

Ulrich Kittstein

Das Wagnis der Freiheit

Ulrich Kittstein

Das Wagnis der Freiheit

Schillers Dramen in ihrer Epoche

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.

Umschlagsabbildung: Schiller, Gemälde, um 1808/09, von Gerhard von Kügelgen © akg-images
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-30010-5

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:
eBook (OA): 978-3-534-64371-4

Dieses Werk ist mit Ausnahme der Abbildungen (Buchinhalt und Umschlag) als Open-
Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY International 4.0
(„Attribution 4.0 International“) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen,
besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Jede Verwertung in anderen
als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen
Einwilligung des Verlages.

Inhaltsverzeichnis

I	Freiheit – was heißt das?	9
II	Voraussetzungen: Zwischen Schule und Theater	13
1	Vom Karlsschüler zum freien Schriftsteller	13
	Aufklärung: Die Geburt des modernen Individuums	13
	Friedrich Schiller auf der Militäarakademie	21
	Anthropologie und Liebesphilosophie	28
	„Kaufmannsrücksichten“: Nöte eines freien Autors	35
	Publikum und Selbstinszenierung	45
	Charakterprägungen	52
	Der Kranke in der „Haselnußschale“	58
2	Anspruch und Wirklichkeit des Theaters	62
	„Die Schaubühne als eine moralische Anstalt“: Aufklärung und Theater	62
	Eine Institution im Wandel: Theaterrealität im 18. Jahrhundert	68
	„Theatralische Wirthschaft“: Schiller und das Mannheimer Nationaltheater	76
	Schillers frühe Dramenpoetik	85
III	Größe und Scheitern: Die frühen Stücke	99
1	Zerfall einer Familie: <i>Die Räuber</i>	99
	Jenseits der Regelpoetik	99
	Patriarchendämmerung	102
	„Ich habe keinen Vater mehr“: Der Räuber Karl Moor	105
	„Herr muß ich seyn“: Franz Moor und die diabolische Aufklärung	113
	Die doppelte Katastrophe	120
2	Ein Opfer der „Schwungsucht“: <i>Die Verschwörung des Fiesko zu Genua</i>	124
	Staatsaktion und menschliches Herz	124
	Fiesko und das „erstaunliche Werk der Verschwörung“	131
	Kokette und Schwärmerin: Frauen um Fiesko	138

Verrina, Bertha und das geschändete Vaterland	141
3 Verhinderte Selbstbestimmung: <i>Kabale und Liebe</i>	144
Ein bürgerliches Trauerspiel	144
Bürgerstube und Fürstenhof	147
Liebesreligion	156
„Daß die Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt, als Tyrannenwuth“: Vater und Tochter	160
Pathologie der Größe: Ferdinand von Walter	163
4 Politisches Familiengemälde: <i>Dom Karlos</i>	171
Ein sperriges Stück	171
Höfischer Zwang und Freundschaftsutopie	177
Die Erziehung eines Prinzen	183
„Geben Sie Gedankenfreiheit“: Posa vor König Philipp	187
Der Weg in den Untergang	195
Die <i>Briefe über Don Karlos</i> und der „Despotismus der Aufklärung“	204
IV Geschichte, Philosophie, Poetik: Die Zwischenzeit	210
1 Schiller als Historiker	210
Die Fortschrittsgeschichte der Menschheit	210
Praxis der Geschichtsschreibung	217
2 Philosophie der Freiheit	229
Unzeitgemäße Beschäftigungen? – Ästhetik im Schatten der Revolution	229
Noch einmal der anthropologische Dualismus	233
Ästhetische Erziehung	238
Vom Schönen zum Erhabenen	247
Die tragische Schule der Erhabenheit	255
Kritische Perspektiven	267
3 Die praktische Poetik der klassischen Zeit	270
Die „philosophische Bude“ wird geschlossen: Rückkehr zum Theater	270
„Sturm des Affekts“ und „Freiheit des Gemüths“: Wirkungsfragen	278
Episches Theater und anti-illusionistische Ästhetik	286
Die hohe Kunst der Idealisierung	298
Dramatische Fabel und historische Stoffe	308
„... mit unsern ökonomischen Kräften“: Theater und Publikum in Weimar	322

V	Geschichte und Individuum: Klassische Dramen	334
1	Zweifelhafte Größe: <i>Wallenstein</i>	334
	Das Ringen um die „Tragödien Oeconomie“	334
	<i>Wallensteins Lager</i> als Zeitgemälde	338
	Wechselnde Perspektiven: <i>Die Piccolomini</i>	345
	Das Mysterium <i>Wallenstein</i> und der große Monolog	351
	Tradition und Charisma	363
	Jenseits der Staatsaktion: Die Welt der Liebenden	372
	Ende mit Schrecken	379
2	Eine Doppeltragödie: <i>Maria Stuart</i>	386
	Vom historischen Stoff zur strengen Form	386
	Die streitenden Königinnen: Können Frauen herrschen?	390
	Der steinige Weg zur Erhabenheit	396
	Hof und Herrscherin	404
3	Erhabenheit in Ritterrüstung: <i>Die Jungfrau von Orleans</i>	412
	Schillers „romantische Tragödie“	412
	Johannas Sendung	417
	Von der Krise zur Apotheose	421
	Kontrastfiguren und fremde Blicke	429
	Nation, Herrschaft, Charisma	433
4	„Wettstreit mit den alten Tragikern“: <i>Die Braut von Messina</i>	441
	Auf den Spuren der Griechen	441
	Theorie und Praxis der Chor-Tragödie	443
	Der Bruderkzwist zwischen Schicksal und Psychologie	450
	Die Wirkung einer „reinen Tragödie“	457
5	Aus der Werkstatt des Dichters: Dramenfragmente	461
	Erhabene Bewährung: <i>Die Maltheser</i>	461
	Die weite Welt auf dem Theater: <i>Die Polizey</i> und die Schiffsdramen	466
	Usurpatoren: Von <i>Warbeck</i> zu <i>Demetrius</i>	474
6	„Doch wenn es seyn mag, ohne Blut“: <i>Wilhelm Tell</i>	488
	Ein populäres Drama	488
	Bedrohte Idylle	495
	Rütli-Schwur und Freiheitskampf	501
	Der einsame Held	510
	Vatermord und Brüderbund	520

VI Epilog: Schiller und die Freiheit	528
Anmerkungen	532
Freiheit – was heißt das?	532
Voraussetzungen: Zwischen Schule und Theater	532
Größe und Scheitern: Die frühen Stücke	535
Geschichte, Philosophie, Poetik: Die Zwischenzeit	537
Geschichte und Individuum: Klassische Dramen	539
Epilog: Schiller und die Freiheit	542
Auswahlbibliographie	543
Werkregister	545

I Freiheit – was heißt das?

Das Bild vom großen Freiheitsdichter hat sich in der Schiller-Rezeption frühzeitig zu einem monumentalen Klischee verfestigt. Bereits Goethe erklärte im Altersrückblick auf die Gespräche mit dem Dichterfreund, Schiller habe stets „das Evangelium der Freiheit“ gepredigt¹, und versicherte seinem Vertrauten Eckermann: „Durch Schillers alle Werke [...] geht die Idee von Freiheit“.² Für Heinrich Heine verwirklichte Schiller im Schreiben die fortschrittlichen Ideale, die bei den Revolutionären auf der anderen Seite des Rheins zu handfesten Taten geworden waren: „er zerstörte die geistigen Bastillen, er baute an dem Tempel der Freyheit“.³ Die „Idee der Freiheit“ sei es, „die Schiller’s Werke in ihrem vollen Umfange durchdringt“, befand auch der liberale Literaturhistoriker Georg Gottfried Gervinus⁴, und auf der anderen Seite der politischen Fronten im Vormärz sah man das ähnlich. „Schiller hat eine Menge Sachen für die Freiheit geschrieben“, stellte ein Spitzel der österreichischen Regierung besorgt fest, als er 1840 über eine Schiller-Feier in Leipzig berichtete, und das nahmen unruhige Elemente zum Vorwand, um mit einer Veranstaltung zu seinen Ehren „beinahe öffentlich Demagogie [zu] treiben.“⁵

In der Gewohnheit, Schillers Person und Werk mit dem Freiheitsgedanken zu verknüpfen, trafen sich noch im 20. Jahrhundert die verschiedensten weltanschaulichen Lager. In Thomas Manns Schiller-Novelle *Schwere Stunde* ist „Freiheit“ das „Lieblingswort“ des Protagonisten⁶, aber auch Adolf Hitler erblickte in dem Dichter des *Tell*, dessen Held den grausamen Landvogt Geßler erschießt, den „größte[n] Freiheitssänger unseres Volkes“.⁷ Das war allerdings in den zwanziger Jahren, als sich die Nationalsozialisten im Kampf gegen das ‚System‘ der Weimarer Republik noch freiheitlich und revolutionär gaben. Später dachte Hitler aus gutem Grund anders über Tyrannenmörder, schimpfte über den „Schweizer Heckenschützen“, den „[a]usgerechnet Schiller“ verherrlicht habe⁸, und ließ *Wilhelm Tell* vorsichtshalber für Bühnen und Schulen verbieten.

Die zitierten Autoren sowie unzählige weitere verbanden mit dem Schlagwort Freiheit sicherlich sehr unterschiedliche Vorstellungen; umso bemerkenswerter ist es, dass sie durchweg glaubten, sich dabei auf Schiller berufen zu dürfen. Und ihre breitgestreuten Assoziationen spiegeln keineswegs nur die Einseitigkeiten, Missverständnisse und ideologischen Verfälschungen von zwei Jahrhunderten Schiller-Rezeption wider, sondern auch eine Vielschichtigkeit des Freiheitsbegriffs, die in den Texten des Dichters selbst zu beobachten ist. Nicht ohne Grund legt

Mann dem Helden von *Schwere Stunde* die Frage „Freiheit – was hieß das?“ in den Mund⁹, denn Schillers Konzept von Freiheit war alles andere als homogen. Eine – sehr unvollständige! – Reihe von Zitaten, die mit den Dramen beginnt, soll das illustrieren.

In den *Räubern* schwärmt der junge Karl Moor von der „Freyheit“, die „Kolosse und Extremitäten“ gebäre, während die strengen Regeln der gesellschaftlichen Ordnung nur einen elenden „Schneckengang“ zuließen (3, S. 21).¹⁰ Zum Thema seines zweiten Stücks, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, wählte Schiller dagegen eine genuin politische, nämlich die „[r]epublikanische Freiheit“ (23, S. 137). Wieder ganz im Sinne individueller Unabhängigkeit und Selbstverwirklichung versteht Ferdinand von Walter in *Kabale und Liebe* die Freiheit, wenn er sich gegen alle Konventionen zu seiner bürgerlichen Geliebten bekennt: „Frei wie ein Mann will ich wählen“ (5, S. 72). Anders Marquis Posa in *Dom Karlos*, der den spanischen Monarchen Philipp II. mit einem flammenden Appell an die „Gedankenfreiheit“ dazu bewegen will, sein despotisches Regime in eine aufgeklärte Monarchie zu verwandeln (7.1, S. 122). Der Titelheld von *Wallenstein* muss auf dem Höhepunkt des Dramas feststellen, dass er in den Schlingen der politischen Intrigen die Freiheit des Handelns eingebüßt hat: „Wär's möglich? Könn't' ich nicht mehr, wie ich wollte?“ (8.2, S. 618) Rein physischer Natur ist zunächst die Freiheit, nach der die in England eingekerkerte Maria Stuart strebt, aber ihre Gegenspielerin Elisabeth, die den Kampf um die Herrschaft doch bereits gewonnen hat, scheint sich gleichfalls als Gefangene zu fühlen, wenn sie verzweifelt ausruft: „Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn!“ (9.1, S. 142) Die Jungfrau von Orleans zieht in den Krieg, um ihre Heimat von den englischen Besatzern zu befreien, und auch die Schweizer in *Wilhelm Tell* begehren unter der Devise „Wir wollen frey seyn wie die Väter waren“ (10, S. 192) gegen Fremdherrschaft und Unterdrückung auf.

Wer jenseits der dramatischen Werke bei Schiller nach Freiheitsbeschwörungen Ausschau hält, kann eine ebenso reiche Ernte halten. Die historischen Schriften des Autors gehen bis zum Ursprung der Geschichte zurück, wenn sie den biblischen Sündenfall als „Uebergang des Menschen zur Freiheit“ interpretieren (17, S. 398). Aber diese als anthropologische Grundtatsache begriffene Freiheit hat wenig gemein mit der durch die Reichsverfassung verbürgten ‚deutschen Freiheit‘, die in Schillers *Geschichte des Dreyßigjährigen Kriegs* als Leitmotiv dient, oder mit den traditionellen Freiheitsrechten der aufständischen Niederländer in der *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*. Und Schillers Lyrik entfaltet ein Spektrum an Freiheitsvorstellungen, das von einem Extrem zum anderen reicht. „Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei, | Und würd' er in Ketten geboren“, verkündet das Gedicht *Die Worte des Glaubens* in Anspielung auf Rousseaus Schrift *Du contrat social* (2.1, S. 370), während das *Lied von der Glocke* an die revolutionäre Losung von „Freiheit und Gleichheit“ eine Schreckensvision blutiger Exzesse knüpft (S. 237). Die Elegie *Der Spaziergang* stellt das aufklärerische Streben

nach Mündigkeit und die Entfesselung triebhafter Leidenschaften sogar in einem einzigen Vers nebeneinander: „Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde“ (S. 312).

Schließlich ist die Freiheit auch in Schillers theoretisch-philosophischen Abhandlungen allgegenwärtig. Ob er nun vom *Menschen* oder von der *Kunst* spricht – und das sind die beiden großen Themen dieser Schriften –, stets bildet die Idee der Freiheit den Brennpunkt seiner Überlegungen. Freiheit ist das „heilige Palladium“ der Humanität, heißt es in *Ueber Anmuth und Würde* (20, S. 299), und der Aufsatz *Ueber das Erhabene* erklärt den freien Willen zum „Geschlechtscharakter des Menschen“, der ihn von allen anderen Wesen unterscheidet (21, S. 38). Die dramatische Kunst wiederum vermittelt dem Zuschauer, wie in der Schrift *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* zu lesen ist, „die Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte“ (10, S. 8). Nimmt man die anthropologische und die ästhetische Dimension zusammen, so folgt daraus, dass der Mensch eigentlich erst durch die Kunst wahrhaft zum Menschen wird, weil sie ihn zum Bewusstsein seiner Freiheit und damit buchstäblich zu sich selbst bringt.

Schiller kennt Freiheit als physisches, moralisches und politisches Phänomen. Sie verdankt sich mal einer bestimmten Staatsverfassung, mal der sittlichen Haltung des Einzelnen; sie kann auf die Emanzipation des Dichters von ästhetischen Regelzwängen verweisen, einen spezifischen Modus des Umgangs mit Kunst bezeichnen, aber auch einfach die materielle Unabhängigkeit eines Künstlers meinen. Diese Heterogenität erklärt sich zum Teil aus den unterschiedlichen thematischen Zusammenhängen und Gattungskontexten, in denen bei Schiller von Freiheit die Rede ist. Sie verrät aber auch schon einiges über den eigentümlichen Denkstil und die geistige Physiognomie dieses Autors. „Alle acht Tage war er ein Anderer und ein Vollendeterer; jedesmal wenn ich ihn wiedersah, erschien er mir vorgeschritten in Belesenheit, Gelehrsamkeit und Urtheil“, so charakterisierte Goethe den verstorbenen Freund.¹¹ Was hier im Glanz der verklärenden Erinnerung erscheint, lässt sich auch nüchterner fassen. Schiller war kein systematischer Denker, der über lange Jahre hin geduldig an einem großen philosophisch-ästhetischen Gedankengebäude gefeilt hätte. Seine Stärke lag in wechselnden produktiven Ansätzen und experimentellen Entwürfen, in einer rastlosen, häufig die Richtung ändernden Energie, die die Spekulationen seiner theoretischen Schriften ebenso antrieb wie seine poetischen Projekte. Das Problem der Freiheit bildete nicht nur das thematische Zentrum, sondern auch den dynamischen Impuls seines Schaffens, der immer neue Versuche und Gestaltungen inspirierte.

Zu einer griffigen Floskel ist Schillers Freiheitspathos erst in der späteren Rezeption herabgesunken, die nur allzu oft einem unverbindlichen Pseudo-Idealismus huldigte. Seine eigenen Reflexionen über die Freiheit haben mit naiver Schwärmerei nichts zu tun. Sie knüpfen auf mannigfaltige Weise an philosophische, politische und ästhetische Diskurse ihrer Zeit an, mit denen man vertraut sein muss, wenn man Schillers Freiheitsideen angemessen erfassen und ihren historischen Stellenwert beurteilen will. Solche übergreifenden Bezüge gilt es wiederum

mit einer differenzierten philologischen Arbeit an den einzelnen Texten zu verbinden. Auf dieser Grundlage sei im Folgenden der Versuch unternommen, Schillers Dramen am roten Faden seiner Freiheitskonzepte vorzustellen und hinter der marmorglatten Fassade des großen Klassikers und Idealisten, die so viel Bewunderung und in jüngerer Zeit fast ebenso viel Spott hervorgerufen hat, wieder die bewegliche Kraft eines faszinierenden künstlerischen und philosophischen Intellekts sichtbar zu machen. Der Freiheitsbegriff soll sich dabei von einer bequemen Phrase in ein heuristisches Instrument verwandeln, das die enorme Vielfalt von Schillers Werk erschließt.

Das Buch gliedert sich in zwei große Interpretationsteile, die den einzelnen Dramen gewidmet sind, und zwei Teile, die biographische sowie sozial-, kultur- und literarhistorische Kontexte von Schillers Schaffen beleuchten – hier wird von der Aufklärung und ihrer Dramenpoetik, vom Theater mit seinen Schauspielern und seinem Publikum, von Schillers Lebensweg und seiner Existenz als freier Schriftsteller, aber auch von seinen historischen, philosophischen und ästhetischen Studien und nicht zuletzt vom konkreten Handwerk eines Dichters zu sprechen sein. Den Anfang macht ein Kapitel über das neue Bild des Individuums im 18. Jahrhundert, das die Basis für sämtliche Überlegungen Schillers zur menschlichen Freiheit abgibt.

Die Auseinandersetzung mit der ausufernden Sekundärliteratur zu Schiller musste angesichts der Materialfülle, die zu behandeln war, auf ein Minimum beschränkt werden. Es wäre ohne weiteres möglich gewesen, jeden Textabschnitt mit einer mehrseitigen Forschungsdiskussion zu verbinden, aber dieses Verfahren hätte den vertretbaren Rahmen gesprengt. In der Hoffnung, dem wissenschaftlichen Umgang mit literarischen Texten ein Publikum zu erschließen, das über den engen Kreis der Spezialisten hinausreicht, strebt das Buch ein Gleichgewicht zwischen fachsprachlicher Präzision und Allgemeinverständlichkeit an. Welches Schicksal diesem Versuch beschieden ist, hängt davon ab, ob es, allen Unkenrufen über den Verfall der Bildung zum Trotz, genügend Leser gibt, die eine Beschäftigung mit einer solch anspruchsvollen Materie nicht scheuen – und in dieser Anstrengung womöglich sogar ein Vergnügen finden. Apropos Leser: Im Sinne der Lesbarkeit wie auch der Geschlechtergerechtigkeit werden im Folgenden durchweg die einfachsten generischen Formen benutzt. Anhänger anderer Spielarten der Gendersprache mögen sie bei der Lektüre selbst durch die jeweils bevorzugten Ausdrücke ersetzen.

II Voraussetzungen: Zwischen Schule und Theater

1 Vom Karlsschüler zum freien Schriftsteller

Aufklärung: Die Geburt des modernen Individuums

Ich beginne ein Unternehmen, das ohne Beispiel ist und das niemand nachahmen wird. Ich will meinesgleichen einen Menschen in der ganzen Naturwahrheit zeigen, und dieser Mensch werde ich sein.

Ich allein. Ich lese in meinem Herzen und kenne die Menschen. Ich bin nicht wie einer von denen geschaffen, die ich gesehen habe; ich wage sogar zu glauben, daß ich nicht wie einer der Lebenden gebildet bin. Wenn ich nicht besser bin, so bin ich wenigstens anders.¹

Was Jean-Jacques Rousseau 1765 in seinen *Confessions* als revolutionäre Neuerung ankündigte, scheint heute längst selbstverständlich: Es ist die Vorstellung vom Menschen als einem *Individuum*, einer einmaligen Persönlichkeit, die sich selbstgewiss auf ihre unverwechselbare Eigenart berufen kann und dem eigenen Seelenleben besondere Aufmerksamkeit schenkt. Tatsächlich war diese Idee im Wesentlichen ein Produkt des 18. Jahrhunderts, des Zeitalters der Aufklärung und der Empfindsamkeit. Und sie fand in Deutschland nicht weniger Resonanz als in Frankreich. In Goethes *Leiden des jungen Werthers*, einem weiteren Urtext des Individualitätsgedankens, ruft der Protagonist emphatisch aus: „Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt!“ – und zwar eine Welt von Gefühlen, Sehnsüchten und Ahnungen, die ausschließlich ihm gehören: „Mein Herz hab ich allein.“² Karl Philipp Moritz wiederum erklärte in der Vorrede zu seinem Roman *Anton Reiser*, er wolle „den Blick der Seele in sich selber schärfen“, um dem Menschen „sein individuelles Daseyn wichtiger zu machen.“³ Aber das neue Individuum begreift sich nicht nur als einzigartig, es will auch frei sein und sein Leben eigenverantwortlich gestalten. „Kein Mensch muß müssen“, sagt Lessings weiser Jude Nathan⁴ und fand damit Schillers Zustimmung, der mit diesem Ausspruch seine Schrift *Ueber das Erhabene* eröffnete. Und Immanuel Kant setzte

die Aufklärung bekanntlich mit dem „Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit“, mit dem Durchbruch zur vernünftigen Selbstbestimmung gleich.⁵

Die Geburt des modernen Individuums war ein komplizierter Vorgang, in dem sich Veränderungen der sozialen Strukturen mit neuen wissenschaftlichen und literarischen Diskursen verbanden. Die alteuropäische Ständeordnung, deren Wurzeln bis ins Mittelalter zurückreichten, gab derartigen Vorstellungen noch keinen Raum. Ständische Herkunft und Zugehörigkeit legten das Verhalten des Einzelnen weitgehend fest, und verbindliche, durch den christlichen Glauben legitimierte kulturelle Deutungsmuster prägten die Art und Weise, wie sich die Menschen den Sinn ihres Lebens und ihre Stellung in der Welt erklärten. Diese Ordnung zerbrach im 18. Jahrhundert nicht einfach, geriet aber doch zusehends in Bewegung – durch den einsetzenden Säkularisierungsprozess, der den beherrschenden Einfluss von Kirche und Religion zurückdrängte, durch den Ausbau des bürokratischen absolutistischen Staates, der Herrschaft zu zentralisieren und zu rationalisieren trachtete, und durch eine gesellschaftliche Ausdifferenzierung, die die hierarchischen Strukturen der Ständegesellschaft überlagerte und den Einzelnen mit ganz unterschiedlichen sozialen Handlungsfeldern konfrontierte. Seine Identität war nun nicht mehr durch fraglos gültige soziokulturelle Normen gewährleistet; er musste sie vielmehr selbst in einem schöpferischen Prozess herstellen, indem er eine Synthese verschiedener Rollenanforderungen zustande brachte. Dabei konnte er sich beispielsweise auf seine Vernunft, auf seine moralisch verfeinerte Gefühlskultur oder auf seine Leidenschaften und sein schöpferisches Vermögen berufen – das waren, grob gesprochen, die Identitätsmodelle der Aufklärung, der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang.

Diese Entwicklung eröffnete den Betroffenen ungeahnte Spielräume für die Gestaltung ihrer Biographie und ihres Selbstbildes, stellte sie aber auch vor gewaltige Herausforderungen, weil sie alle konventionellen Sicherheiten aufzulösen drohte. Der moderne Mensch, dessen Karriere im 18. Jahrhundert begann, findet sich nicht mehr in kollektiven Regeln und vorgegebenen Lebensmodellen geborgen; er ist immer bloß das, was er selbst aus sich zu machen weiß. Und so erlebte Schiller sein Zeitalter, wie er, wieder *Nathan der Weise* zitierend, in den *Philosophischen Briefen* schrieb, als eine „Epoche“, in der „nur wenige mehr *da stehen bleiben* wollen, wo der *Zufall der Geburt sie hingeworfen*“ (20, S. 107).

Die Veränderungen betrafen allerdings nicht sämtliche Bevölkerungsschichten gleichermaßen. Für die Bauern auf dem Lande oder die Zunfthandwerker in den Städten blieben die traditionellen Strukturen noch lange Zeit intakt. Anders verhielt es sich vor allem mit den akademisch gebildeten Männern, die ihr Auskommen überwiegend im Dienst der absolutistischen Fürsten und Regierungen fanden. Dabei schloss der Begriff des Staatsdieners neben den meist juristisch geschulten Verwaltungsbeamten beispielsweise auch Universitätslehrer und protestantische Pfarrer ein. Wie die absolutistische Herrschaftsform selbst standen auch diese Personen eigent-

lich schon jenseits der hergebrachten geburtsständischen Ordnung. In dem Bewusstsein, ihre Karriere allein ihren persönlichen Fähigkeiten zu verdanken, pflegten sie ein Selbstverständnis, das durch Wissen, Bildung und geistige Autonomie geprägt war. Sie waren die maßgeblichen Träger der Aufklärung in Deutschland, soweit sie eine geistige, intellektuelle Bewegung darstellte, und sie waren es auch, die in moralphilosophischen, pädagogischen und anthropologischen Schriften sowie in literarischen Werken das neue Bild eines freien, mündigen Individuums entwickelten.

Man nennt die aufklärerische Vorstellungswelt des 18. Jahrhunderts gern eine *bürgerliche*. Aber dieser gefährlich vieldeutige Ausdruck bezieht sich hier eben nicht auf ein ständisch definiertes Bürgertum, wie es seit dem späten Mittelalter existierte, oder überhaupt auf eine einheitliche, fest umrissene Sozialgruppe. ‚Bürgerlichkeit‘ bezeichnet vielmehr ein Ensemble kultureller Werte, das Konzepte wie Bildung, Leistung und schöpferisches Vermögen umfasste und die selbständige Formung einer unverwechselbaren Identität zum Ideal erhob. Es passte zu einer Epoche der gesellschaftlichen Umbrüche: Wo alle verbindlichen äußeren Normen zu schwanken begannen, fiel dem Einzelnen die Aufgabe zu, sein Verhalten aus eigener Kraft flexibel zu steuern.

Ein Subjekt, das diese Herausforderung meistern konnte, musste zunächst einmal herangebildet werden. Deshalb legte das Zeitalter der Aufklärung so großen Wert auf Erziehungsfragen und wurde damit zum ‚pädagogischen Jahrhundert‘ schlechthin. Im Laufe ihrer Sozialisation hatten junge Menschen gewisse Selbsttechniken zu erlernen, die eine autonome Individualität allererst zu formen vermochten. Die moralisch-vernünftigen Maximen des Denkens und Handelns, die die Aufklärer im Leitbegriff der Tugend zusammenfassten, sollten nicht mechanisch, sondern in reflektierter Weise befolgt werden. Als Zentrum der Persönlichkeit galt die geistige Sphäre, während der Körper und die Sinne gezügelt, die ungebärdigen Leidenschaften gedämpft werden mussten, damit sie nicht die vernunftgemäße Selbstkontrolle bedrohten. Wer diese Bedingungen erfüllte, war imstande, rational zu handeln, seine Aufmerksamkeit zu fokussieren, das eigene Verhalten permanent kritisch zu überprüfen und eine kohärente Identität auszubilden, die es ihm erlaubte, sich auch im Wechsel seiner Erlebnisse und inneren Zustände als eine stabile Größe zu begreifen.

Die Paradoxie eines solchen Subjektkonzepts liegt darin, dass sich der Mensch, der frei und mündig werden soll, zu diesem Zweck erst einmal einer rigorosen Disziplinierung unterwerfen muss. Die Aufklärung verstand unter Freiheit nicht die zügellose Befriedigung triebhafter Neigungen, sondern eine vernünftige Selbstbestimmung nach den Regeln der Sittlichkeit. Diese Autonomie war aber nur um den Preis verinnerlichter Selbstzwänge zu haben, die alle Leidenschaften und Affekte umfassend kontrollierten oder sublimierten. Damit fügte sich das neue Konzept einer individuellen Persönlichkeit nahtlos in die Tendenz der absolutistischen Staaten ein, den

Untertanenverband über Strategien der Rationalisierung und Sozialdisziplinierung straffer zu organisieren, die Verwaltung effizienter zu gestalten und die Wirtschaftskraft zu stärken.

Tatsächlich gab es zwischen der Aufklärung und den bestehenden politischen Verhältnissen in den deutschen Ländern keinen prinzipiellen Gegensatz. Obwohl sie ihre Wertvorstellungen gerne polemisch gegen die Verhaltensnormen der höfischen Welt abgrenzten, strebten die Wortführer der Aufklärung weder den Sturz der Fürstenherrschaft noch eine revolutionäre Umwälzung der Gesellschaft an. Eine geschlossene bürgerliche Schicht im sozioökonomischen Sinne, die einen ‚Klassenkampf‘ gegen den Adel hätte aufnehmen können, existierte in Deutschland ohnehin nicht. Die Träger des aufklärerischen Denkens waren ja zumeist eng an die absolutistische Ordnung der Territorialstaaten oder – seltener – an die festen Strukturen der von Patriziern, Kaufleuten und Zünften dominierten Reichsstädte gebunden. Ihre Bemühungen um Erziehung und Bildung sollten tugendhafte, fleißige Staatsbürger hervorbringen, die sich sehr wohl auch als Untertanen eines Fürsten verstehen konnten. Nicht abschaffen, sondern läutern wollte man das absolutistische Regiment, um die Segnungen der Vernunft dem ganzen Staat zugute kommen zu lassen. Selbst Schillers schwäbischer Landsmann Christian Friedrich Daniel Schubart, bekannt durch seinen Zwist mit Herzog Karl Eugen von Württemberg, der ihm eine zehnjährige Kerkerhaft auf der Festung Hohenasperg eintrug, stellte in seinem Gedicht *Die Fürstengruft* den verhassten despotischen Monarchen statt der Freiheit eines demokratischen Staatswesens jene „beßre[n] Fürsten“ gegenüber, die sich den Maximen der Aufklärung verpflichtet fühlten.⁶

Das 18. Jahrhundert war aber keineswegs von einer einseitigen Verstandeskultur geprägt. Gerade indem die spezifisch bürgerliche Persönlichkeitsstruktur Affekte und triebhafte Impulse domestizierte, ihre spontanen Äußerungen unterdrückte und sie gewissermaßen in die Innerlichkeit verbannte, schuf sie jene geheime Region der verfeinerten Empfindungen und der Einbildungskraft, die Rousseau und Goethe mit dem Wort „Herz“ bezeichneten und in der sie die unverwechselbare Eigenart eines Menschen begründet sahen. Die vielschichtige, zu weiten Teilen allenfalls halbbewusste Innenwelt des modernen Individuums wurde im Prozess der Subjektbildung also nicht einfach ‚entdeckt‘, sondern eigentlich überhaupt erst hervorgebracht. Damit verlagerte sich die Identität des Einzelnen, die bis dahin maßgeblich durch seine Position in der ständischen Ordnung und damit von außen definiert gewesen war, zunehmend nach innen, in das verborgene Reich seines seelischen Lebens.

Ganze Wissenschaften widmeten sich in der Spätaufklärung dem großen Projekt, die Welt der Seele zu erkunden und damit auch stetig weiter auszudifferenzieren. Dazu zählte vor allem eine neue empirische Psychologie, wie sie etwa Johann Georg Sulzer, Karl Philipp Moritz oder Schillers Lehrer Jakob Friedrich Abel vertraten. „Gnothi sauton“ („Erkenne dich selbst“) lautete der Wahlspruch von Moritz’ *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*: Der Einzelne richtete seinen forschenden Blick auf die Vorgänge im eigenen Inneren und schulte damit zugleich die Aufmerk-

samkeit für die feinsten seelischen Regungen seiner Mitmenschen. Das Subjekt der Aufklärung konstituierte sich nicht zuletzt über permanente Selbst- und Fremdbeobachtung.

Anton Reiser, den Moritz im Untertitel einen „psychologischen Roman“ nannte, markiert exakt die Schnittstelle zwischen Erfahrungsseelenkunde und Literatur. Generell kann die Bedeutung literarischer Werke für die Genese der aufklärerischen Individualitäts- und Identitätskonzepte gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Dabei darf man den Literaturbegriff zunächst in einem sehr weiten Sinne verstehen, denn der Diskurs um das bürgerliche Subjekt vollzog sich in ganz verschiedenen Textsorten – in wissenschaftlichen Untersuchungen und philosophischen Reflexionen, Briefen und Tagebüchern, Lebensbeschreibungen und moralischen Wochenschriften. Aber die Gattungen der *schönen* Literatur wie empfindsame Gedichte, bürgerliche Trauerspiele oder Entwicklungsromane wurden ebenfalls zu Medien der Bildung des bürgerlichen Menschen, seiner vernünftig-moralischen Selbststeuerung und seiner abgründigen seelischen Innenwelt. Im Freiraum der Imagination konnten neuartige Empfindungsweisen vorformuliert, veränderte Interaktionsmuster erprobt, Identitätskonflikte durchgespielt und ganze erdichtete Lebensläufe geschildert werden. Die Lektüre solcher Werke, die sich zumal in der zweiten Jahrhunderthälfte rasant ausbreitete, übte ihre Wirkung jedoch nicht nur über die vermittelten Inhalte, sondern auch als eigentümliche kulturelle Praxis aus. Schon der Akt des einsamen, konzentrierten Lesens, mit dem jetzt mehr und mehr Menschen vertraut wurden, erforderte eine weitgehende Disziplinierung des Körpers und der Affektäußerungen, deren Gegenstück das Eintauchen in die Innerlichkeit des Gefühls und der Phantasie darstellte. Aber auch im Theater lernten die Zuschauer fiktionale Modelle von Subjektivität kennen, die wiederum ihre eigenen Identitätsentwürfe mitgeformt haben mögen.

Dass die angeblich so einmalige und unverwechselbare Identität eines Individuums dem prägenden Einfluss literarischer Vorbilder unterliegt, scheint ein Widerspruch zu sein. Aber die seit Rousseau vertraute Vorstellung von der absoluten Authentizität und naturhaften Ursprünglichkeit des Subjekts führt ohnehin in die Irre, weil sich dessen Eigenart in Wahrheit nur durch die produktive Aneignung diskursiver Modelle herausbildet. Während das in der Frühaufklärung noch hauptsächlich durch rational kalkulierte moralpädagogische Belehrungen geschah, entwickelten sich unter dem Einfluss des Sensualismus, der empfindsamen Gefühlskultur und der Fortschritte von Psychologie und Anthropologie bald subtilere Techniken der poetischen Gestaltung, der Rezeptionslenkung und der Affektmodellierung. Die begeisterte Aufnahme, die Goethes *Werther* bei den Zeitgenossen fand, ist nur das augenfälligste Beispiel für eine neuartige, stark emotional gefärbte, *identifikatorische* Lektüre, bei der die Grenzen zwischen Dichtung und Wirklichkeit verschwammen und fiktionale Formen des Empfindens und Erlebens von vielen Lesern unmittelbar adaptiert wurden. Gegen Ende des Jahrhunderts konnte Ludwig Tieck dieses Phänomen schon als Signatur einer ganzen Epoche satirisch aufs Korn nehmen. Der Protagonist

der Novelle *Fermer, der Geniale* inszeniert seine gesamte Existenz nach populären literarischen Vorbildern und freut sich, „daß es doch Bücher und Gedichte für alle Menschen und für alle Situationen gibt.“⁷

Einen grandiosen Höhepunkt erlebte der Individualitätsgedanke seit der Wende zu den 1770er Jahren in der Genielehre des Sturm und Drang. Johann Gottfried Herder identifizierte das Genie geradezu mit dem, was eine Person einzigartig macht: „Das Genie schläft im Menschen, wie der Baum im Keime: es ist das einzeln bestimmte Maas der Innigkeit und Ausbreitung aller Erkennungs- und Empfindungsvermögen *dieses* Menschen [...], seine Lebenskraft und Art.“⁸ Eine solche vermeintlich naturwüchsige Individualität wurde von den jungen Stürmern und Drängern mit Freiheit und Autonomie assoziiert. Für sie war das Genie, wie sie es in der mythischen Gestalt des Prometheus oder in William Shakespeare beispielhaft verkörpert sahen, das selbstbestimmte Individuum schlechthin. Dessen Zentrum lag in der Sphäre des Gefühls, der leidenschaftlichen Empfindungen und einer schöpferischen Potenz, die keine Konventionen achtete: „Wo Wirkung, Kraft, That, Gedanke, Empfindung ist, die *von Menschen nicht gelernt und nicht gelehrt werden kann* – da ist *Genie*“, schrieb Johann Caspar Lavater.⁹ Auf dem Feld der Dichtung löste die Genieästhetik die ältere normative Poetik ab, die das Schreiben noch vornehmlich als regelgeleitetes Handwerk angesehen hatte – ein Vorgang, der die allmähliche Auflösung der festgefügt ständischen Ordnung auf kultur- und literarhistorischer Ebene spiegelte.

Die Radikalisierung des Individualitätsideals im Geniegedanken förderte allerdings auch gewisse Probleme zutage, die in der modernen Welt fortan eine zentrale Rolle spielen sollten. Die Hauptströmung der Aufklärung konnte individuelle Ansprüche noch relativ mühelos mit gesellschaftlichen Bezügen verknüpfen, weil sie den Menschen in erster Linie als vernunftbestimmtes Wesen begriff. War das *Vermögen* zum selbständigen Vernunftgebrauch auch eine Eigenschaft des Einzelnen, so dachte man sich die *Gesetze* dieser Vernunft doch als universal, was die Erwartung rechtfertigte, dass die Selbstentwürfe der verschiedenen aufgeklärten Individuen im Rahmen einer stabilen soziokulturellen Ordnung miteinander harmonisieren würden. Die Freiheit des Menschen bestand dann lediglich darin, den allgemeingültigen Geboten der Vernunft und der Sittlichkeit ungehindert folgen zu dürfen. Das Genie jedoch, das nur den schöpferischen Impulsen seiner unbewussten Regungen gehorchte, konnte im Streben nach bedingungsloser Selbstverwirklichung leicht in einen Gegensatz zu den Normen geraten, die das gesellschaftliche Zusammenleben regelten. Daher richtete der Sturm und Drang seine Aufmerksamkeit besonders auf die Konflikte zwischen dem Absolutheitsanspruch des Individuums und den sozialen Schranken oder, wie es in Goethes Rede *Zum Schäkespears Tag* heißt, auf jenen „geheimen Punkt, [...] in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt.“¹⁰

Die Stürmer und Dränger suchten die genialische Freiheit nämlich nicht nur in der Innerlichkeit des Empfindens oder der Imagination. Ihre Sehnsucht galt vielmehr der Freiheit, sich im *Handeln* selbst zu verwirklichen. Wahres Glück, befand Jakob Michael Reinhold Lenz in seiner Schrift *Über Götz von Berlichingen*, könne man nur in unbeschränkter Tätigkeit finden und folglich in der Entschlossenheit, dass „unsre handelnde Kraft nicht eher ruhe, nicht eher ablasse zu wirken, zu regen, zu toben, als bis sie uns Freiheit um uns her verschafft, Platz zu handeln, guter Gott Platz zu handeln und wenn es ein Chaos wäre das du geschaffen, wüste und leer, aber Freiheit wohnte nur da und wir könnten dir nachahmend drüber brüten, bis was herauskäme – Seligkeit! Seligkeit! Göttergefühl das!“¹¹ Die Verhältnisse in den deutschen Staaten waren aber nicht dazu angetan, solche Träume in Erfüllung gehen zu lassen. Einem gebildeten jungen Mann standen im Grunde lediglich Karrieremöglichkeiten im absolutistischen Verwaltungsapparat, im Kirchendienst oder an der Universität offen, die nur kärgliche Freiheitsspielräume boten. In *Über Götz von Berlichingen* entwirft Lenz einen prototypischen Lebenslauf, der vollkommen fremdbestimmt erscheint:

Wir werden geboren – unsere Eltern geben uns Brot und Kleid – unsere Lehrer drücken in unser Hirn Worte, Sprachen, Wissenschaften, – irgend ein artiges Mädchen drückt in unser Herz den Wunsch es eigen zu besitzen [...] – es entsteht eine Lücke in der Republik wo wir hineinpassen – unsere Freunde, Verwandte, Gönner setzen an und stoßen uns glücklich hinein – wir drehen uns eine Zeitlang in diesem Platz herum wie die andern Räder und stoßen und treiben – bis wir wenns noch so ordentlich geht abgestumpft sind und zuletzt wieder einem neuen Rade Platz machen müssen – das ist, meine Herren! ohne Ruhm zu melden unsere Biographie – und was bleibt nun der Mensch noch anders als eine vorzüglichkünstliche kleine Maschine, die in die große Maschine, die wir Welt, Weltbegebenheiten, Weltläufe nennen besser oder schlimmer hineinpaßt.¹²

Wie schon die Maschinenmetaphorik zeigt, kann hier von organischem Wachstum und schöpferischer Entfaltung nicht die Rede sein. Und andere Zeitgenossen stellten, nicht zuletzt unter dem Eindruck von Rousseaus Kulturpessimismus, ähnliche Diagnosen. Goethe zum Beispiel ließ seinen Wilhelm Meister darüber klagen, dass ein Bürgerlicher keine Gelegenheit habe, „seine Persönlichkeit“ mit ihren Anlagen und Bedürfnissen umfassend geltend zu machen: Er soll nur „leisten und schaffen; er soll einzelne Fähigkeiten ausbilden, um brauchbar zu werden, und es wird schon voraus gesetzt, daß in seinem Wesen keine Harmonie sei, noch sein dürfe, weil er, um sich auf Eine Weise brauchbar zu machen, alles übrige vernachlässigen muß.“¹³

Schiller war es schließlich, der in seiner Abhandlung *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* die prägnanteste Schilderung dessen gab, was man später die Entfremdung des Individu-

ums in der modernen Wirklichkeit nennen sollte. Auch er griff dabei auf Bilder aus der Maschinenwelt zurück: „Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft“ (20, S. 323). Neben dem rasanten Wachstum des Wissens im Zeitalter der Aufklärung machte Schiller für diesen tristen Zustand vor allem „das verwickeltere Uhrwerk der Staaten“ verantwortlich, „wo aus der Zusammenstückelung unendlich vieler, aber lebloser, Theile ein mechanisches Leben im Ganzen sich bildet.“ Weil hier nur noch jene Spezialfertigkeiten geschätzt wurden, die einen Menschen in seinem jeweiligen Amt nützlich machten, „zerriß [...] der innere Bund der menschlichen Natur, und ein verderblicher Streit entzweyete ihre harmonischen Kräfte“ (S. 322f.). Schiller sah die deutschen Länder im späten 18. Jahrhundert keineswegs als rückständig an, wie man es ihnen später so häufig unterstellt hat. Vielmehr waren es gerade die fortschrittlichen, zukunftsweisenden Errungenschaften der Epoche, die in seinen Augen die ganzheitliche Entfaltung des Individuums blockierten: die zunehmende Ausdifferenzierung und Spezialisierung der Wissenschaften sowie die rationalen Strukturen der staatlichen Verwaltungsbürokratie und einer arbeitsteiligen modernen Gesellschaft. Die Schwerpunkte, die Schiller setzte, entsprachen den wichtigsten Erfahrungsräumen der bürgerlichen Gebildeten seiner Zeit – Formen frühkapitalistischen Wirtschaftens ließ er bezeichnenderweise unerwähnt.

Die umfassende persönliche Autonomie, die sie im Bild des Genies verklärten, war für die Autoren des Sturm und Drang in der Lebenspraxis also unerreichbar. In seiner Tragikomödie *Der Hofmeister* fand Lenz für dieses Dilemma ein Sinnbild von grotesker Drastik: Um nicht ständig mit den bestehenden Verhältnissen in Konflikt zu geraten, kastriert sich der Protagonist Läufer am Ende selbst, denn nur der radikale Verzicht auf Leidenschaftlichkeit, Begehrungsvermögen und Tatkraft und damit auf alles, was das selbstbestimmte, schöpferische (männliche!) Individuum ausmacht, erlaubt es ihm, sich halbwegs zufrieden in die Gesellschaft einzufügen. Zum Glück gab es auch gelindere Auswege aus der Misere. Was nicht gelebt werden durfte, verlagerten die Stürmer und Dränger in die literarische Imagination, wo sie ungehindert produktiv sein und ihren Wunschträumen und Größenphantasien nachhängen konnten. Sie bevölkerten ihre Werke mit den sprichwörtlichen Kraftkerlen und Selbsthelfern oder schwärmten von einem ultimativen Freiheitsgefühl wie Lenz in seinem *Lied zum deutschen Tanz*: „Alles verschwunden | Was uns gebunden | Frei wie der Wind | Götter wir sind.“¹⁴ Dementsprechend äußerte sich die Rebellion des freiheitsdurstigen Individuums konkret in erster Linie als Aufstand gegen die strengen Vorschriften der hergebrachten Regelpoetik. Goethes Überlegungen zum Drama in seiner Rede *Zum Shakespeares Tag* wimmeln von Metaphern des Aufbegehrens und der Befreiung, und Lenz wusste für seine Altersgenossen, die nicht im „großen Schauspiel des Lebens“

mitwirken konnten, weil ihnen „itzt noch Hände und Füße gebunden“ waren, keinen besseren Rat, als eine Liebhaberaufführung des *Götz von Berlichingen* zu organisieren, der als beispielhaftes Produkt der neuen Genieästhetik galt.¹⁵

Die Sturm und Drang-Generation huldigte aber keinem billigen Eskapismus. Ihre Werke inszenieren zwar ständig das Streben nach Freiheit und Ungebundenheit, lassen die Helden jedoch auch mit auffallender Regelmäßigkeit scheitern und führen das Ideal kühner Größe somit von vornherein in skeptisch gebrochener Form vor. Verantwortlich für die tragischen Katastrophen sind dabei nicht allein äußere Schranken, sondern auch die inneren Widersprüche einer forcierten ‚großen‘ Individualität. Selbstbewusstsein und Autonomieverlangen schlagen leicht in Machtgier und Hybris um, während sich die erträumte Unabhängigkeit in existenzielle Isolation verwandeln und Angst, Melancholie und tiefe Sinnzweifel hervorrufen kann.

Im selben Augenblick, in dem sich das moderne Subjekt herausbildet und seinen Anspruch auf autonome Selbstverwirklichung artikuliert, fühlt es sich auch schon äußerlich eingeeignet und innerlich gespalten, durch seine Lebensumstände fremdbestimmt und zugleich seelisch zerrissen zwischen bewussten und unbewussten Antrieben, Vernunftgeboten und triebhafter Sinnennatur. Seine Krise ist, mit anderen Worten, ebenso alt wie dieses Subjekt selbst. Die wichtigste Leistung des Sturm und Drang bestand darin, die fundamentale Ambivalenz und die Bedrängnisse des neuen Individuums in vielfältigen Brechungen literarisch zu erkunden. Freiheit als Ausbruch aus haltgebenden Bindungen ist allemal ein *Wagnis* – eine Grunderfahrung der modernen Welt, die auch Schiller zeitlebens beschäftigt hat.

Friedrich Schiller auf der Militäarakademie

Goethe führte den hohen Wert, den Schiller der „physische[n] Freiheit“ beimaß, auf den „Druck“ zurück, den sein Freund in jungen Jahren „in der Militärschule hatte leiden müssen.“¹⁶ Tatsächlich verbrachte Schiller einen Großteil seiner Jugend in einer autoritären Erziehungsanstalt, die der individuellen Entfaltung wenig Spielraum ließ. Andererseits war sie aber auch eine ausgesprochen fortschrittliche Bildungseinrichtung, die sein Denken und seinen Wissenshorizont nachhaltig prägte. Die Zeit auf der Karlsschule wurde damit in jeder Hinsicht zu einer entscheidenden Etappe im Werdegang des Dichters.

Hervorgegangen aus bescheidenen Anfängen, nämlich aus einem Militärwaisenhaus auf Schloss Solitude bei Stuttgart, das Herzog Karl Eugen von Württemberg 1770 gegründet hatte, entwickelte sich die Karlsschule rasch zu einem prosperierenden pädagogischen Institut, das schließlich die Funktionen einer Kadettenanstalt, eines Gymnasiums, einer Kunstakademie und einer Hochschule in sich vereinte. 1773 wurde sie zur Militäarakademie erklärt, und zwei

Jahre später musste sie wegen der stark angestiegenen Schülerzahl in die Residenzstadt Stuttgart verlegt werden, wo sie einen weitläufigen Gebäudekomplex hinter dem Neuen Schloss bezog. Der Unterricht umfasste neben den allgemeinbildenden Fächern auch einige Spezialdisziplinen, die den älteren Zöglingen offenstanden, darunter Kameralistik, Jura und Medizin. Kurz nach Schillers Abgang erreichte die Militärakademie 1781 den glanzvollen Höhepunkt ihrer noch jungen Geschichte, als sie von Kaiser Joseph II. in den Rang einer Universität erhoben wurde.

Die Karlschule war das Lieblingsprojekt des Herzogs, dem er viel Zeit und Mühe widmete. Dazu trieb ihn nicht nur pädagogischer Eifer, sondern auch politisches Kalkül. In Württemberg, wo sich in der frühen Neuzeit kein absolutistisches Regiment etabliert hatte, teilte sich der Fürst die Herrschaft nach wie vor mit den Ständen, genauer: mit der ‚Ehrbarkeit‘, der wohlhabenden bürgerlichen Oberschicht, die wichtige Verwaltungspositionen besetzte und in Steuerfragen mit-sprechen durfte – kein angenehmer Zustand für Karl Eugen, dessen Selbstherrlichkeit regelmäßig Reibereien mit den Ständevertretern provozierte. Die Gründung der neuen Schule, die fürstentreue Offiziere, Beamte und Künstler für die höfische Repräsentation heranbilden sollte, ist auch als strategischer Zug in diesem Dauerkonflikt zu verstehen.

Von militärischer Zucht geprägt und weitgehend nach außen abgeschottet, ähnelte die Karlschule einer Kaserne. Ein streng geregelter Tagesablauf sah so gut wie keine Freizeit vor, und die mit Einheitskleidung ausgestaffierten Eleven wurden förmlich gedrillt und permanent überwacht. Dennoch darf man diese „Sklavenplantage“¹⁷, wie sie der scharfzüngige Schubart nannte, nicht nur als autoritäre Zwangsanstalt betrachten. Ihr pädagogisches Konzept stand im Zeichen der Aufklärung und des Neuhumanismus und folgte dem Ideal der mündigen, selbstbestimmten Persönlichkeit. Unter den Lehrern, die der Herzog sorgfältig auswählte, waren originelle Köpfe, in deren Unterrichtsprogramm sich die klassische Bildung mit modernen Fächern und der Kultur des Körpers und der Sitten zusammenfand. Im Mittelpunkt stand die Philosophie, die das Denken schulen und den Charakter formen sollte. Eine wichtige Rolle spielten die obligatorischen alten Sprachen und die Religion, aber der Lehrplan sah auch Französisch, Geschichte und Geographie, Mathematik, Physik und Statistik sowie Zeichnen, Reiten, Tanzen und Fechten vor. Den Eleven, die sich auf das Fachgebiet Medizin konzentrierten, wurden darüber hinaus Stunden in Anatomie, Physiologie, Pathologie, Therapie, Chemie, Zoologie, Mineralogie und Botanik angeboten. Der Eifer des Lehrpersonals und die Verbindung von Internat und Hochschule, die diesem Institut sein eigentümliches Profil verlieh, schufen eine intensive Unterrichts- und Arbeitsatmosphäre, wie man sie an den altherwürdigen Universitäten in Deutschland damals nicht antraf. Und auch in anderer Hinsicht war die Schule ungewöhnlich fortschrittlich: Sie versammelte Schüler der unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten und Konfessionen, von denen nicht wenige aus dem Ausland stammten. Die Standesschranken zwischen Adligen und

Bürgerlichen verschwanden im Schulalltag zwar nicht ganz, wurden aber doch mehr und mehr durch das rationale Leistungsprinzip überlagert.

So trug die Karlsschule ein Janusgesicht als Kaderschmiede für ergebene Staatsdiener und als Stätte anspruchsvoller wissenschaftlicher Studien, als Disziplinarapparat und aufklärerische Bildungsstätte in einem. Der enge Zusammenhang von Disziplinierung und Subjektbildung wird hier ebenso greifbar wie die Allianz der Aufklärung mit der fürstlichen Herrschaft. Karl Eugen, dessen autoritäre Neigungen sich zumindest in der zweiten Hälfte seiner langen Regierungszeit mit einem ausgeprägten landesväterlichen Verantwortungsgefühl verbanden, stellte das Musterbeispiel eines aufgeklärten Despoten dar, der mit guten Staatsbürgern zugleich auch gute Untertanen heranzuziehen glaubte und die Errungenschaften des Vernunftzeitalters in den Dienst einer modernen, effizienten Verwaltung stellen wollte. Dass er mit alledem das Glück seines Volkes befördern würde, bezweifelte er keinen Augenblick. Wie Schillers Werdegang zeigt, konnten seine Bemühungen allerdings auch ganz unvorhergesehene – und unerwünschte – Früchte hervorbringen.

Bei der Rekrutierung neuer Zöglinge verfuhr Karl Eugen nicht zimperlich, wie auch der junge Friedrich Schiller erfahren musste. Schiller, am 10. November 1759 in Marbach geboren, war eigentlich für eine theologische Laufbahn bestimmt und äußerte noch in den Karlsschuljahren selbst den Wunsch, ein „Gottesgelehrter“ zu werden (22, S. 15). Schon in Lorch im Remstal, wo die Familie ab 1763 wohnte, erhielt er neben dem Unterricht in der Elementarschule Lateinstunden bei Pfarrer Philipp Ulrich Moser, dem er später in den *Räubern* ein Denkmal setzte, und seit dem Umzug nach Ludwigsburg 1767 besuchte er die dortige Lateinschule, um sich die Grundlagen einer gelehrten Bildung anzueignen. Sein weiterer Weg hätte ihn dann, wie so viele andere schwäbische Geistesgrößen, über eine der württembergischen Klosterschulen zum Theologiestudium ans Tübinger Stift geführt.

Der Machtspruch des Herzogs durchkreuzte diese Pläne. Auf Karl Eugens wiederholtes Drängen musste Johann Kaspar Schiller, der als Offizier und später als Intendant der Hofgärtnerei auf der Solitude in den Diensten des Landesherrn stand, seinen begabten Sohn im Januar 1773 auf die Karlsschule schicken, wo er bis zum Dezember 1780 lebte und studierte. Weil die Theologie dort nicht gelehrt wurde, verlegte sich Schiller anfangs auf die Rechtswissenschaft und später auf das neu eingerichtete Fach Medizin.

Den militärischen Drill und die massiven Einschränkungen, die er fortan am eigenen Leibe zu spüren bekam, muss er sehr schmerzhaft empfunden haben, denn er übte später scharfe Kritik an überstrengen Erziehungsmaximen. Seine Rede über die Schaubühne verwirft die Abrichtung von Zöglingen als eine fatale „Raserei, Menschen zu drechseln“ (20, S. 98), und in der Ankündigung der Zeitschrift *Rheinische Thalia* erklärte Schiller, die vierhundert Eleven der Karlsschule seien nach ein und demselben „Modell“ geformt und daher eigentlich nur „ein *einziges* Geschöpf“

gewesen. Die „Neigungen freier, sich selbst überlassener Wesen“ habe er in seiner Jugend nie kennengelernt, und vom Leben jenseits der Schulmauern hätten ihn „eiserne Stäbe“ getrennt (22, S. 93). Auch gegenüber seinem Freund Christian Gottfried Körner beklagte er „die wahnsinnige Methode [s]einer Erziehung“ (24, S. 8). So musste er unter Freiheit zunächst einmal die schlichte Unabhängigkeit von autoritärer Gängelung und die Möglichkeit, sein Dasein selbstbestimmt zu gestalten, verstehen.

Die Kontrollmechanismen der Karlsschule nötigten die Schüler sogar zur Spionage, da sie angehalten wurden, neben ausführlichen schriftlichen Selbsteinschätzungen auch Berichte über den Charakter und das Benehmen ihrer Kameraden einzureichen. Ein entsprechendes Dokument von Schillers Hand ist ebenso überliefert wie die Urteile, die seine Mitschüler über ihn fällten (22, S. 3–16, bzw. 41 II A, S. 54–63). Auf diese Weise lernte er die Psychologie, die ihn zeitlebens faszinierte, schon auf der Schule auch als ein Instrument der Überwachung und Manipulation kennen, das den Einzelnen der Macht eines fürstlichen Autokraten auslieferte. Hier war konkret zu erleben, dass sich das moderne Subjekt nicht einfach in freier, organischer Entfaltung selbst bildet, sondern immer einen Gegenstand der Kontrolle und der Zurichtung abgibt, ein Objekt disziplinarischer Techniken, die es unter anderem zu beständiger Selbst- und Fremdbeobachtung anleiten. Nicht von ungefähr sind die machthungrigen Intriganten in Schillers Dramen durchweg kompetente Psychologen.

Der von Goethe konstatierte „Druck“ auf die Eleven war demnach in der Tat beträchtlich und rief bisweilen erhebliche psychische Probleme hervor. Das galt zum Beispiel für Schillers Kommilitonen Joseph Friedrich Grammont, der in krankhafte Schermut verfiel und sich mit Selbstmordgedanken trug. Dass sein Kamerad offenkundig gerade unter den Verhältnissen an der Militärakademie litt, konnte Schiller, der 1780 zeitweilig mit der Betreuung und Überwachung des Patienten betraut war, in seinen offiziellen Berichten über dessen „Hypochondrie“ (22, S. 19) natürlich nur behutsam andeuten. Die ganze Affäre nahm aber eine bezeichnende Wendung, als Schiller in seiner prekären Doppelrolle unversehens selbst ins Zwielicht geriet, weil Grammont dem Freund nicht mehr recht traute, während die Vorgesetzten wiederum seine Zuverlässigkeit als Kontrolleur und Informant zu bezweifeln begannen. Der Beobachter wurde also seinerseits zum Beobachteten, der Seelenforscher zog das Interesse auf seine eigenen seelischen Vorgänge. Schiller versuchte sich dem Netz des Misstrauens zu entwinden, indem er gegenüber dem Intendanten der Karlsschule eine gewisse manipulative Verstellung als notwendigen psychotherapeutischen Schachzug rechtfertigte: „Freilich ging der Weg, den wir einschlugen, in etwas von dem gewöhnlichen ab; wir durften es ihn [Grammont] am wenigsten merken lassen, daß wir auf Befehl reden; nur die Künste der Freundschaft waren uns erlaubt, die mehr nachgibt als forciert [...]. Das Vertrauen eines Kranken kann nur dardurch erschlichen werden, wenn man seine eigene Sprache gebraucht“ (S. 29). Wie weit man nun *diesen* Erläuterungen, die sicherlich

taktisch motiviert waren, trauen darf, muss offen bleiben. Grammont verließ die Akademie übrigens wenig später und erholte sich mit der Zeit vollständig.

Die „eiserne[n] Stäbe“, mit denen Schiller die Karlsschule umgeben sah, schränkten auch die familiären Kontakte der Heranwachsenden empfindlich ein. Das entsprach den Absichten des Herzogs, der ihre Loyalität ganz auf seine Person zu konzentrieren wünschte. Er allein wollte als der wahre Vater der Schüler gelten – so pflegte er sich selbst zu nennen, und so sprach Schiller ihn in den Texten aus der Akademiezeit und auch noch in dem Brief, den er später als Flüchtling aus Mannheim an Karl Eugen sandte, für gewöhnlich an. Wenn er sogar beteuerte, „dieser Vater“ sei ihm „weit schätzbarer“ als seine wirklichen Eltern (22, S. 14), ist das als panegyrische Floskel gewiss nicht für bare Münze zu nehmen, bezeichnet die psychobiographischen Verhältnisse aber doch zutreffend: Der Herzog und nicht der leibliche Vater repräsentierte in Schillers Adoleszenz die patriarchalische Autorität. Seine bedrückende Allgegenwart wirkte lange nach. Als Karl Eugen 1793 nach fast fünfzig Regierungsjahren starb, nannte Schiller ihn den „alten Herodes“, womit er den Fürsten nicht nur generell als Tyrannen brandmarkte, sondern in Anspielung auf den bethlehemitischen Kindermord auch als den Zerstörer seiner Kindheit hinstellte. Im selben Zusammenhang bemerkte er lapidar, der Nachfolger, Herzog Ludwig Eugen, sei doch immerhin ein „Mensch“ (26, S. 336).

Trotz der strengen Zucht unter den Augen des herzoglichen Übervaters wussten sich die Schüler der Militärakademie ihre heimlichen Freiräume zu schaffen. Sie fanden sie besonders in der Literatur, die den äußerlich eingeschränkten jungen Leuten das unbegrenzte Reich der Einbildungskraft erschloss. In der Ankündigung der *Rheinischen Thalia* schrieb Schiller: „Verhältnissen zu entfliehen, die mir zur Folter waren, schweifte mein Herz in eine *Idealenwelt* aus“. Das bedeutete zugleich eine stille Auflehnung gegen das Zwangsreglement der Schule, denn „Neigung für Poesie beleidigte die Gesetze des Instituts, worin ich erzogen ward, und widersprach dem Plan seines Stifters“ (22, S. 93). Lesend und schreibend – oft des Nachts in der Krankenküche, wo er deshalb nicht ungern Dienst tat – eroberte sich Schiller eine Sphäre persönlicher Freiheit. Der rebellische Gestus seines dramatischen Erstlings kann unter diesen Umständen nicht verwundern, und auch der Konflikt mit Karl Eugen, der Schiller schließlich aus seiner Heimat vertrieb, entzündete sich an dem Beharren des jungen Mannes auf seiner Unabhängigkeit als Schriftsteller.

Eine konkrete Gestalt gewann Schillers „Idealenwelt“ im Theater. Schon vor dem Eintritt in die Karlsschule hatte der Junge die Hofbühne in Ludwigsburg besucht; später stand den Eleven der Akademie das Stuttgarter Theater offen, und zu festlichen Gelegenheiten veranstalteten sie auch selbst kleine Aufführungen. Es dürfte Schiller ähnlich ergangen sein wie vielen seiner jugendlichen Zeitgenossen, denen das Theater eine Erlösung vom Druck der sozialen Rollenzwänge und der bürgerlichen Nützlichkeitsbetrachtungen, einen Weg zu freier Entfaltung, hehren Gefühlen und öffentlicher Wirksamkeit verhieß. August Wilhelm Iffland, Schauspieler in Mannheim und

später Leiter des Königlichen Nationaltheaters in Berlin, erzählt in seiner Autobiographie *Meine theatralische Laufbahn*, wie ihm die ersten Theatererfahrungen schon als Kind ein tiefes Gefühl von Feierlichkeit, Ehrfurcht und Rührung einflößten und ihn der Enge des gewohnten Alltags entrückten. Karl Philipp Moritz lässt seinen Anton Reiser alle Demütigungen und Versagungen, die er reichlich erfahren muss, durch die Flucht in die Theaterwelt kompensieren, und auch für Goethes Wilhelm Meister ist die Bühne ein Refugium der Träume und der schwärmerischen Phantasien. Das Theater zu einem utopischen Ort innerer und äußerer Freiheit zu verklären, lag für Schillers Generation also nahe. Dass es damals als breitenwirksames Massenmedium auch das rege Interesse der Aufklärer auf sich zog, wird später noch zu erörtern sein.

Konnte Schiller 1793 auch keine Tränen bei Karl Eugens Tod vergießen, so nahm er die bald darauf erfolgende Auflösung der Karlsschule doch mit Bedauern zur Kenntnis. Zu Recht werde dieser Schritt in Stuttgart beklagt, schrieb er an Körner, da das Institut „ungemein viel Kenntnisse, artistisches und wissenschaftliches Interesse unter den hiesigen Einwohnern verbreitet“, die geistige Landschaft Württembergs geprägt und den Künsten zu einer ungewöhnlichen Blüte verholfen habe (26, S. 349). Tatsächlich durfte er die Verdienste der Akademie um Kunst und Wissenschaft guten Gewissens rühmen, und er wusste sehr gut, was er selbst ihrer anregenden intellektuellen Atmosphäre verdankte. Es war keine bloße Schmeichelei, wenn er den Herzog einmal als den „Urheber [s] einer Bildung“ pries (23, S. 39), denn die Jahre auf dieser Schule legten das Fundament für seine gesamte geistige Entwicklung.

Mit der Bibel und christlichen Erbauungsschriften war Schiller bereits in der Familie vertraut geworden. Auf der Akademie lag der Schwerpunkt auf den antiken Klassikern, während sich die Schüler die deutsche Gegenwartsliteratur, die im Unterricht keine Rolle spielte, durch (heimliche) eigene Lektüre erschließen mussten. Schiller lernte die lateinische und die französische Sprache und erwarb Grundkenntnisse im Griechischen und sogar im Englischen, dessen Berücksichtigung im Lehrplan gleichfalls zu den progressiven Seiten der Karlsschule gehörte. Umfassend und gediegen war der Philosophieunterricht. Autoren wie Johann Georg Sulzer, Christian Garve und Moses Mendelssohn erschlossen dem Eleven die vorkantische Aufklärungsphilosophie in beachtlicher Breite, und direkt oder indirekt wurde er auch mit den bedeutendsten französischen und englischen Denkern dieses Zeitalters vertraut. Der nur acht Jahre ältere Philosophieprofessor Jakob Friedrich Abel war sein wichtigster Anreger in moralischen, ästhetischen und psychologischen Fragen. Er behandelte zum Beispiel das konfliktreiche Verhältnis zwischen den sinnlich-triebhaften und den geistig-sittlichen Kräften des Menschen, womit er Schillers anthropologische Neugier befeuerte, und da er gerne Auszüge aus literarischen Werken heranzog, um psychologische Phänomene zu illustrieren, lernte sein Schüler durch ihn auch die Dramen Shakespeares kennen.

Das Beispiel Abels zeigt überdies, wie den Karlsschülern die neuen Identitäts- und Subjekt-konzepte ihrer Zeit nahegebracht wurden. So hielt der Professor 1776 zum Stiftungsfest der Militärakademie eine *Rede, über die Entstehung und die Kennzeichen großer Geister*, die den Geniegedanken des Sturm und Drang entfaltete. Abel definierte Genialität als außerordentliche Stärke und Harmonie aller menschlichen Seelenvermögen: Leidenschaft, Einbildungskraft und Verstand müssten hier ungewöhnlich lebhaft sein und innig zusammenwirken. Unruhig sei das Genie, tatenfroh und schöpferisch; man finde es unter Dichtern, Philosophen und Wissenschaftlern ebenso wie unter Staatsmännern und Feldherren. Sein Markenzeichen sei die kühne Überschreitung aller Grenzen und Normen, die Abel in einer selbst genialisch angehauchten, bilderreichen Kraftsprache beschwor:

Der Genielose, matt und kraftlos, kann nie ohne die Krücke der Reglen und der Geseze gehen, kraftlos und elend, nie über die vorgezeichnete Bahn wegspringen, oder mit Heldenkühnheit sie durchbrechen, um sich selbst schöpferisch eine neue Bahn zu finden; Er schleicht also ruhig und dumm, gleich jenen trägen lastbaren Thier, im Gleisse fort. Das Genie voll Gefühl seiner Kraft voll edlen Stolzes, wirft die entehrende Fesseln hinweg, höh-nend den engen Kerker in dem der gemeine Sterbliche schmachtet, reißt sich voll Helden-Kühnheit loß, und fliegt gleich dem königlichen Adler weit über die kleine niedre Erde hinweg, und wandelt in der Sonne. Ihr schimpft, daß er nicht im Gleise bleibt, daß er aus den Schranken der Weißheit und Tugend getreten, Insekten, er flog zur Sonne.¹⁸

Die Wirkung dieser Rede auf die jungen Zuhörer kann man sich leicht ausmalen. Ihnen wurde hier ein Subjektmodell präsentiert, an das sich jugendliche Größenphantasien knüpfen konnten und das zu einer schwärmerischen Identifikation verlockte.

Ein Jahr später erörterte Abel in einer weiteren Festrede das Thema der „Seelenstärke“, die er mit „Herrschaft über sich selbst“ gleichsetzte.¹⁹ Dem Weisen ermögliche diese Stärke nämlich die Kontrolle seiner Neigungen und Leidenschaften durch die überlegene Vernunft und folglich Freiheit, Unbeugsamkeit und Konsequenz in seinen Entscheidungen. Abel skizzierte damit erneut einen modellhaften Subjektentwurf, der zwar etwas anders akzentuiert war als der des Genies, aber gleichfalls um das Ideal individueller Autonomie kreiste. Dabei nahm er das Erbe der antiken Stoiker und ihrer neuzeitlichen Adepten auf, die in der souveränen Beherrschung der Affekte den Königsweg zu Tugend und Glückseligkeit erkannt hatten und deren Lehren sich gut mit dem aufklärerischen Programm einer vernunftgesteuerten Persönlichkeitsbildung verbinden ließen. Bei Schiller sollten diese Anregungen noch in den Reflexionen über die erhabene Freiheit, die er in den neunziger Jahren anstellte, wirksam werden.

Anthropologie und Liebesphilosophie

Schillers medizinische Interessen galten weniger der Praxis ärztlicher Diagnose und Therapie als vielmehr den theoretischen oder spekulativen Aspekten des Faches. In der Vorrede zu seiner dritten Dissertation äußert er sich herablassend über den Arzt, „dessen Horizont sich einzig und allein um die historische Kenntniß der Maschine [des Körpers] dreht, der die gröbern Räder des seelenvollsten Uhrwerks nur terminologisch und örtlich“ angeben kann, und feiert seinen Herzog, weil Karl Eugen an der Karlsschule „die Hippokratische Kunst aus der engen Sphäre einer mechanischen Brodwissenschaft in den höhern Rang einer philosophischen Lehre erhoben“ habe (20, S. 38). Schillers medizinische Tätigkeit während seiner kurzen Zeit als Regimentsarzt in Stuttgart war für die Patienten wohl auch eher gesundheitsgefährdend; jedenfalls sah sich sein Vorgesetzter veranlasst, die Rezepte des jungen Kollegen zu überprüfen und die verordneten Arzneidosen zu reduzieren. In Mannheim ruinierte Schiller dann seine Verdauung, als er eine Malaria-Erkrankung durch Gewaltkuren mit Chinarinde bekämpfte.

Umso fruchtbarer war in der Tat die von Abel und Johann Friedrich Consbruch, dem führenden Mediziner an der Karlsschule, vermittelte Bekanntschaft mit der Medizin als einer „philosophischen Lehre“. Schiller spielt hier auf die *Anthropologie* an, die in der Spätaufklärung den fortschrittlichsten Stand der medizinischen Wissenschaft repräsentierte. Ihre Vertreter, die ‚philosophischen Ärzte‘, nahmen den *ganzen Menschen* als psycho-physische Einheit in den Blick. René Descartes hatte im 17. Jahrhundert noch den Antagonismus von Körper und Seele zur Grundlage seiner Philosophie gemacht, indem er die materielle Welt als ‚ausgedehnte Substanz‘ („res extensa“) streng vom Geist, der ‚denkenden Substanz‘ („res cogitans“), unterschied. Zu Schillers Zeit aber lenkte der wachsende Einfluss des Empirismus die Aufmerksamkeit zunehmend auf das „commercium mentis et corporis“, also auf die enge Verbindung und Wechselwirkung von körperlichen und geistig-seelischen Phänomenen, die sich der Erfahrung ja unaufhörlich aufdrängt. Hier setzte die Anthropologie an. „Der Mensch ist weder Körper, noch Seele allein; er ist die Harmonie von beyden“, erklärte Ernst Platner, einer der Begründer der neuen Richtung, und definierte: „Körper und Seele in ihren gegenseitigen Verhältnissen, Einschränkungen und Beziehungen zusammen betrachten, [...] das ist es, was ich Anthropologie nenne.“²⁰

In diesem Rahmen bewegte sich auch Schillers Denken.²¹ So führte er die hypochondrischen Leiden seines Kommilitonen Grammont auf die „Sympathie zwischen dem Unterleib und der Seele“ zurück und konstatierte: „Das genaue Band zwischen Körper und Seele macht es unendlich schwer, die erste Quelle des Übels ausfindig zu machen, ob es zuerst im Körper oder in der Seele zu suchen sei“ (22, S. 19). Vor allem aber dokumentieren die schriftlichen Arbeiten, die der Eleve zum Abschluss seiner Schullaufbahn anfertigte, seine intensive Beschäftigung mit anthropologischen Themen. Die erste dieser Dissertationen, der er den anspruchsvollen Titel

Philosophie der Physiologie gab, ist leider nur in einer unvollständigen Abschrift erhalten. Schiller unternahm darin den ehrgeizigen Versuch, gleich das heikle theoretische Kernproblem der zeitgenössischen Anthropologie zu lösen, nämlich die Frage, wie eine Wechselwirkung zwischen ‚res extensa‘ und ‚res cogitans‘, zwischen physischen und immateriellen Kräften überhaupt möglich sei: „Alle Bewegung der Materie beruht auf der Undurchdringlichkeit, einer Eigenschaft derselben, die sie vom Geist, soviel wir von ihm wissen, besonders unterscheidet. Allein wenn der Geist nicht undurchdringlich ist, wie soll die Materie auf ihn wirken, die doch nur auf das Undurchdringliche wirkt?“ (20, S. 12) Es bedurfte also einer „Mittelkraft“, die als „Band zwischen Welt und Seele“ fungierte (S. 16).

Die Wissenschaft des 18. Jahrhunderts, der die Details neurophysiologischer Prozesse noch unzugänglich waren, konnte in diesem Punkt allenfalls Hypothesen bieten, die meist um das Nervensystem kreisten, dem der berühmte Naturforscher und Dichter Albrecht von Haller bahnbrechende Untersuchungen gewidmet hatte. Auch Schiller siedelte seine „Mittelkraft in einem unendlich feinen, einfachen, beweglichen Weesen“ an, das durch die Nerven ströme (20, S. 16). Es leite die Eindrücke der Sinne an den Geist weiter und erzeuge so Vorstellungsbilder von der äußeren Wirklichkeit, die als „Materielle Ideen“ im „Denkorgan“ gespeichert würden und den Stoff für das geistig-seelische Leben abgaben (S. 20).

Schillers medizinischen Lehrern war das freilich zu spekulativ. Auch seine zweite Dissertation, eine in lateinischer Sprache abgefasste Studie über Fieberkrankheiten, fand keinen Anklang. Erfolg hatte er erst mit seiner dritten Abschlussarbeit. Dieser *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* trägt das anthropologische Programm schon im Titel und schließt mit seiner Definition des Menschen als eines Doppelgeschöpfs, das zwei „heterogene Principien“ in „Einem Wesen“ vereinigt, direkt an Platner an: „der Mensch ist nicht Seele und Körper, der Mensch ist die innigste Vermischung dieser beiden Substanzen“ (20, S. 64). Der Verfasser verzichtet jetzt darauf, den tieferen Ursachen und Trägern des psychophysischen Zusammenhangs nachzuspüren, und begnügt sich damit, dessen faktische Wirksamkeit in zwei empirisch begründeten „Fundamentalgesetzen“ festzuhalten, die sich komplementär zueinander verhalten. Demnach gilt zum einen: „Geistige Lust hat jederzeit eine thierische Lust, geistige Unlust jederzeit eine thierische Unlust zur Begleiterin“ (S. 57), und zum anderen, „daß die allgemeine Empfindung thierischer Harmonie die Quelle geistiger Lust, und die thierische Unlust die Quelle geistiger Unlust“ ist (S. 63).

Schiller, dem man so gerne das Etikett des Idealisten anheftet, wusste also nur zu gut um die Macht der ‚tierischen‘ Sinnennatur, des Körpers und der Triebe und verwarf die große, bis auf Platon zurückgehende Tradition einer einseitigen Geistphilosophie als „wirkliches Extremum, das den einen Theil des Menschen allzuenthusiastisch herabwürdigt, und uns in den Rang idealischer Wesen erheben will“ (20, S. 40). Mit einem Zitat aus Hallers *Gedanken über Vernunft*,

Aberglauben und Unglauben nennt er den Menschen „das unseelige Mittelding von Vieh und Engel“ (S. 47); das frühe Gedicht *An einen Moralisten* sieht den „gottgebornen Geist“ von seinem „thierische[n] Gefährte[n]“ gar in „Sklavenmauren“ eingepfercht (1, S. 87), und auch der Schwärmer Julius aus den *Philosophischen Briefen*, der den Menschen als erhabenes Vernunftwesen feiert, wird immer wieder auf unliebsame Weise daran erinnert, dass der „freie emporstrebende Geist [...] in das starre unwandelbare Uhrwerk eines sterblichen Körpers geflochten, mit seinen kleinen Bedürfnissen vermenget, an seine kleinen Schicksale angejocht“ ist (20, S. 112).

Wie die Metaphern von Kerker und Joch schon erkennen lassen, warf die Einsicht in die Doppelnatur des Menschen unweigerlich das Problem auf, ob ihm unter diesen Bedingungen überhaupt eine autonome Selbstbestimmung möglich sei. Mit der in Schillers *Philosophie der Physiologie* formulierten Frage, „was Freiheit ist“ (20, S. 26), betrat die Anthropologie ein gefährliches Terrain. Philosophen der Frühaufklärung wie Christian Wolff, die sich auf die cartesianische Trennung von ‚res cogitans‘ und ‚res extensa‘ stützten, konnten sich die menschliche Vernunft noch ohne weiteres als eine unabhängige, über die Kausalketten der physischen Welt erhabene Kraft denken. Sobald aber die Bindung aller geistig-seelischen Vorgänge an die Sinnennatur des Leibes in den Blick rückte, geriet diese Zuversicht ins Wanken. Als Anthropologe musste sich Schiller der Tatsache stellen, dass „thierische Empfindungen mit unwiderstehlicher und gleichsam tyrannischer Macht die Seele zu Leidenschaften und Handlungen fortreißen, und über die geistigsten selbst nicht selten die Oberhand bekommen.“ Hier herrsche „blinde Nothwendigkeit“, nämlich das „Gesez“ eines „Mechanismus“ (S. 46), der keiner vernünftigen Kontrolle unterliege, sondern ausschließlich von Lust- und Unlustempfindungen, von „Vergnügen“ und „Mißvergnügen“ gesteuert werde (S. 44).

Am Horizont tauchte damit das extreme Gegenbild einer reinen Geistphilosophie auf, nämlich der *Materialismus*, der das Individuum durch mechanisch-stoffliche Reize restlos fremdbestimmt sah. Französische Denker wie Julien Offray de La Mettrie oder Claude-Adrien Helvétius, mit deren Ideen Schiller auf der Karlsschule in Berührung kam, hatten um die Jahrhundertmitte bereits diese radikale Konsequenz gezogen und das Verhältnis von Körper und Psyche monistisch gedeutet: La Mettrie betrachtete den Menschen als hochkomplexe Maschine und die Seele als bloße Illusion. Für die meisten deutschen Aufklärer waren solche Lehren, deren deterministische und atheistische Implikationen die Grundfesten der christlichen Religion erschütterten, unannehmbar. Auch Schiller erwähnt sie in seiner ersten Dissertation nur, um sie sogleich zu verwerfen – allerdings nicht mit sachlichen Argumenten, sondern mit einer weltanschaulichen Abwehrgeste, die das Ausmaß der Bedrohung deutlich erkennen lässt: „Oder mus der Geist selbst Materie sein. Denken wär also Bewegung. Unsterblichkeit wäre ein Wahn. Der Geist müste vergehen. Diese Meinung mit Gewalt ersonnen, die Erhabenheit des Geistes zu Boden zu drücken,

und die Furcht einer kommenden Ewigkeit einzuschläfern, kann nur Thoren und Böswichter bethören; der Weise verhöhnet sie“ (20, S. 12).

Schiller löste das Freiheitsproblem durch eine Theorie der Aufmerksamkeit, wie sie so oder ähnlich auch sonst in der zeitgenössischen Anthropologie vertreten wurde. Zwar seien Verstand und Wille des Menschen tatsächlich durch die „Materiellen Ideen“ im „Denkorgan“, die letztlich auf Sinneseindrücke zurückgingen, „mechanisch bestimmt“, aber die Seele könne ihrerseits „einen thätigen Einfluss auf das Denkorgan“ ausüben, indem sie „nach Willkühr“ manche jener Ideen hervorhebe und damit die aus ihnen erwachsenden „Beweggründe“ des Handelns stärke. Dieses Vermögen der Aufmerksamkeitslenkung garantiere die Möglichkeit sittlicher Freiheit: „Alle Moralität des Menschen hat ihren Grund in der Aufmerksamkeit, d.h. im thätigen Einfluss der Seele auf die Materiellen Ideen im Denkorgan“ (20, S. 26f.). Obwohl selbst der „hartnäckigste Stoiker“ nicht imstande sei, physische Schmerzen einfach auszublenden, könne er ihre Wirkung doch zumindest „durch eine entgegengesetzte Richtung der Aufmerksamkeit um vieles schwächen und verdunkeln“ (S. 46).

Zeit seines Lebens erörterte Schiller die drängenden Fragen, wie Freiheit theoretisch zu fassen und wie sie praktisch zu erringen sei, vor dem Hintergrund eines Menschenbildes, das von dem spannungsvollen Miteinander zweier ‚Naturen‘, einer sinnlichen und einer geistigen, ausging. Aber auch seine dramatische Praxis und zumal seine Figurengestaltung zeugen von dem tiefen Einfluss der Anthropologie. Grundsätzlich war es das lebhafteste psychologische Interesse, das seine wissenschaftlichen Forschungen mit seinen Stücken verband. Während der Dichter Schiller, der „die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen [...] ertappen“ wollte (3, S. 5), seine Werke als Fortsetzung der anthropologischen Studien mit literarischen Mitteln auffasste, zitierte er als Anthropologe nach Abels Vorbild poetische Schriften, um Phänomene des Seelenlebens zu veranschaulichen: Für seine letzte Dissertation entnahm er Shakespeares *Julius Caesar* und seinen eigenen *Räubern* Fallbeispiele für den Einfluss psychischer Regungen auf die körperliche Verfassung.

Darüber hinaus hat man die auffallende Sprunghaftigkeit der Protagonisten seines Frühwerks einleuchtend mit dem raschen Wechsel starker äußerer Eindrücke erklärt, der aufgrund der engen Verknüpfung von sinnlichen Reizen und seelischen Vorgängen vor allem bei außergewöhnlich empfänglichen, genialischen Menschen ein ebenso schnelles Schwanken der Aufmerksamkeitsrichtung bewirke.²² Andererseits machte die Anthropologie Schiller auch mit der „Physiognomik der Empfindungen“ vertraut, die „die geheimsten Rührungen der Seele auf der Aussenseite des Körpers“ abbildet. „Jeder Affekt hat seine specifiken Aeusserungen, und so zu sagen, seinen eigenthümlichen Dialekt, an dem man ihn kennt“, heißt es im *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, der anhand zahlreicher Beispiele illustriert, wie sich etwa „Heldenmuth und Unerschrockenheit“,

„Schrecken und Furcht“, Hass oder Stolz gestisch und mimisch manifestieren (20, S. 68f.). Solche Zusammenhänge mussten gerade einen Bühnendichter ungemein interessieren und schlugen sich in den zahlreichen Regieanweisungen nieder, über die Schiller in seinen frühen Dramen die Gebärdensprache der Figuren festlegte. Er fand damit einen Zugang zu dem weiten Feld der *eloquentia corporis*, der Beredsamkeit körperlicher Symptome, das damals für die Debatten über eine psychologisch verfeinerte Schauspielkunst von großer Bedeutung war.

Schillers geistige Beschäftigungen und seine weltanschauliche Position gegen Ende der Karlschulzeit wären indes sehr unvollständig beschrieben, wenn man den Fokus auf Medizin und Anthropologie beschränken wollte. Es gibt nämlich auch Äußerungen von ihm, die buchstäblich eine ganz andere Sprache sprechen und aus dem Bereich der wissenschaftlichen Untersuchungen in eine Sphäre überschwänglicher mystischer Ahnungen führen. Die Festrede *Die Tugend in ihren Folgen betrachtet*, die er im Januar 1780 an der Akademie halten durfte, entwirft in grandiosen Bildern die Vision eines von göttlicher Liebe durchwalteten Kosmos. Was die Gravitation für die physische Wirklichkeit bedeute, sei die Liebe im Reich der Geister:

Nicht geringer, als die allwirkende Kraft der Anziehung in der Körperwelt, die Welten um Welten wendet, und Sonnen in ewigen Ketten hält, nicht geringer, sag ich, ist in der Geisterwelt das Band der allgemeinen Liebe. Liebe ist es, die Seelen an Seelen fesselt; Liebe ist es, die den Unendlichen Schöpfer zum endlichen Geschöpfe herunterneigt, das endliche Geschöpf hinaufhebt zum unendlichen Schöpfer; Liebe ist es, die aus der gränzenlosen Geisterwelt eine Einzige Familie, und soviel Myriaden Geister zu soviel Söhnen Eines al-liebenden Vaters macht. Liebe ist der zweite Lebensodem in der Schöpfung; Liebe das grose Band des Zusammenhangs aller denkenden Naturen. Würde die Liebe im Umkreis der Schöpfung ersterben, – wie bald – wie bald würde das Band der Weesen zerrissen seyn, wie bald das unermessliche Geisterreich in anarchischem Aufruhr dahintoben, eben so als die ganze Grundlage der Körperwelt zusammenstürzen, als alle Räder der Natur einen ewigen Stillstand halten würden, wenn das mächtige Gesez der Anziehung aufgehoben worden wäre.

(20, S. 32)

Diese Rede war keine bloße Pflichtübung für einen öffentlichen Festakt. Ähnliche Vorstellungen formuliert zum Beispiel der erste Abschnitt der *Philosophie der Physiologie*, der menschliche Vollkommenheit und Glückseligkeit an die fortschreitende Erkenntnis der kosmischen Ordnung bindet: „der Mensch ist da, daß er nachringe der Größe seines Schöpfers, mit eben dem Blick umfaße die Welt, wie der Schöpfer sie umfaßt – Gottgleichheit ist die Bestimmung des Menschen“ (20, S. 10). Und mehrere lyrische Werke, die Schiller in seiner *Anthologie auf das Jahr*

1782 veröffentlichte, preisen in hymnischem Ton das große Weltgesetz, so die erste Strophe aus *Der Triumph der Liebe*:

Seelig durch die Liebe
Götter – durch die Liebe
Menschen Göttern gleich!
Liebe macht den Himmel
Himmlicher – die Erde
Zu dem Himmelreich.
(1, S. 75)

Liebe ist das Medium, durch das sich der Mensch Gott nähert. Deshalb bahnen schwärmerische Freundesneigung und erotische Leidenschaft einen Weg zum innersten Zusammenhang der Schöpfung, wie die Gedichte *Die Freundschaft* und *Fantasie an Laura* lehren. 1785 entstand Schillers berühmtester Preisgesang auf die kosmische Allverbundenheit unter einem liebenden Vater im Himmel, die Ode *An die Freude*, die Ludwig van Beethoven im Schlusssatz seiner neunten Symphonie vertont hat. Und der wahrscheinlich schon in den Karlsschuljahren verfasste bekenntnishaft Essay *Theosophie des Julius*, den Schiller in sein 1786 publiziertes Romanfragment *Philosophische Briefe* einfügte, ist nichts anderes als der breit ausgearbeitete Entwurf einer universalen Liebesmetaphysik. Die Liebe sei der „allmächtige Magnet in der Geisterwelt“ (20, S. 119), erklärt der fiktive Verfasser Julius, und zugleich „die Leiter, worauf wir emporklimmen zu Gottähnlichkeit“ (S. 124). Liebend überwinde der Mensch sein begrenztes Selbst und beschreite in der stufenförmigen Anordnung der Schöpfung, der ‚großen Kette des Seins‘, den Weg zur Vervollkommenheit. Angesichts der unendlichen Weiten des nachkopernikanischen Weltalls, der Dynamisierung und Ausdifferenzierung der Gesellschaft am Übergang zur Moderne und einer fortschreitenden Individualisierung versprachen solche Glaubensartikel die tröstliche Geborgenheit einer harmonischen (Vater-)Ordnung und beugten damit der drohenden Isolation des Einzelnen vor.

Schillers christlich-neuplatonische Liebesmetaphysik wurzelte zum Teil in seiner religiösen Erziehung im Elternhaus, in die pietistische und mystische Elemente eingeflossen waren. Doch auch die Lektüren und der Philosophieunterricht auf der Akademie lieferten wichtige Impulse. Anregungen kamen beispielsweise von Gottfried Wilhelm Leibniz, Johann Joachim Spalding und Moses Mendelssohn, aber auch von seinem Lehrer Abel. So war dem 18. Jahrhundert die Vorstellung von der Liebe als einem der Schwerkraft analogen Prinzip der Schöpfungsordnung durchaus geläufig. Außerdem ist Schillers Feier von Liebe, Freundschaft und Brüderlichkeit den Schriften der schottischen Moralphilosophen Shaftesbury, Hutcheson und Ferguson verpflichtet,

die Phänomene wie Moralität, Sympathie und Geselligkeit aus einer natürlichen altruistischen Neigung des Menschen ableiten wollten. Ursprünglich richtete sich diese *moral sense*-Lehre, auf die etwa Schillers Wendung von dem „eingebornen sittlichen Gefühle“ anspielt (20, S. 107), gegen ein nüchtern-pessimistisches Menschenbild, wie es Thomas Hobbes oder Bernard Mandeville vertraten. Später wurde sie aber zunehmend auch als Alternative zu den materialistischen Lehren der radikalen französischen Aufklärer rezipiert. In den Augen eines Paul Henri Thiry d'Holbach, aber auch der schon erwähnten La Mettrie und Helvétius waren es nämlich allein die Maximen der Selbstliebe, die dem Menschen seine Handlungen vorschrieben.

In der „Diskussion zwischen materialistischer und metaphysischer Anthropologie“²³, die die geistige Landschaft der Spätaufklärung prägte, schlug sich Schiller also unmissverständlich auf die Seite der Letzteren. Bisweilen griff er den weltanschaulichen Gegner auch direkt an. Der Ausfall gegen den Materialismus in der *Philosophie der Physiologie* wurde bereits zitiert, und Schillers Alter Ego Julius attackiert in seiner *Theosophie* mit Verve die pietätlosen Spötter, die sogar noch den „himmlischen Trieb“ der Liebe aus dem Selbstinteresse des Menschen erklären möchten: „Im Knechtsgefühl ihrer eignen Entwürdigung haben sie sich mit dem gefährlichen Feinde des Wohlwollens, dem Eigennuz abgefunden, ein Phänomen zu erklären, das ihrem begränzten Herzen zu göttlich war“ (20, S. 121). Als existenzieller Widersacher der allverbindenden Liebe ist der Egoismus nicht etwa nur eine unangenehme persönliche Eigenschaft, sondern eine sündhafte Verfehlung von kosmischen Ausmaßen, die das Individuum aus der göttlichen Ordnung verbannt: „Egoismus errichtet seinen Mittelpunkt in sich selber; Liebe pflanzt ihn außerhalb ihrer in die Achse des ewigen Ganzen. Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit. Liebe ist die mitherrschende Bürgerin eines blühenden Freistaats, Egoismus ein Despot in einer verwüsteten Schöpfung“ (S. 123).

Ganz so einfach ließen sich die skeptischen Einwände gegen die Liebesmetaphysik aber doch nicht abweisen; dafür hatten die anthropologischen Studien Schiller zu gut mit der Materialität und der Vergänglichkeit des Körpers, an den Seele und Geist gebunden bleiben, vertraut gemacht. Seine kleine Schrift *Der Spaziergang unter den Linden* von 1782 findet in dem fiktionalen philosophischen Dialog ein geeignetes Medium, um den Widerstreit der weltanschaulichen Positionen ohne blanke Polemik zu inszenieren. Während der heitere Edwin hingebungsvoll die Schönheiten der Schöpfung genießt, leitet der melancholische Wollmar aus seiner materialistischen Einsicht „Das Schicksal der Seele ist in die Materie geschrieben“ (22, S. 76) einen nihilistisch angehauchten Lebensekel ab, der überall nur die Zeichen der Auflösung erkennt: „Auf jeden Punkt im ewigen Universum hat der Tod sein monarchisches Siegel gedrückt. Auf jedem Atomen les ich die trostlose Aufschrift: *Vergangen!*“ (S. 78)

Nicht einmal Julius bleibt von solchen Anfechtungen verschont. Seine *Theosophie* erscheint in den *Philosophischen Briefen*, in genauer Entsprechung zu ihrem Stellenwert in Schillers eigener

Biographie, als Produkt einer bereits überwundenen Phase seiner geistigen Entwicklung. Mittlerweile hat Julius durchschaut, dass der enthusiastische Glaube an die kosmische Liebesmacht nur ein Erzeugnis seiner Einbildungskraft und seiner persönlichen Bedürfnisse war: „Mein Herz suchte sich eine Philosophie, und die Phantasie unterschob ihre Träume. Die wärmste war mir die Wahre.“ Einen Nachweis für ihre objektive Gültigkeit musste er schuldig bleiben, und so war sie den Argumenten der ideologischen Widersacher schutzlos preisgegeben: „Ein kühner Angriff des Materialismus stürzt meine Schöpfung ein“ (20, S. 115). Hier klingen die desillusionierenden Thesen der fortschrittlichen aufklärerischen Religionspsychologie an. Denker wie David Hume postulierten bereits den projektiven Charakter religiöser Überzeugungen und leiteten alle metaphysischen Lehren aus den Ängsten und Sehnsüchten des Menschen ab. Julius' Mentor Raphael versteht die quälenden Zweifel seines Freundes zwar als Symptome einer heilsamen Krise, die den Durchbruch zu höheren Erkenntnissen bringen werde, aber die *Philosophischen Briefe* brechen ab, ohne eine solche Lösung zu gestalten – vermutlich hatte Schiller selbst noch keine parat. Erst in den philosophischen Schriften der neunziger Jahre schlug er einen neuen Weg ein, indem er auf metaphysische Spekulationen verzichtete und die großen moralischen und ästhetischen Fragen ausschließlich aus der Natur des Menschen zu beantworten suchte. Für seine ersten Dramen ist die schwärmerische Liebesreligion aber sehr bedeutsam gewesen: Von den *Räubern* bis zu *Dom Karlos* werden ihre Spuren zu verfolgen sein.

„Kaufmannsrücksichten“: Nöte eines freien Autors

Am 11. November 1784 kündigte Schiller von Mannheim aus in einem Rundschreiben, das an seine Bekannten verschickt und in mehreren Periodika abgedruckt wurde, eine neue Zeitschrift mit dem Titel *Rheinische Thalia* an. In dem Text geht es aber zunächst gar nicht um dieses Projekt, sondern um Schiller selbst, der sich der lesenden Öffentlichkeit in einem autobiographischen Abriss vorstellt. Er beklagt die Zustände, unter denen er auf der Karlsschule zu leiden hatte, und inszeniert sich dann förmlich als Märtyrer der Kunst, den sein dramatisches Erstlingswerk um „Familie und Vaterland“ gebracht habe. Seit er aus der Heimat geflohen sei, weil man ihm dort untersagen wollte, „zu schreiben“, befinde er sich in einer völlig isolierten Lage: „Nunmehr sind alle meine Verbindungen aufgelöst“, einzig die Gunst des Publikums könne ihn noch aufrecht halten (22, S. 93f.).

Diese Selbstdarstellung sollte natürlich Neugier und Anteilnahme wecken, war also auf den Effekt berechnet. Aber bei allem Pathos schildert sie Schillers prekäre Situation im Kern doch zutreffend. Die Ereignisse, die ihn dorthin geführt hatten, seien kurz rekapituliert. Nach der Entlassung aus der Militärakademie Ende 1780 tat er in Stuttgart widerwillig Dienst als miserabel

bezahlter Regimentsarzt. Ohne Erlaubnis seines Landesherrn wohnte er am 13. Januar 1782 der Uraufführung der *Räuber* am Mannheimer Nationaltheater bei. Eine zweite eigenmächtige Reise ins kurpfälzische Ausland brachte ihm eine längere Arreststrafe ein, und als aus Graubünden auch noch Beschwerden über eine auf diese Region bezogene despektierliche Passage des Dramas einliefen, verhängte Karl Eugen ein Schreibverbot über seinen renitenten Untertan. Darauf entschloss sich Schiller zur Flucht und fuhr in der Nacht vom 22. auf den 23. September 1782 mit seinem Freund Andreas Streicher wieder nach Mannheim, wo er sich als Theaterautor zu etablieren hoffte.

Die äußeren Umstände seiner neuen Existenz hätten kaum ungünstiger sein können. In Württemberg galt er jetzt als Deserteur, und wie der Herzog mit unbequemen Poeten verfuhr, zeigte Schubarts Schicksal auf dem Hohenasperg nur allzu deutlich. An Heimkehr war also auf absehbare Zeit nicht zu denken, und noch zehn Jahre später, als er erstmals wieder nach Württemberg reiste, musste sich Schiller vorab vergewissern, dass ihm von Karl Eugen keine Gefahr mehr drohte. Außerdem kämpfte er mit Geldnöten und Schulden. Das einzige Fundament, auf das er bauen konnte, war die Verbindung zum Nationaltheater und seinem Intendanten Wolfgang Heribert von Dalberg, die in der Folge aber auch keineswegs hielt, was er sich von ihr versprochen hatte. Zwar bekam er im September 1783 eine Anstellung als besoldeter Theaterdichter, aber nach Ablauf eines Jahres wurde der Vertrag nicht verlängert. Zeitweilig musste er sich aus Furcht vor württembergischen Häschern unter falschem Namen in Oggersheim verbergen, und bei einem mehrmonatigen Aufenthalt im thüringischen Bauerbach, wo ihm seine Gönnerin Henriette von Wolzogen Asyl bot, litt er erst recht unter der Einsamkeit.

Für seine seelische Verfassung und seine Schaffenskraft blieben diese Bedrängnisse nicht folgenlos. Er sei „leer in Börse und Hofnung“, schrieb er im Oktober 1782 an Dalberg, und daher vorläufig außerstande, „mit dem Geiste zu arbeiten“ (23, S. 43f.). Und noch zwei Jahre später klagte er gegenüber Frau von Wolzogen über seinen „[e]wig nagende[n] Gram“ und die „Unge- wißheit [s]einer Außichten“ (S. 157). Erst im Frühjahr 1785 kam es zu einer Wende, als Schiller auf Einladung einiger Bewunderer um Christian Gottfried Körner und Ludwig Ferdinand Huber nach Sachsen reiste und sich damit einen neuen Lebens- und Wirkungskreis erschloss. Von dort sollte ihn sein Weg zwei Jahre später nach Weimar und Jena führen.

Dass die Flucht aus Württemberg ein hochriskantes Unternehmen darstellte und einen tiefen Einschnitt in seiner Biographie markierte, war Schiller vollauf bewusst. Er selbst sprach von einem „gewaltsamen Schritt“ (23, S. 46) und einem „bedenklichen Glückswurf um [s]ein Schicksal“ (24, S. 24), und anfangs versuchte er auch noch, die Härte des Bruchs zu mildern und einen Ausgleich mit dem Herzog zu erreichen. Unmittelbar nach der Ankunft in Mannheim bat er seinen Landesherrn brieflich um die Aufhebung des Schreibverbots als Voraussetzung für seine Rückkehr. Die Möglichkeit freier schriftstellerischer Entfaltung bildete also den entscheidenden

Streitpunkt; mit den sonstigen Unannehmlichkeiten seines gedrückten Stuttgarter Daseins hätte er sich wohl abfinden können, um nicht als „der ärmste Mensch, [...] verwiesen vom Herzen seines Fürsten, verbannt von den Seinigen wie ein Flüchtling umherirren“ zu müssen (23, S. 42). Auch bei anderer Gelegenheit betonte Schiller, „nur das Verbot, Schriftsteller zu seyn“, habe ihn „aus württembergischen Diensten getrieben“ (S. 55).

Der demütige Ton des Briefs änderte aber nichts daran, dass sich hier ein Untertan erdreistete, mit seinem „Fürsten und Vater“ (23, S. 42) verhandeln zu wollen und ihm Bedingungen zu stellen, was Karl Eugen unter keinen Umständen akzeptieren konnte. Die Flucht aus dem Bannkreis des Herzogs bedeutete einen fundamentalen Akt der Emanzipation, einen Schritt in die Freiheit, die Schiller von vornherein in ihrer ganzen Ambivalenz als Autonomie und Ungeborgenheit erlebte. Mit dem Entschluss, im Vertrauen auf seine „innere Kraft“ (24, S. 24) aus einem autoritären Abhängigkeitsverhältnis auszubrechen und zur mündigen Selbstbestimmung mit allen ihren Chancen und Gefahren überzugehen, setzte er die Kernforderung der Aufklärung in die Praxis um.

Der Bruch mit dem Herzog und die Preisgabe sozialer und materieller Sicherheiten verschafften Schiller also die Freiheit zu schreiben. Zugleich rückte die Literatur von nun an konkurrenzlos in den Mittelpunkt seiner Existenz, weil er sich nur mit ihrer Hilfe als unabhängiges Subjekt behaupten konnte: Sie gestattete ihm nicht allein schöpferische Selbstverwirklichung, sondern musste auch seine gesellschaftliche Reputation begründen und sein Auskommen sichern. Denn trotz verschiedener anderer Einkünfte, die er im Laufe der Jahre bezog, lebte Schiller fortan grundsätzlich als freier Schriftsteller, der auf die Vermarktung seiner Werke angewiesen war. Er repräsentierte damit einen Künstlertypus, der sich damals eben erst herauszubilden begann.

In der frühen Neuzeit hatte man noch nicht vom Bücherschreiben leben können; dafür war die Zahl der Leser und Käufer, die sich fast ausnahmslos aus der schmalen Schicht der Gebildeten rekrutierten, viel zu gering. Für die materielle Absicherung eines Dichters musste anderweitig gesorgt sein, zum Beispiel durch ein ererbtes Vermögen, einen adligen Mäzen oder ein einträgliches Amt, neben dem er sich in seinen Mußestunden der Kunst widmen konnte. Erst das Zeitalter der Aufklärung eröffnete neue Möglichkeiten. Schiller selbst sah seine Epoche durch eine allgemeine „Erleichterung und Ausbreitung der Lektüre“ gekennzeichnet (20, S. 107): Weil das Schulwesen verbessert wurde und immer mehr Menschen über solide Lesefähigkeiten verfügten, wuchs der Kreis der potenziellen Rezipienten literarischer Werke rapide. Infolgedessen stieg vor allem im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auch die Buchproduktion sprunghaft an, wobei das theologische Schrifttum seine traditionelle Vorrangstellung allmählich an das belletristische und das belehrend-nützliche verlor. Die schöne Literatur konnte die geistlich-erbauliche insbesondere deshalb zurückdrängen, weil sie teilweise deren hergebrachte Funktionen übernahm, also Sinnstiftung, Lebensorientierung und moralische Selbstvergewisserung vermittelte. Auch

die Lektürepraxis wandelte sich. Hatte man früher meist einige wenige Bücher wie die Bibel und andere religiöse Schriften wieder und wieder studiert, so verlangte das Publikum jetzt immer neuen Lesestoff, den es heißhungrig verschlang. Skeptische Beobachter diagnostizierten bereits eine seuchenartig um sich greifende ‚Lesesucht‘ und warnten vor einer Entfesselung der Einbildungskraft, die Unzufriedenheit schüren, Ausschweifungen befördern und den Arbeitsfleiß untergraben könne.

Unter solchen Bedingungen entwickelte sich ein expandierender kommerzieller Buchmarkt und mit ihm das Berufsbild des freien Schriftstellers, dessen Werke auf diesem Markt gehandelt wurden. Während seine Kollegen aus früheren Epochen noch fest in die ständische Gesellschaft integriert gewesen waren, konnte sich ein solcher Autor nicht mehr als Teil dieser Ordnung begreifen. Er bildete vielmehr geradezu den Prototyp des modernen, ganz auf sich gestellten Individuums und verstand sich deshalb oft als berufenes Sprachrohr der Aufklärung und ihres Ideals persönlicher Autonomie. Allerdings erfuhr er auch die Zwiespältigkeit der neuen Freiheit, die mit großen Unwägbarkeiten und häufig gar mit existenziellen Nöten einherging, am eigenen Leibe. Verantwortlich dafür war zunächst der Umstand, dass die *rechtliche* Ausgestaltung des literarischen Marktes weit hinter dessen Entwicklung herhinkte. Zwar wurden mit der Zeit wenigstens schriftliche Verlagsverträge üblich, die das Honorar und die Auflagenhöhe der Werke festlegten, aber es fehlte in den deutschen Staaten an einem grenzüberschreitenden Urheberrecht, einem gesetzlich verbürgten Recht am geistigen Eigentum. Daher florierte der ungenehmigte Nachdruck von Büchern, der den Autoren keinen Pfennig einbrachte. Und wenn dramatische Texte erst einmal veröffentlicht waren, durfte sie jeder Schauspieldirektor nach Belieben aufführen, ohne dem Verfasser Tantiemen zu entrichten. Lediglich eigens eingerichtete Theaterfassungen konnten *vor* der Drucklegung eines Stücks gegen bares Geld an die Bühnen verkauft werden. Schiller soll das „Eigenthum des Schriftstellers“ angesichts solcher Zustände als „[v]ogelfrei“ bezeichnet haben.²⁴

Von anderer Seite wurden die Spielräume der Autoren womöglich noch empfindlicher eingengt. Mochten sie sich auch selbst zu Repräsentanten des Geistes und der Aufklärung stilisieren, so hatten sie in der Praxis doch auf die Wünsche und den Geschmack der Leserschaft Rücksicht zu nehmen, wenn sich ihre vielgepriesene Autonomie nicht sehr bald auf die Freiheit, in erhabener Würde zu verhungern, reduzieren sollte. Nicht jeder konnte sich aber ohne weiteres damit abfinden, „daß er seine Werke zu einer Kaufmannswaare machen und um Lohn arbeiten“ musste²⁵, und die Diskrepanz zwischen künstlerischem Anspruch und Publikumsresonanz wurde oft schmerzlich empfunden. Selbst große, schon bei den Zeitgenossen berühmte Schriftsteller trugen zähe Kämpfe mit den Gesetzen des Marktes aus. So scheiterte Lessing bei dem Versuch, von der Schriftstellerei zu leben, und zog sich resigniert auf eine Stelle an der herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel zurück, und Wieland konnte seine Unabhängigkeit nur mit viel Mühe und man-

chen Kompromissen dank seiner beliebten Erzählwerke und der erfolgreichen Zeitschrift *Der Teutsche Merkur* behaupten.

Auch Schillers hehrer Anspruch auf persönliche Unabhängigkeit und schöpferische Entfaltung stieß von Anfang an hart mit den ökonomischen Zwängen zusammen. Und der vermeintliche Idealist hatte einen klaren, illusionslosen Blick für die Realitäten des Literaturbetriebs. Seine Korrespondenz kreiste immer wieder um wirtschaftliche Erwägungen und marktstrategische Kalküle, um Einkünfte, Honorare und Schulden, und nach zehn Jahren als freier Schriftsteller zog er die nüchterne Bilanz: „Zugleich die strengen Forderungen der Kunst zu befriedigen, und seinem schriftstellerischen Fleiß auch nur die nothwendige Unterstützung zu verschaffen, ist in unsrer deutschen literarischen Welt, wie ich endlich weiß, unvereinbar“ (26, S. 121).

Schon für seinen Wunsch, die *Räuber* veröffentlicht zu sehen, war der „erste und wichtigste Grund“, wie er bekannte, der „allgewaltige Mammon“ (23, S. 15) – nur ging die Rechnung leider nicht auf, denn statt an seinem Stück zu verdienen, musste Schiller für den Druck der Erstauflage sogar eine beträchtliche Summe leihen. Später klagte er verschiedentlich über das „deutsche Publikum“, das die Schriftsteller nötige, ihre literarischen Pläne „nicht nach dem Zuge des Genius, sondern nach Speculationen des Handels“ anzulegen und die profansten „Kaufmannsrücksichten“ zu nehmen (S. 170). In der Tat konnte Schiller es sich lange Zeit nicht leisten, bei der Suche nach Einnahmequellen wählerisch zu sein. Die Vielseitigkeit seiner Aktivitäten als Dramatiker, Lyriker und Erzähler, aber auch als Herausgeber, Journalist, Kritiker, Rezensent, Essayist und Historiker spiegelt nicht nur das breite Spektrum seiner Interessen und Begabungen, sondern ebenso die Zwänge seiner finanziellen Lage; sie war für die freien Autoren dieser Epoche auch keineswegs untypisch.

Gerade von der Herausgabe einer Zeitschrift erhofften sich damals viele Schriftsteller gesicherte Einkünfte und eine einflussreiche Stellung auf dem literarischen Markt. Allerdings gingen diese Erwartungen selten in Erfüllung, denn die meisten der zahlreichen Zeitschriften des ausgehenden 18. Jahrhunderts waren kurzlebig und alles andere als profitabel. Das musste auch Schiller erfahren, der um der materiellen und ‚literaturpolitischen‘ Vorteile willen viel Zeit und Energie in verschiedene Zeitschriftenprojekte investierte. Schon in Stuttgart gab er gemeinsam mit einigen Freunden das *Wirtembergische Repertorium der Litteratur* heraus. Die *Rheinische Thalia*, die er in Mannheim ins Leben rief, brachte es zwar nur auf ein einziges Heft, wurde aber später mit einem neuen Verleger unter den Titeln *Thalia* und *Neue Thalia* immerhin bis 1793 weitergeführt. Sein ambitioniertestes Vorhaben stellten schließlich die *Horen* dar, die von 1795 bis 1797 erschienen und für die der Herausgeber namhafte Beiträge aus dem literarisch-kulturellen Leben gewinnen konnte. Sie erlitten jedoch dasselbe Schicksal wie die *Thalia*: Der ökonomische Misserfolg und die Last der Redaktionsarbeit verleiteten Schiller das Geschäft bald. Sein an-

fänglicher Elan ließ nach, die einzelnen Hefte erschienen mit immer größerer Verzögerung und verloren an Niveau, bis schließlich das ganze Unternehmen eingestellt wurde.

Schiller verließ sich bei der Sorge um seinen Lebensunterhalt und seine gesellschaftliche Reputation aber nicht nur auf die unmittelbaren Erträge seiner Schriftstellerei. Hatte er sich in der Ankündigung der *Rheinischen Thalia* noch vollmundig als „Weltbürger, der keinem Fürsten dient“, vorgestellt und das „Publikum“ zu seinem alleinigen „Souverain“ erklärt (22, S. 93f.), so fanden die verblüfften Leser wenige Monate später im ersten (und einzigen) Heft der neuen Zeitschrift eine Widmung an Herzog Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, den Schiller als den „edelste[n] von Deutschlands Fürsten“ pries und emphatisch „[s]einen Fürsten“ nannte (41.2 A, S. 259f.). Der junge Dichter hatte den Herzog nämlich mittlerweile bei einer *Dom Karlos*-Lesung am Darmstädter Hof kennengelernt und war von ihm mit dem Titel eines weimarischen Rates ausgezeichnet worden – eine rein symbolische Geste, die dem heimatlosen Flüchtling aber hochwillkommen sein musste und obendrein Hoffnungen für die Zukunft weckte. Schiller hielt es deshalb für ratsam, die Verbindung zu diesem Gönner sogleich publik zu machen und dadurch auch fester zu knüpfen. Die abrupte Kehrtwende in seiner öffentlichen Selbstdarstellung nahm er dafür gelassen in Kauf.

Sogar die Option, der freien Schriftstellerei ganz zu entsagen und lieber einen soliden bürgerlichen Beruf zu ergreifen, blieb für Schiller lange Zeit offen. Noch 1784/85 erwog er ernsthaft, zur Medizin zurückzukehren und die Dichtkunst nicht mehr als „Brodwißenschaft“, sondern nur „als Erholung“ zu behandeln (23, S. 148), und ein paar Jahre später freundete er sich mit dem Gedanken an, die schöne Literatur mit der Geschichtswissenschaft zu vertauschen. „Ich muß von *Schriftstellerei* leben, also auf das sehen, was *einträgt*“, teilte er seinem Vertrauten Körner lapidar mit, und während historiographische Publikationen, die überdies in dem vorteilhaften Ruf der „Nützlichkeit“ stünden, mit verhältnismäßig geringem Aufwand verfasst werden könnten, hingen „[p]oetische Arbeiten“ von der rechten Stimmung ab, auf die nun einmal kein Verlass sei (25, S. 5f.). So verhiess die Beschäftigung mit der Geschichte wenigstens einen „ökonomischen Ruhm“ (S. 30), der Schiller den Verzicht auf den Dichterlorbeer versüßen sollte. Zudem eröffnete sie den Weg zu einer akademischen Karriere und damit zu einer dauerhaften Sanierung seiner Finanzen: „Es ligt mir alles daran, binnen 2 Jahren zu einer Besoldung zu gelangen, die mich ganz in Ansehung meiner Subsistenz sichert, und einen gründlichen Fond zu Tilgung meiner Schulden gibt. Diese letzte verbittern mir das Leben – und bey dieser Seelenlage ist es ganz und gar um schriftstellerische Thätigkeit gethan. Ich schmachte nach Ruhe nach Freyheit“ (S. 180). Durch Erfahrung klug geworden, warnte Schiller auch Huber eindringlich davor, die Chance auf eine sichere Berufslaufbahn leichtfertig preiszugeben und sich ohne Not „an die SchriftstellerGaleere zu schmiden.“ Es sei ein „über alle Maassen jämmerliche[s] Loos, von der Feder zu leben“; er selbst habe „als Schriftsteller schanzen, oder verhungern“ müssen (S. 86f.). Offensichtlich war

das Dasein des ‚freien‘ Autors für ihn eher eine Hölle der Zwangsarbeit als ein Paradies der Selbstverwirklichung.

Tatsächlich erhielt Schiller 1789 unter maßgeblicher Beteiligung Karl Augusts (und Goethes) eine außerordentliche Professur für Philosophie mit dem Spezialgebiet Geschichte an der Universität Jena. Eine reguläre Besoldung war damit allerdings nicht verknüpft; lediglich die spärlichen Kollegelder der Studenten flossen ihm zu, und auch das nur für kurze Zeit, da er seine Vorlesungen schon 1791 krankheitshalber aufgeben musste. Der Herzog zeigte sich jedoch großzügig und setzte ihm wenigstens ein bescheidenes Jahresgehalt aus, das 1799 und 1804 jeweils verdoppelt wurde.

Soziologisch betrachtet, führte Schiller also eine Zwischen- oder Mischexistenz, in der sich freie Schriftstellerei, bürgerliche Berufsausübung und mäzenatische Unterstützung miteinander verbanden. Die Verlags- und Bühnenhonorare machten aber doch den Löwenanteil seines Einkommens aus, und so blieb die Devise, dass er beim Schreiben „auf jeden Profit sehen“ müsse (25, S. 44), weiterhin gültig. Zum Glück lernte Schiller mit der Zeit, sich auf dem literarischen Markt mit professioneller Gewandtheit zu bewegen. Nachdem er seine ersten Theaterstücke überwiegend bei dem Mannheimer Buchhändler Christian Friedrich Schwan publiziert hatte, knüpfte er Kontakte zu anderen, meist jungen und rührigen Verlegern, von denen einige bedeutenden Einfluss auf den zeitgenössischen Buchmarkt gewannen. Bei Georg Joachim Göschen in Leipzig erschienen die *Thalia* und die *Neue Thalia*, das Drama *Dom Karlos* und die *Geschichte des Dreyßigjährigen Kriegs*, bei Siegfried Leberecht Crusius die *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* sowie vier Bände *Kleinere prosaische Schriften* und eine zweibändige Gedichtausgabe und bei dem Berliner Johann Friedrich Gottlieb Unger die *Jungfrau von Orleans*. Übertroffen wurden sie alle von Schillers schwäbischem Landsmann Johann Friedrich Cotta, der seinen Enthusiasmus für die Literatur mit einer großen organisatorischen Begabung verband und das ererbte Familienunternehmen zielstrebig zu einem weitverzweigten Verlagsimperium ausbaute. Schiller schloss mit ihm einen Vertrag über die *Horen* und überließ ihm später die meisten der klassischen Dramen und seine erfolgreichen Musenalmanache. So stieg Cotta, der bald darauf auch Goethe für sein Haus gewinnen konnte, zum wichtigsten Verleger der Weimarer Klassik auf.

Schiller schreckte nicht davor zurück, seine Verleger von Fall zu Fall gegeneinander auszuspielen, um möglichst günstige Vertragsbedingungen herauszuschlagen, und wusste seinen stetig steigenden Marktwert in klingende Münze zu verwandeln. Sogar die Aufmachung seiner Bücher überwachte er, soweit es ihm möglich war, bis in die Details hinein. Seine Sorgfalt erstreckte sich auf die Illustration mit Kupferstichen wie auf die Papiersorte und das Format, schloss aber beispielsweise auch das Druckbild, die Größe der Lettern und die Konsequenz der Orthographie ein.

Doch trotz aller Erfolge, die sich nach und nach einstellten, erlebte Schiller die „Kaufmannsrücksichten“, die er fortwährend zu nehmen hatte, als bedrückende Einschränkung seiner künstlerischen Unabhängigkeit. Seit er die „Freiheit des Geistes“ zu schätzen gelernt habe, sei er auch „dazu verurtheilt, sie zu entbehren“, lautete 1791 sein bitteres Resümee (26, S. 120f.). Aus finanziellen Gründen musste er manche Projekte verfolgen, denen er eigentlich nichts abgewinnen konnte. Das galt vor allem für den Roman *Der Geisterseher*, der in Fortsetzungen in der *Thalia* veröffentlicht wurde und mit seinen Verschwörungen, Geheimbundintrigen und okkulten Erscheinungen vor der faszinierenden Kulisse Venedigs ganz auf den populären Massengeschmack berechnet war. Das Publikum reagierte auch begeistert, aber Schiller erklärte das Werk rundweg für eine „Schmiererei“ (25, S. 30) und brach die Arbeit zur Enttäuschung seiner Leser ab, als er der Sache endgültig überdrüssig geworden war.

Neben den geplagten Berufsautoren, die buchstäblich um ihr Leben schreiben mussten, gab es freilich Kollegen wie Goethe, denen Herkunft und Glück ein besseres Los bescherten. Die Ressentiments, die Schiller dem Älteren lange Zeit entgegenbrachte, galten dem Sprössling einer wohlhabenden Patrizierfamilie und Protegé des Weimarer Hofes, dem von vornherein alle Türen offen zu stehen schienen: „Dieser Mensch, dieser Göthe ist mir einmal im Wege, und er erinnert mich so oft, daß das Schicksal mich hart behandelt hat. Wie leicht ward *sein* Genie von seinem Schicksal getragen, und wie muß *ich* biss auf diese Minute noch kämpfen!“ (25, S. 222) Schiller sehnte sich nach einer „Zeit, wo ich etwas ganz ohne Nebenrücksicht schreiben kann“ (S. 68), ohne ständige Seitenblicke auf das Publikum und auf ökonomische Belange. *Muße* war es, von der er träumte, und darunter verstand er weder Nichtstun noch Erholung, sondern ein selbstbestimmtes schöpferisches Wirken, das aber eben die „völlige Freiheit im Gebrauch [s]einer Kräfte“ voraussetzte (26, S. 43).

Kein Wunder, dass Ende 1791 die generöse Offerte des Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg, Schiller für drei Jahre ein ansehnliches Stipendium auszusetzen, förmliche Jubelstürme auslöste, in denen das Motiv der *Muße* den Grundton abgab. Dem Freund Körner schwärmte der Dichter vor:

Das, wonach ich mich schon so lange ich lebe auf's Feurigste gesehnt habe, wird jetzt erfüllt. Ich bin auf lange, vielleicht auf immer aller Sorgen los; ich habe die längst gewünschte Unabhängigkeit des Geistes. [...] Ich habe die nahe Aussicht, mich ganz zu arrangiren, meine Schulden zu tilgen und, unabhängig von Nahrungssorgen, ganz den Entwürfen meines Geistes zu leben. Ich habe endlich einmal *Muße* zu lernen und zu sammeln, und für die Ewigkeit zu arbeiten.
(26, S. 117)

Und in seinem Dankschreiben an den dänischen Dichter Jens Baggesen, der in der Angelegenheit vermittelt hatte, heißt es: „Dasjenige zu leisten und zu seyn, was ich nach dem mir gefallenem Maaß von Kräften leisten und seyn kann, ist mir die höchste und unerläßlichste aller Pflichten. Aber meine bisherige äußere Lage machte mir dieß schlechterdings unmöglich“ (26, S. 120). Die Unterstützung des Prinzen verschaffe ihm nun die „glückliche Muße [...], an der allein die Werke des Genius reifen“, die „so lange und so heiß gewünschte Freiheit des Geistes, die vollkommen freye Wahl meiner Wirksamkeit“ (S. 121f.). Endlich sei es ihm vergönnt, „so viel aus mir zu entwickeln als in mir liegt, mich zu dem zu machen, was aus mir werden kann“ (S. 120) – eine prägnante Formel für die freie Selbstbildung des Individuums, das in unabhängiger produktiver Tätigkeit seine Anlagen und Fähigkeiten entfaltet.

Auch nachdem das Stipendium ausgelaufen war, geriet Schiller nicht wieder in derart bedrängte Umstände wie in den achtziger Jahren. Sein wachsender Ruhm und Cottas vorteilhafte Konditionen verbesserten seine Lage so nachhaltig, dass man für die Zeit ab 1800 „nicht mehr von den Überlebenssorgen eines freien Schriftstellers, sondern tatsächlich von einem gutverdienenden, renommierten Schriftsteller und Theaterautor sprechen“ kann.²⁶ Im Vergleich zu den erbärmlichen Bedingungen, unter denen weite Teile der deutschen Bevölkerung damals lebten, ging es Schiller in seinen letzten Jahren ausgezeichnet, und in dem Duodezfürstentum Sachsen-Weimar-Eisenach gehörte er zu den Spitzenverdienern. Die konsolidierte Finanzlage erlaubte es ihm, sich fortan ganz dem dramatischen Schaffen zu widmen, statt Zeit und Arbeitskraft weiter zu verzetteln. Künstlerische Ambitionen und wirtschaftlicher Erfolg kamen nun weitgehend zur Deckung, wie er 1804 in einem Brief an seinen Schwager Wilhelm von Wolzogen zufrieden feststellte: „Meine beste Freude ist meine Thätigkeit, sie macht mich glücklich in mir selbst und unabhängig nach aussen“ (32, S. 117).

Das bedeutete aber keineswegs, dass Schiller jetzt unbekümmert um pekuniäre Gesichtspunkte hätte schreiben können. Nach wie vor dürfe er „gegen merkantilische Vortheile nicht ganz gleichgültig seyn“, erklärte er (30, S. 55). Die „Rücksicht auf das Lucrative“ (S. 89) war umso wichtiger, als er seit seiner Heirat mit Charlotte von Lengefeld im Jahre 1790 für eine ständig wachsende Familie zu sorgen hatte. Während seine persönlichen Bedürfnisse, abgesehen von dem reichlichen Konsum von Schnupftabak und Alkohol, bescheiden blieben, wollte er seine Kinder unbedingt schon zu seinen Lebzeiten gegen die Nöte, die er selbst ausgestanden hatte, abgesichert wissen. Dafür mussten Rücklagen gebildet werden, zumal der Dichter wegen seiner angegriffenen Gesundheit nicht damit rechnete, sehr alt zu werden: „kann ich nur mein fünfzigstes Jahr mit ungehinderten Geisteskräften erreichen, so hoffe ich soviel zu ersparen, daß meine Kinder unabhängig sind“ (32, S. 117).

Diese Überlegungen schlugen sich in einem detaillierten Arbeits- und Finanzplan nieder, den Schiller im Herbst 1801 entwarf (41.2 A, S. 524f.). Schematisch wird hier skizziert, welche Pro-

jekte er bis 1809 ausführen wollte und welchen Gewinn sie abwerfen würden. Den Eckpfeiler des Finanzkonzepts bildeten die Einnahmen aus neuen Stücken, die der Autor im Jahrestakt auf den Markt zu bringen gedachte. Offenbar sollte der Plan jene strenge Arbeitsdisziplin gewährleisten, die notwendig war, wenn Schiller sich ausreichende regelmäßige Einkünfte erschreiben wollte. Und bei der Abwägung konkreter dramatischer Vorhaben berücksichtigte er tatsächlich auch die ganz profane Frage, welches davon mit dem geringsten Aufwand verwirklicht werden könne. Als er zum Beispiel nach der Vollendung des *Wilhelm Tell* zwischen dem *Warbeck*-Projekt und dem *Demetrius*-Plan schwankte, war es unter anderem „[d]ie Größe der Arbeit“, die ihm bei dem Letzteren bedenklich schien (11, S. 179).

In das Umfeld des Arbeits- und Finanzplans von 1801 gehört ein Brief an Cotta (31, S. 62–64), mit dem Schiller seinen Verleger informierte, dass er fortan mehr Geld für jedes „neue große Originalstück“ verlangen müsse. Die Art, wie er diese Forderung vorträgt, macht den Brief zu einem diplomatischen Meisterstück. Gleich eingangs beruft sich der Verfasser auf seine angebliche „Scheu vor allem Mercantilischen“, um von vornherein dem Verdacht schnöder „Gewinnsucht“ vorzubeugen. Ironischerweise leitet diese kokette Selbststilisierung zum weltfremden idealistischen Geistesarbeiter Ausführenden ein, mit denen Schiller seine ‚mercantilischen‘ Interessen außerordentlich energisch und gewandt vertritt. Er erinnert an den Erfolg seiner jüngsten Dramen, der dem Verleger höhere Profite einbringe, verknüpft die geschäftliche Bindung wirkungsvoll mit einer persönlichen, indem er Cotta „als Kaufmann und als Freund“ zugleich in Anspruch nimmt, und beteuert in einer klassischen *praeteritio*, den Partner nicht durch Hinweise auf die Konkurrenz unter Druck setzen zu wollen, während er im selben Atemzug genau das tut: „Ich führe Ihnen nicht an, daß andre Schriftsteller, denen ich nicht glaube weichen zu müssen, eben so vortheilhafte Contracte geschlossen; oder daß andre Verleger mir dergleichen Erbietungen gethan. Diß sind keine Argumente, die zwischen Ihnen und mir gelten.“ Schließlich bindet er den „höheren innern Werth“ seiner künftigen Werke wieder einmal an eine solide materielle Absicherung: „Zum Guten und Vollendeten aber gehört Musse, und ich kann, bei meiner abwechselnden Gesundheit, nur wenig unternehmen. *Ein* bedeutendes neues Stück ist alles, was ich in Einem Jahre liefern kann, und ich will also nicht meine *Lage* sondern meine *Werke* dadurch verbessern, wenn ich sie höher taxiere.“ Nur wenn er fest darauf vertrauen dürfe, sich durch seinen „schriftstellerischen Fleiß“ einen verlässlichen „Etat“ zu gründen, könne er bei der Arbeit selbst alle störenden „merkantilischen Rücksichten“ außer Acht lassen.

Dieses Argument ist hier natürlich zweckgebunden, entspricht aber doch ganz den Überlegungen, die Schiller auch sonst zu dem prekären Verhältnis zwischen Kunstanspruch und ökonomischen Notwendigkeiten anstellte. Der Vorwurf, er habe in seinen späten Jahren eine „ganz aufs ‚Merkantilische‘ zugeschnittene Publikationspraxis“ betrieben, „die ihre Orientierung am ‚schnöden Mammon‘ nur noch notdürftig mit der klassischen Floskel vom ‚edlen Dichtertum‘

übertünchen kann“²⁷, ist abwegig. Wäre es ihm lediglich darum zu tun gewesen, Geld zu scheffeln, hätten ihm bequemere Wege offen gestanden: Er hätte sich auf Erfolgsromane im Stil des *Geistersehers* verlegen und auf der Bühne mit einer Serienproduktion von Reißern und bürgerlichen Rührstücken dem Starautor der Epoche, August von Kotzebue, Konkurrenz machen können. Tatsächlich aber kämpfte er um die heikle Balance zwischen Kunst und Kommerz, zwischen seinem „poetischen Interesse“ und dem verständlichen Wunsch, „so gut Geld [zu] verdienen [...] als ein anderer“ (32, S. 31). Wie eng das noble künstlerische Bestreben dabei an die materiellen Niederungen grenzte, illustriert ein Brief, in dem er die Vollendung der *Braut von Messina* ankündigte, die als Chordrama auf den Spuren der Griechen den höchsten Maßstäben einer klassizistischen Poetik genügen sollte: „Ich selbst war nicht unfleißig und werde in 4 Wochen mit einer neuen Tragödie und zwar im Stil der antiken Stücke fertig seyn. Ich muß mich freilich zusammen nehmen, damit Geld verdient wird, denn es ist hier [in Weimar] ein theurer Aufenthalt“ (S. 4).

Publikum und Selbstinszenierung

Allein dem lesenden Publikum werde er nun, da alle seine anderen „Verbindungen aufgelöst“ seien, noch Bedeutung beimessen, versicherte Schiller in der Ankündigung der *Rheinischen Thalia* – eine Bedeutung, die dafür auch umso umfassender ausfiel: „Das Publikum ist mir jetzt alles, mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter. Ihm allein gehör ich jetzt an. Vor diesem und keinem andern Tribunal werd ich mich stellen. Dieses nur fürchte ich und verehr ich. Etwas Großes wandelt mich an bei der Vorstellung, keine andere Fessel zu tragen als den Ausspruch der Welt“ (22, S. 94f.). Tatsächlich bildete das Publikum nicht bloß in ökonomischer Hinsicht das notwendige Gegenüber des freien Schriftstellers. Weil nur die Beziehung zu den Adressaten seiner Werke den Sinn seines Tuns garantierte, hing sein Selbstverständnis maßgeblich davon ab, wie sich diese Beziehung gestaltete. Indem Schiller die Leserschaft als eine ideelle Einheit ansprach, mit der er in direkte Kommunikation zu treten hoffte, knüpfte er an die aufklärerische Konzeption von *Öffentlichkeit* an.

In der höfisch-absolutistischen Welt spielten öffentliche Ereignisse schon immer eine bedeutende Rolle: Der Fürstenhof war nicht nur das politische Zentrum des Landes, sondern auch der Schauplatz aufwändiger theatralischer Inszenierungen von Macht und staatlicher Ordnung. Doch in der Ära der Aufklärung bildete sich zunächst in England und Frankreich, mit einiger Verzögerung dann auch in Deutschland in Abgrenzung von der ständisch-höfischen Repräsentationskultur eine neuartige Form der Öffentlichkeit heraus. Sie wurde von „räsonierenden“ gebildeten Privatleuten getragen, die sich als mündige Subjekte über sämtliche Angelegenheiten von allgemeinem Interesse austauschen und ein unabhängiges Urteil darüber fällen wollten.

Dieser allein den Regeln der Vernunft verpflichtete öffentliche Diskurs sollte eine fortschreitende kritische Selbstverständigung ermöglichen, die mit dem Prozess der Aufklärung identisch war. Deshalb sah Kant in der „Freiheit [...], von seiner Vernunft in allen Stücken *öffentlichen Gebrauch* zu machen“, die unerlässliche Voraussetzung für eine allmähliche Vervollkommenung der Menschheit.²⁸

Dieses Raisonement glich das Fehlen einer genuin politischen Öffentlichkeit in den deutschen Staaten aus. Da die Führungspositionen am Hof und in der Verwaltung den Spitzengruppen des Adels vorbehalten waren, blieb der weitaus größte Teil der Bevölkerung von der politischen Entscheidungsmacht ausgeschlossen. Die jenseits von Hof und Staat angesiedelte Öffentlichkeit der Aufklärer verstand sich als Gegenentwurf zu der Arkanpraxis der absolutistischen Kabinette und als eine Kontrollinstanz, die auch die Politik auf moralische und vernünftige Maßstäbe verpflichten sollte. Eine solche Öffentlichkeit als urteilende und richtende Gewalt hatte Schiller im Sinn, wenn er das Publikum – wörtlich also: die Öffentlichkeit – zu seinem Oberherrn und zu einem förmlichen Gerichtshof stilisierte. Zugleich bestimmte er seine eigenen Schriften damit als Teil des öffentlichen Diskurses der Aufklärung.

Gerade in dem politisch und kulturell stark zersplitterten Deutschland, dem es an einem urbanen Mittelpunkt geselliger Kommunikation mangelte, wie ihn London oder Paris darstellten, war die Literatur das unentbehrliche Medium einer breiten öffentlichen Verständigung. Zwar gab es in den Zentren der Aufklärung, vor allem in den norddeutschen Handels- und Universitätsstädten, auch Institutionen wie Lesegesellschaften oder Freimaurerlogen, die Gelegenheit zu einem unmittelbaren Austausch boten, aber seine eigentliche Heimat fand der aufklärerische Diskurs doch in der Welt der Texte. Treffend schrieb Herder, dass der Buchdruck „das unsichtbare Commercium der Geister und Herzen“ stifte²⁹, denn nur auf diesem Wege konnten die weit verstreuten Teilnehmer der neuen Öffentlichkeit miteinander in Kontakt treten. Für die Konturen moderner Individualität im 18. Jahrhundert dürfte dieser Umstand nicht folgenlos geblieben sein. Lebte die höfische Repräsentationskultur noch von körperlicher Präsenz und sinnlicher Fülle, so betrat man den virtuellen Raum der aufklärerischen Öffentlichkeit auf dem buchstäblich entsinnlichten Weg der Lektüre und der Reflexion.

Im Kern formulierte die Aufklärung bereits jene Vorstellungen, die noch heute das Bild einer kritischen demokratischen Öffentlichkeit prägen. Aber schon damals deckte sich das Ideal keineswegs mit der Wirklichkeit. Daran war nicht nur die Zensur schuld, die in den deutschen Ländern von der Obrigkeit und den Kirchen geübt wurde, um den Staat, die christliche Religion und die ‚guten Sitten‘ – ein dehnbarer Begriff! – zu schützen. Eine Öffentlichkeit muss definitiv onsgemäß für jedermann zugänglich sein, und in der Tat sollten im aufklärerischen Diskurs weder Rang noch Vermögen zählen. Faktisch setzte die Teilnahme jedoch einen gewissen Besitz, ein Mindestmaß an Bildung und nicht zuletzt die Zugehörigkeit zum männlichen Geschlecht voraus.

Die Aufklärung blieb daher das Projekt einer überschaubaren Minderheit der deutschen Bevölkerung. Und das Gros der Lesekundigen erwartete von der Literatur ohnehin eher Unterhaltung, Zerstreuung und affektive Selbstbestätigung als kritische Reflexionen oder sittliche Erziehung. Die Attacken auf die grassierende ‚Lesesucht‘ kamen deshalb nicht nur von konservativer Seite. Auch viele Aufklärer registrierten besorgt, dass hier neue Rezeptionsformen entstanden, denen ganz andere Bedürfnisse als das Interesse an vernünftiger Bildung und moralischer Verfeinerung zugrunde lagen.

Das Publikum war zu Schillers Zeit also nicht nur größer, sondern auch heterogener geworden. Hatte es sich bei der höfischen Gesellschaft oder der Gelehrtenrepublik der frühen Neuzeit noch um verhältnismäßig klar umgrenzte Sozialgruppen mit homogenen kulturellen und ästhetischen Normen gehandelt, so standen die Autoren jetzt einer unüberschaubaren Masse anonymer Rezipienten gegenüber, die nach ihrer sozialen Zugehörigkeit, ihrem Bildungsstand und ihren Erwartungen ein sehr gemischtes Bild boten. Die ideelle Geschlossenheit des Publikums, wie sie in der *Thalia*-Ankündigung vorausgesetzt oder vielmehr suggeriert wurde, blieb unter diesen Umständen eine Chimäre. In seiner Rezension der Gedichte Gottfried August Bürgers äußerte sich Schiller 1791 auch schon deutlich skeptischer, indem er die Leserschaft in den „großen Haufen“ und die „gebildete Klasse“ unterteilte (und damit den später zum Klischee geronnenen Gegensatz von Trivial- und Höhenkammliteratur vorwegnahm). Dennoch hielt er an dem Maßstab einer umfassenden Wirkung fest: Einem Dichter von Rang müsse es gelingen, bei beiden Gruppen gleichermaßen Anklang zu finden und dadurch echte „Popularität“ zu erlangen (22, S. 248). Diesen Traum wollte Schiller selbst dann noch nicht aufgeben, als der von der Französischen Revolution entfachte Meinungsstreit die literarische Öffentlichkeit endgültig in feindliche Lager zerriss. Seine *Horen* traten ausdrücklich mit dem Anspruch auf, „die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen“ (S. 106). Angesichts des verhaltenen Echos, das die Zeitschrift fand, und ihres frühzeitigen Endes musste man solche Hoffnungen auf die versöhnende Kraft des aufgeklärten Denkens und der klassischen Dichtung jedoch bald begraben.

Auch die zunehmende Kommerzialisierung des literarischen Betriebs konterkarierte das aufklärerische Öffentlichkeitsideal. Berufsschriftsteller kamen nicht umhin, ästhetische, kritische oder moralpädagogische Intentionen im Zweifelsfall den ökonomischen Belangen unterzuordnen. Positionskämpfe um Rang, Einfluss und Marktanteile ließen oft wenig Raum für das hehre Streben nach Wahrheit und Vernunft. Statt das Publikum zu erziehen und zu bilden, mussten die Autoren in erster Linie verkäufliche Produkte liefern. Schiller geißelte das Profitstreben zwar als Verrat an dem großen Projekt der Aufklärung: „Das immer allgemeiner werdende Bedürfnis zu lesen [...], anstatt von guten Schriftstellern zu edleren Zwecken benutzt zu werden, wird vielmehr noch immer von mittelmäßigen Scribenten und gewinnsüchtigen Verlegern dazu gemißbraucht,

ihre schlechte Waare, wärs auch auf Unkosten aller Volkskultur und Sittlichkeit, in Umlauf zu bringen“ (19.1, S. 201). Gleichwohl war auch er den Gesetzen des Marktes unterworfen, und er beherrschte die hohe Kunst der wirkungsvollen Selbstinszenierung und der subtilen Leserlenkung sogar ganz ausgezeichnet. Schon die Ankündigung der *Rheinischen Thalia* appellierte an das Vertrauen und die Sympathie der Rezipienten, um die Kluft zwischen dem Autor und seinem Publikum durch ein „Band der *Freundschaft*“ (22, S. 98) zu überbrücken und gleichsam eine virtuelle Intimität herzustellen. Eben deshalb handelte Schiller zunächst gar nicht von der geplanten Zeitschrift, sondern von seiner eigenen Person. *Sie* war es, deren Charakterzüge und Schicksale Interesse wecken sollten: „Es befremdet vielleicht, auf dem Anzeigeblatt eines Journals die Jugendgeschichte seines Verfassers zu finden, und doch war kein Weg natürlicher, den Leser in das Innre meiner Unternehmung zu führen, als wenn ich ihm die Bekanntschaft des Menschen machte, der sie ausführen soll“ (S. 95).

Eine solche Rezeptionssteuerung war im späten 18. Jahrhundert durchaus zeittypisch. Sie reagierte feinfühlig auf den epochalen Trend zur Individualisierung und Psychologisierung und auf den Verfall der alten Regelpoetik. Seit die Bewertung von Dichtungen nicht mehr auf festen, allgemeinverbindlichen Normen ruhte, gewann die Individualität des Autors, die sich in seinen Werken ausdrückte, zunehmend an Bedeutung. Für den Schriftsteller kam es nun darauf an, sich als eine bemerkenswerte Persönlichkeit darzustellen, die das Publikum zur Identifikation oder zumindest zu intensiver Anteilnahme einlud. Und so präsentierte sich Schiller in der *Thalia*-Ankündigung als enthusiastischer Jünger der Dichtkunst, der unter den strengen Verhältnissen an der Militärakademie zu leiden gehabt hatte, als Märtyrer der Literatur, dem der unbändige Drang zum Schreiben wichtiger war als Heimat und Familie, und als freier schöpferischer Geist, dessen künftige Existenz ganz von der Liebe und dem Zutrauen des Publikums abhing. Er arbeitete damit schon fleißig an jenem einprägsamen Bild seines Lebenslaufs, dem der bildungsbürgerliche Schiller-Kult später kanonische Geltung verleihen sollte. Falsch war dieses Bild nicht unbedingt, aber ohne die prägnanten Konturen, die er ihm selbst bereits verlieh, hätte es schwerlich eine solche Wirkung entfaltet.

Sogar Fehler und Schwächen konnte Schiller in diesem Zusammenhang freimütig einräumen. Sein Erstlingsdrama nannte er ein monströses „Ungeheuer“, das aber von dem „*Klima*, unter dem es geboren ward“, Zeugnis ablege, nämlich von der gedrückten Lage des Karlsschülers und seinem Mangel an Welt- und Menschenkenntnis (22, S. 94) – noch die ästhetischen Defizite werden hier zu Zeugnissen einer individuellen Lebensgeschichte aufgewertet. Später rechtfertigte Schiller auch den Wiederabdruck älterer Texte, deren Unzulänglichkeiten er unumwunden eingestand, gerne mit dem Argument, dass ihre „charakteristische[n] Züge“ immerhin „die Individualität ihres Urhebers“ offenbarten (S. 102) und „selbst das Fehlerhafte [...] wenigstens eine Stufe in der Geistesbildung des Dichters“ bezeichne (S. 112). Es blieb für ihn aber eine dauerhafte Heraus-

forderung, einem *individuellen* Phänomen, wie es die Persönlichkeit des Schriftstellers war, den Anspruch auf *allgemeine* Aufmerksamkeit zu sichern. In der Bürger-Rezension skizzierte er eine Lösung, die beide Dimensionen durch die idealisierende Steigerung des Einzelnen vermittelte:

Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine *Individualität*. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. Der höchste Wert seines Gedichtes kann kein anderer sein, als daß es der reine vollendete Abdruck einer interessanten Gemütslage eines interessanten vollendeten Geistes ist.
(22, S. 246f.)

Die Schöpfungen eines Menschen, der sich zum Inbegriff der *Gattung* erhoben hat, werden für jedermann zugänglich und reizvoll sein – das ist bereits die sublimierte ‚klassische‘ Fassung des aufklärerischen Individualitätsgedankens, über die an anderer Stelle noch zu reden sein wird. Sie hat auch die Gestaltung der Protagonisten in Schillers späten Dramen bestimmt, die er als „ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung“ (10, S. 14) konzipierte.

Dass Schiller, alles andere als ein weltentrückter Dachstuben-Poet, die Aufnahme seiner Werke nicht einfach den Unwägbarkeiten des Literaturbetriebs und des Publikumsgeschmacks überließ, belegen die zahlreichen Ankündigungen, Vorreden und Erläuterungen, mit denen er ihre Veröffentlichung flankierte. Gerade um sein erstes Stück lagert sich ein ganzer Kranz rezeptionslenkender Kommentare. Schiller verfasste zu den *Räubern* zwei Vorreden, von denen allerdings nur die zweite publiziert wurde, einen Kurztext für den Theaterzettel der Uraufführung, eine anonyme Selbstrezension, einen Aufführungsbericht, den er als Brief eines fremden Augenzeugen ausgab, und schließlich ein Gedicht unter dem Titel *Monument Moors des Räubers*. Hinzu kommen mehrere verstreute, aber wohlkalkulierte Hinweise in anderen Schriften. So zitierte der Karlsschüler in seiner dritten Dissertation sein eigenes Stück, getarnt als Produkt eines obskuren Engländers namens Krake, und platzierte es obendrein mitten in einer Reihe von Shakespeare-Dramen, die er ebenfalls als anthropologisches Belegmaterial anführte, womit er sich dreist neben einen Autor stellte, der seit den Stürmern und Drängern als Inbegriff des Genies galt. Der gleiche Kunstgriff, sich selbst in den Kanon der Weltliteratur zu schmuggeln, begegnet in der Rede *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*, in der Franz Moor als abschreckendes Beispiel des bestraften Lasters neben Lady Macbeth steht, und in dem Aufsatz *Ueber die tragische Kunst* von 1792, wo diese Schurkenreihe noch um Shakespeares Jago und Corneilles Kleopatra ergänzt wird.

Wie die letztere Passage zeigt, funktioniert die Taktik in der Kritik ebenso gut wie im Lob, denn der Verfasser wirft hier Shakespeare, Corneille und sich selbst den gleichen Missgriff vor, nämlich den Einsatz eines diabolischen Bösewichts, der „jederzeit der höchsten Vollkommenheit“ einer Tragödie schade (20, S. 155) – an dem Anspruch auf Ebenbürtigkeit mit den anerkannten Größen der Bühne ändert das natürlich nichts. Auch Schillers ausführliche Kommentare zu den *Räubern* setzen auf subtilere Mittel, als es bloße Lobhudelei je sein könnte. Sie diskutieren gattungspoesische, moralische und wirkungsästhetische Fragen, nehmen manche Einwände vorweg, um sie zu entkräften, üben aber mitunter auch scharfe Selbstkritik. Dabei lassen sie jedoch nie einen Zweifel daran, dass auch die „kolossalischen Fehler“ dieses Dramas das Werk eines faszinierenden starken Geistes sind (22, S. 131). „Übermäßige Tadler und übermäßige Lober“ habe das Stück gefunden, berichtet der fiktive Korrespondent aus Mannheim (S. 311); *kalt gelassen* hat es also niemanden, und nur das wäre für den Autor wirklich verheerend gewesen. Schiller erkannte früh, dass ihm auch schroffe Ablehnung die gewünschte Aufmerksamkeit im Literaturbetrieb verschaffen konnte. So kalkulierte er mit der Werbewirksamkeit des Skandals, wenn er die Resonanz auf sein Erstlingswerk in der *Thalia*-Ankündigung mit den Worten zusammenfasste: „Die ganze sittliche Welt hat den Verfasser als einen Beleidiger der Majestät vorgefodert“ (S. 94) – eine arg überzogene Behauptung, die aber die Neugier des Publikums erst recht auf das Stück und seinen Schöpfer lenken musste.

Eine weitere publizistische Strategie Schillers war die polemische Abgrenzung von Konkurrenten auf dem literarischen Feld. Ein freier Schriftsteller, der das dauerhafte Interesse der Lesewelt gewinnen wollte, musste sich durch geeignete Distinktions- und Überlegenheitsgesten als unverwechselbare Größe auf dem Markt profilieren. Über Rezensionen, Kritiken und programmatistische Schriften wurden solche Gegensätze und Feindschaften öffentlich ausgetragen und gegebenenfalls auch Bündnisse publik gemacht. Schiller eröffnete seine Aktivitäten auf diesem Gebiet im *Wirtembergischen Repertorium* mit einem furiosen Verriss des von Gotthold Friedrich Stäudlin herausgegebenen *Schwäbischen Musenalmanachs auf das Jahr 1782*, den er als einen „Schwall von Mittelmäßigkeit“ abtat (22, S. 188). Seine eigene *Anthologie auf das Jahr 1782*, die er zu einem Gutteil mit selbstverfassten Beiträgen bestritt und im gleichen Heft des *Wirtembergischen Repertoriums* persönlich (anonym) rezensierte, war zudem als direktes Konkurrenzprodukt zu Stäudlins Werk angelegt und sollte dem Rivalen den Rang eines Wortführers der schwäbischen Poesie streitig machen.

Vornehmer im Ton, aber ebenso rigoros in der Sache ging Schiller 1791 mit Bürgers Lyrik ins Gericht. Die schonungslose Demontage dieser populären Gedichte verfolgte einen programmatischen Zweck: Sie lieferte die Kontrastfolie, vor deren Hintergrund Schiller eine neue, klassische Ästhetik entwarf, die den Menschen poetisch veredeln sollte. Damit schuf er sich gezielt eine öffentliche Position als Repräsentant der anspruchsvollen Hochkultur. Einem ähnlichen Zweck

dienten später die *Horen*. Mit ihrem selbstbewussten Auftreten provozierten sie derart heftige Reaktionen seitens der Vertreter anderer literarischer Richtungen und Journale, dass Schiller 1795 in einem Brief an seinen Mitstreiter Goethe Bilder aus der Welt des Krieges bemühte, um die Sachlage zu beschreiben: „Wir leben jetzt recht in Zeiten der Fehde. Es ist eine wahre *Ecclesia militans* – die *Horen* meyne ich. Ausser den Völkern, die Herr Jacob in Halle commandiert und die Herr Manso in der Bibliothek der Schönen Wissenschaften hat ausrücken lassen, und außer Wolfs schwerer Cavallerie haben wir auch nächstens vom Berliner Nicolai einen derben Angriff zu erwarten“ (28, S. 93).

Goethe und Schiller sprachen zwar noch nicht von einer Weimarer Klassik. Aber sie arbeiteten doch schon mit vereinten Kräften an einer elitären Selbstdarstellung und einem normativen Anspruch, mit denen sie das verklarte Bild dieses Phänomens in der späteren bildungsbürgerlichen Rezeption vorbereiteten. Der publizistische Streit um ästhetische Konzepte und literaturpolitische Programme und damit nicht zuletzt um öffentliche Aufmerksamkeit fand seine Fortsetzung in dem satirischen Rundumschlag der *Xenien*, die beide gemeinsam verfassten und in Schillers *Musen Almanach auf das Jahr 1797* veröffentlichten. Diese epigrammatischen Kurzgedichte, mehrere Hundert an der Zahl, attackierten der Reihe nach sämtliche Erscheinungen in der zeitgenössischen Literatur, die den beiden Verbündeten künstlerisch oder politisch suspekt waren und deren Spektrum von einer rationalistisch beschränkten Aufklärung, wie sie Friedrich Nicolai in Berlin vertrat, bis zu den deutschen Befürwortern der Französischen Revolution und den jungen Autoren der Jenaer Frühromantik reichte. Die *Xenien* formulierten ihre Kritik teils milde und humorvoll, teils auch mit einer bissigen Schärfe, die überwiegend auf Schillers Konto ging. Sie wirbelten, wie es ihre Schöpfer erwartet und beabsichtigt hatten, mächtig Staub auf, verschafften dem *Musen Almanach* eine Rekordauflage und veranlassten wiederum eine Flut von Antworten, Kommentaren und Gegengedichten.

Von seinen frühesten Texten bis zu den scheinbar so weltentrückten Werken der Weimarer Klassik entstanden Schillers Dichtungen nicht in einem luftleeren Raum, in dem allein noble künstlerische Intentionen und hehre sittliche Ideale wirksam gewesen wären, sondern auf einem hart umkämpften Feld sozialer, kultureller und ökonomischer Beziehungen, denen der Autor Rechnung zu tragen hatte, wenn er nicht seine Existenz oder zumindest seinen Einfluss im Literaturbetrieb aufs Spiel setzen wollte. Die Aggressivität, die er bei seinen Profilierungs- und Distinktionsbemühungen an den Tag legte, und die Empfindlichkeit, mit der er bisweilen auf Kritik reagierte, waren selbst im zeitgenössischen Vergleich ungewöhnlich. Sie erklären sich vermutlich aus den Lebensumständen eines Mannes, der seine Schriftstellerlaufbahn unter denkbar ungünstigen Bedingungen antrat und sich seinen Rang förmlich aus dem Nichts schaffen musste.

Charakterprägungen

Das „oft harte Verhängniß“ (23, S. 147), mit dem Schiller konfrontiert war, blieb nicht ohne Einfluss auf seine Persönlichkeit und seine Dichtung. Ihm, der unter dem Druck der Karlsschule aufgewachsen war und nach seiner Flucht jahrelang in existenzieller Unsicherheit lebte, ging das gelassene Weltvertrauen ab, mit dem viele Menschen gesegnet sind, die von früh an günstigere Umstände kennengelernt haben. Während Goethe bekannte, „nicht zum tragischen Dichter geboren“ zu sein, weil seine „Natur konzilient“ sei³⁰, spiegelt Schillers Vorliebe für tragische Konflikte ein Verhältnis zur Wirklichkeit, das in hohem Maße durch Misstrauen und energischen Durchsetzungswillen bestimmt war.³¹ Bezeichnend ist sein Urteil über den Titelhelden von Goethes Trauerspiel *Egmont*, das er 1788 besprach. Dieser zweifellos sympathische Protagonist sei „ein wohlwollender, heiterer und offener Mensch, Freund mit der ganzen Welt, voll leichtsinnigen Vertrauens zu sich selbst und zu andern“ – aber ein solcher Mann, der vom Glück getragen wird und „Größe und Ernst“ vermissen lässt, weil er sie niemals nötig hatte, ist kein Dramenheld nach dem Sinn des Rezensenten (22, S. 201f.).

Da er selbst so hartnäckig um seinen Platz im Leben kämpfen musste, hielt Schiller nicht viel von den Gaben, die einem Menschen einfach in die Wiege gelegt sind. So wird das *Genie*, dem dank seiner angeborenen Fähigkeiten alles mühelos zufällt, in *Ueber Anmuth und Würde* geradezu verächtlich behandelt. Eine genialische Veranlagung sei als bloßes „Naturerzeugniß“ weit geringer zu schätzen als die unter Mühen „erworbene Kraft des Geistes“, behauptet Schiller. Und die „Günstlinge der Natur“ sollten sich in Acht nehmen, fährt er sichtlich schadenfroh fort, denn ihrem „kurze[n] Frühling“ folge meist ein ebenso rascher Verfall, wenn sie sich nicht beizeiten „durch Grundsätze, Geschmack und Wissenschaft“ zu einer soliden Tätigkeit disziplinierten (20, S. 275f.).

Auf der anderen Seite weckten solche Genies bei Schiller aber auch eine neidvolle Bewunderung, der einige spätere Texte Ausdruck verleihen. Die Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* verherrlicht das Genie, weil es, „bloß von der Natur oder dem Instinkt, seinem schützenden Engel, geleitet“, auf unerklärliche Weise belebend und schöpferisch wirkt (20, S. 424), und ähnlich argumentieren die Epigramme *Der Genius*, *Der Nachahmer* und *der Genius* und *Genialität* aus den *Tabulae votivae*. Auch die hymnische Elegie *Das Glück* veranschlagt die Begnadung eines Götterlieblings höher als Tugend und Willensstärke. Der Umschwung in Schillers Urteil ist sicherlich auf seine Bekanntschaft mit Goethe zurückzuführen, in dem er den Prototyp des naiven Genies erblickte, während er für sich die Rolle des sentimentalischen Dichters reklamierte, dessen Welt- und Selbstbezug durch Reflexion gebrochen ist. In der Tat ging Schiller jene intuitive Leichtigkeit, die er dem Genie attestierte, völlig ab. Die beiden Männer, die ihn – neben Körner – wohl am besten kannten, betonten im Rückblick übereinstimmend

seine ausgeprägte Intellektualität und die geradezu angestrenzte Bewusstheit seines Denkens und Schreibens. Wilhelm von Humboldt, von 1794 bis 1797 in Jena eng mit dem Dichter befreundet, kommt in seinem Schiller-Essay mehrfach darauf zu sprechen: „Was jedem Beobachter an Schiller am meisten, als charakteristisch bezeichnend, auffallen musste, war, dass in einem höheren und praegnanteren Sinn, als vielleicht je bei einem Anderen, der Gedanke das Element seines Lebens war. Anhaltend selbstthätige Beschäftigung des Geistes verliess ihn fast nie“, denn seine „innerste Natur“ verlangte unablässig, „die Beherrschung und freiwillige Uebereinstimmung des Sinnenstoffes durch und mit der Idee aufzusuchen“.³² Und Goethe konstatierte mit einem tadelnden Unterton, der die unterschiedlichen Auffassungen der Weimarer Dioskuren vom Wesen der Dichtkunst spüren lässt, dass Schiller zwar „ein wahrhaft poetisches Naturell hatte“, sein „Geist sich aber zur Reflexion stark hinneigte und manches, was beim Dichter unbewußt und freiwillig entspringen soll, durch die Gewalt des Nachdenkens zwang“.³³ Auch gegenüber Eckermann erklärte er, es sei nie die Sache seines Freundes gewesen, „mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinktmäßig zu verfahren, vielmehr mußte er über jedes, was er tat, reflektieren“.³⁴

Zwar leugnete Schiller den Einfluss unbewusster Kräfte auf die kreativen Prozesse keineswegs. Ein Dichter fange immer „nur mit dem Bewußtlosen an“, erklärte er, mit einer „dunkle[n] Total-Idee [...] die allem technischen vorhergeht“ (31, S. 24f.). Ein allzu wacher kritischer Verstand, der „die zuströmenden Ideen, gleichsam an den Thoren schon zu scharf mustert“, bedrohe daher die schöpferische Potenz (25, S. 149). Die wahre Kunst liege allerdings darin, „jenes Bewußtlose aussprechen und mittheilen zu können, d.h. es in ein Object überzutragen“, und folglich gelte: „Das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus“ (31, S. 25). Mochte der Schaffensvorgang seinen Ursprung auch in den Tiefen des Gemüts haben, die sich der vernünftigen Einsicht und Kontrolle entzogen, so musste er letztlich doch unweigerlich in die höheren Dimensionen des Verstandes und der souveränen künstlerischen Technik führen. Eine *écriture automatique* jenseits aller ordnenden und zensierenden Einflüsse des Bewusstseins war für Schiller undenkbar.

Zeitlebens kämpfte er darum, die widerspenstige Wirklichkeit durch den reflektierenden Verstand und das schöpferische Wort zu bewältigen. Vernunftideen sollten die Stoffmassen gefügig machen und ihren eigenen Regeln unterwerfen: „Die Vernunft kann in einer anarchischen Welt nicht aushalten. Stets nach Uebereinstimmung strebend, läuft sie lieber Gefahr die Ordnung unglücklich zu vertheidigen, als mit Gleichgültigkeit zu entbehren“ (19.1, S. 16). Diese Bemerkung ist in ihrem Kontext auf den Historiker gemünzt, der überlieferte Ereignisse in einen sinnvollen Zusammenhang bringt, aber sie gibt zugleich grundsätzlich zu erkennen, wie Schiller sein Verhältnis zur Realität auffasste. Noch in seinem letzten Brief an Humboldt beschwor er die Macht des Gedankens und der Reflexion: „Und am Ende sind wir ja beide Idealisten und würden uns schämen, uns nachsagen zu lassen, daß die Dinge uns formten und nicht wir die Dinge“ (32,

S. 206). Ganz im Einklang mit dem Subjektkonzept der Aufklärung sah er den Rang und die Würde des Individuums in dessen geistiger Souveränität begründet.

Das Werkzeug, mit dem Schiller seine Geistesfreiheit betätigte, war das Schreiben. Ob er nun philosophische Gedankengänge entwickelte oder sich mit dichterischen Projekten befasste, stets ging es ihm darum, den jeweiligen Stoff auf dem Papier in eine Ordnung zu zwingen, die er selbst vermöge seiner Vernunft gestiftet hatte. In immer neuen Variationen gestalten seine Werke die Wunschphantasie eines Aufschwungs aus der beengten, fremdbestimmten Welt der Materie in die Sphäre des Geistes und der Formen. Am eindrucksvollsten geschieht das in dem Gedicht *Das Reich der Schatten*, das der von Kampf und Streit erfüllten physischen Wirklichkeit die „Freyheit der Gedanken“ (1, S. 250) gegenüberstellt. Motive des Emporsteigens und der wundersamen Leichtigkeit durchziehen den ganzen Text, und sie gipfeln in der grandiosen Schlussvision, die in der Entrückung des Herakles auf den Olymp ein poetisches Bild für die Erhebung über alle Nöte des profanen Daseins findet:

Biß der *Gott*, des Irrdischen entkleidet,
Flammend sich vom *Menschen* scheidet,
Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
(1, S. 251)

In der Praxis ließen sich die Beschränkungen der irdischen Realität leider ebenso wenig abstreifen, wie nach den Einsichten der Anthropologie Geist und Seele vom Körper getrennt werden konnten. Ein ums andere Mal stießen Schillers hochfliegende Gedanken mit den banalen Niederungen des Alltags zusammen. „Meine Seele wird getheilt, beunruhigt, ich stürze aus meinen idealischen Welten, sobald mich ein zerrissner Strumpf an die wirkliche mahnt“ (23, S. 183f.), klagte er 1785, und noch 1802 erklärte er Goethe, „alle natürliche[n] Dinge“, zu denen er auch sämtliche lebenspraktischen Fragen rechnete, ruinierten im Handumdrehen seine „freie Geistesstimmung“ (31, S. 102). Was ihn schier zur Verzweiflung brachte, mag auf einen unbefangenen Leser eher erheiternd wirken, und in der Tat bilden derartige Widersprüche bekanntlich eine unerschöpfliche Quelle der Komik. Schiller aber trug den Konflikt seiner geistigen Souveränität mit der störrischen Wirklichkeit in bitterem Ernst aus. Milde Selbstironie blieb ihm zeitlebens genauso fremd wie der Humor, der die unvermeidlichen Dissonanzen des Daseins mit heiterer Gelassenheit betrachtet. Das angestrengte Ringen um individuelle Autonomie teilte seinem gesamten Denken und Schreiben einen kämpferischen, ja gewaltsamen Zug mit. „Was ich bin,

bin ich durch eine, oft unnatürliche Spannung meiner Kraft“, vertraute er Körner an (25, S. 5), und Goethe machte das forcierte Streben nach ideeller Freiheit sogar für Schillers frühen Tod verantwortlich, weil damit „Anforderungen an seine physische Natur“ einhergegangen seien, „die für seine Kräfte zu gewaltsam waren.“³⁵

Wenn Schiller über seine eigene Person sprach wie in dem gewichtigen Brief vom 31. August 1794, mit dem er Goethe eine Art Selbstporträt lieferte, konzentrierte er sich auf sein geistiges Leben, auf seinen „Gedankenkreis“ (27, S. 32). Bezeichnenderweise sollten auch die *Philosophischen Briefe* als Bildungs- oder Entwicklungsroman nicht die Geschichte eines ganzen Menschen mit allen seinen Erlebnissen und Empfindungen, sondern speziell die „Revolutionen und Epochen des Denkens“, also die krisenhafte Entwicklung weltanschaulicher Überzeugungen schildern (20, S. 108). Zu affektiven Selbstbespiegelungen, wie sie für das empfindsame Zeitalter so typisch waren, neigte der Dichter dagegen nicht. Seine Briefe enthalten nur sehr vereinzelt intime Bekenntnisse und Gefühlsexplosionen. Zwar bedeutete Freundschaft viel für Schiller. Schon in seiner Jugend boten Seelenbündnisse mit gleichaltrigen Kameraden eine Zuflucht vor den Zwängen der Militärakademie, und in späteren Jahren bewahrten Freunde den Heimatlosen vor der sozialen Isolation. Wenn er 1785 die Verbindung mit dem Kreis um Körner zu einer Erlösung aus existenzieller Einsamkeit erklärte, schlug er unüberhörbar empfindsame Töne an:

Ich kann nicht mehr in Mannheim bleiben. In einer unnennbaren Bedrängniß meines Herzens schreibe ich Ihnen meine Besten. Ich kann nicht mehr hier bleiben. [...] Menschen, Verhältnisse, Erdrich und Himmel sind mir zuwider. Ich habe keine Seele hier, keine einzige die die Leere meines Herzens füllte, keine Freundin, keinen Freund [...]. O meine Seele dürstet nach *neuer* Nahrung – nach *beßern* Menschen – nach *Freundschaft, Anhänglichkeit* und *Liebe*.

(23, S. 176f.)

Aber Freundschaft erschöpfte sich für Schiller nie in schwärmerischen Gefühlen; vielmehr begriff er sie als einen Bund verwandter Geister zur wechselseitigen humanen Vervollkommenung. Diese Vorstellung färbt die Freundschaften, die in seinen Werken geschildert werden, zum Beispiel die Beziehung zwischen Raphael und Julius in den *Philosophischen Briefen* oder die brüderliche Liebe, die Karlos und Posa verbindet. Sie prägte aber auch Schillers Verhältnis zu Körner und nicht zuletzt seinen Umgang mit Goethe, denn die persönliche Freundschaft der Weimarer Großen war zugleich ein Arbeitsbündnis, ein literaturpolitischer Pakt und ein Quell produktiver Anregungen.

Auch die Ehe mit Charlotte von Lengefeld ging Schiller keineswegs im Überschwang der Gefühle ein. Die Heiratspläne, die er schon 1787/88 schmiedete, schlossen „Leidenschaft“ von

vornherein aus (24, S. 178) und erwachsen aus ganz nüchternen selbsttherapeutischen Überlegungen. Einsam, durch Arbeit ausgelaugt und von „philosophische[r] Hypochondrie“ befallen, versprach er sich von der Ehe eine wohltuende Belebung: „Ich muß ein Geschöpf um mich haben, das *mir* gehört, das ich glücklich machen *kann* und *muß*, an dessen Daseyn mein eigenes sich erfrischen kann“ (25, S. 4). Erst als seine Entscheidung feststand, sah er sich nach einer geeigneten Partnerin um. Und seine Wahl fiel gerade deshalb auf Charlotte, weil sie, wie er ihr offenherzig gestand, bei ihm weniger „Empfindungen [...] zur Sprache gebracht“ hatte als ihre faszinierende Schwester Caroline und sich auch in ihrem intellektuellen Rang nicht mit der Älteren messen konnte. Schiller wollte seine künftige Frau nämlich nach eigenem Gutdünken erziehen: „Was Caroline vor Dir voraus hat, mußt Du von mir empfangen; Deine Seele muß sich in meiner Liebe entfalten, und *mein* Geschöpf mußt Du seyn“ (S. 329). Sein ausgeprägtes Bedürfnis nach geistiger Souveränität kam hier mit der zeittypischen Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern zur Deckung.

Überhaupt konnten sich an diesen Souveränitätsanspruch sehr leicht Macht- und Größenphantasien heften, mit denen Schiller gewiss auch seine gedrückte äußere Lage kompensierte. Als dramatischer Dichter schlüpfte er in die Rolle eines Seelenlenkers, der die Zuschauer überlegen zu beherrschen wusste. So heißt es in der *Erinnerung an das Publikum*, die für den Theaterzettel der Mannheimer *Fiesco*-Aufführung geschrieben wurde: „Heilig und feierlich war immer der stille der grose Augenblick in dem Schauspielhaus, wo die Herzen so vieler Hunderte, wie auf den allmächtigen Schlag einer magischen Ruthe, nach der Fantasie eines Dichters beben [...] wo ich des Zuschauers Seele am Zügel führe, und nach meinem Gefallen, einem Ball gleich dem Himmel oder der Hölle zuwerfen kann“ (4, S. 272). Und noch zwanzig Jahre später erwähnt Schiller in seinem letzten Brief an Humboldt, wie verlockend es für einen Theaterautor sei, „den Herrscher zu machen über die Gemüther“ (32, S. 206). In seinen Dramen kehrt das Thema in Gestalt jener zahlreichen charismatischen Machtmenschen und genialen Intriganten wieder, die sich durchweg als Virtuosen der Manipulation erweisen. Dem Dichter dürften solche Figuren ebenso verlockende Identifikationsmöglichkeiten geboten haben wie die jugendlichen Idealisten vom Schlage eines Karl Moor oder Ferdinand von Walter. Die ‚großen Männer‘, die er insbesondere in seinen jungen Jahren so gerne auf die Bühne brachte, sind auch Projektionsfiguren des souveränen schaffenden Künstlers selbst.

Das Schreiben sollte Schiller nicht nur freie Entfaltung gestatten und ökonomische Sicherheit verschaffen, es war auch sein persönlicher Weg zum Ruhm, zu „Größe, Hervorragung, Einfluß auf die Welt und Unsterblichkeit des Namens“, die er den „höchsten Genuß eines denkenden Geists“ nannte (24, S. 141). Umso mehr musste ihn da die Kälte schmerzen, mit der ihn ausgerechnet der berühmte und bewunderte Goethe jahrelang behandelte. Aus seiner Verbitterung quoll jene „sonderbare Mischung von Haß und Liebe“, die er anfänglich für den Älteren empfand (25, S. 193f.).

Als der Abstand aber endlich überwunden war und sich eine freundschaftliche Vertrautheit einstellte, eröffnete gerade dieses Bündnis neue Möglichkeiten, Größenphantasien auszuleben. Ein Unternehmen wie die *Xenien*, in denen Goethe und Schiller über die zeitgenössische Literatur zu Gericht saßen und ihren Überlegenheitsanspruch öffentlichkeitswirksam inszenierten, konnten sie wahrscheinlich nur deshalb wagen, weil jeder in der Person des gleichgestimmten Freundes eine willkommene Bestätigung und Entlastung fand. Die latente Konkurrenz zwischen den beiden Dichtern wurde dabei in einem Modell kongenialer Ergänzung aufgehoben. Schon Schillers Gegenüberstellung des Naiven und des Sentimentalischen wies in diese Richtung, und in einem Brief an Humboldt deutete er 1796 an, wie es ihm gelang, mit der vollen Anerkennung des Partners ein ungeschmälertes Selbstbewusstsein zu verbinden: „Man wird uns, wie ich in meinen muthvollsten Augenblicken mir verspreche, verschieden specificieren, aber unsere Arten einander nicht unterordnen sondern unter einem höhern idealischen Gattungsbegriffe einander coordinieren“ (28, S. 205).

Sentimentalisch, also hochgradig reflektiert und intellektuell war nicht zuletzt Schillers Beziehung zur Natur. Er teilte weder Goethes naturkundliche Interessen noch seine pantheistisch gefärbte Naturauffassung, und ein Gespür für die sinnlichen Reize der Natur sucht man in seinen Werken vergebens. Schiller ließ die Natur lediglich als Ausdruck von *Ideen*, als Sinnbild geistiger Verhältnisse gelten. In *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* heißt es dazu: „Was hätte auch eine unscheinbare Blume, eine Quelle, ein bemoßter Stein, das Gezwitscher der Vögel, das Summen der Bienen u.s.w. für sich selbst so gefälliges für uns? Es sind nicht diese Gegenstände, es ist eine durch sie dargestellte Idee, was wir in ihnen lieben. Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Daseyn nach eignen Gesetzen, die innere Nothwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst“ – eben das, was Schiller das *Naïve* nannte (20, S. 414). Die Natur an sich gebe dem Menschen nichts, schrieb er an Charlotte und Caroline, und gewinne erst durch die Projektionen seines Geistes „Sprache und Seele“ (25, S. 292). Friedrich von Matthissons Naturgedichte rühmte er, weil sie „die unbeseelte Natur“ als „Symbol der menschlichen“ gebrauchten und sie entweder der „Darstellung von Empfindungen“ oder der „Darstellung von Ideen“ dienstbar machten (22, S. 271). Eine solche poetische Natursymbolik entfaltet auch Schillers Elegie *Der Spaziergang*, in deren kunstvoll arrangierter Landschaft sich die Kulturgeschichte der Menschheit spiegelt. Und die Naturszenarien des *Wilhelm Tell* sind ebenfalls kein stimmungsvoller Selbstzweck, sondern verweisen auf den geschichtsphilosophischen Gedanken einer ursprünglichen Idylle, die noch nicht von den Unbilden der modernen Welt korrumpiert worden ist.

Eine besondere Erscheinungsform der Natur flößte Schiller, der das Individuum so entschieden über seine geistige Autonomie definierte, sogar Misstrauen und Angst ein, nämlich die ungezügelte, an Sinnlichkeit und Leiblichkeit gebundene Triebnatur des Menschen. Solche Kräfte,

die die selbstbestimmte Freiheit des Willens zu vernichten drohten, konnten bei ihm wahre Horrorvisionen auslösen. Nicht nur die Exzesse des revolutionären Terrors in Frankreich, in denen sich entfesselte Leidenschaften austobten, erschreckten ihn; schon schmelzende Musikstücke, die ausschließlich an die Sinne appellierten, waren ihm zuwider, weil sie die Rezipienten in einen pathologischen Zustand versetzten, in dem sie für Schiller kaum noch menschliche Züge trugen:

Ein bis ins thierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Athem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berausung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, daß die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Princip der Freyheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird.

(20, S. 200)

Als geschulter Anthropologe wusste Schiller sehr genau um die Unmöglichkeit, den psychophysischen Zusammenhang völlig aufzuheben. Deshalb kreisten seine späteren philosophischen Schriften auch so hartnäckig um die Frage nach der Beziehung zwischen Sinnlichkeit und Vernunft im menschlichen Dasein und insbesondere in der Kunst. Visierte er im Konzept des *Schönen* ein harmonisches Zusammenstimmen beider Seiten an, so wollte er mit der Theorie des *Erhabenen* die Unabhängigkeit des Geistes begründen, wobei er sich zu der extremen, aber in seinem gedanklichen Kosmos ganz konsequenten These verstieg, der Körper, die Sinne und die Triebe seien gar kein genuiner Teil des Subjekts und die wahre Freiheit des Menschen bestehe darin, „daß wir unsern physischen Zustand, der durch die Natur bestimmt werden kann, gar nicht zu unserm Selbst rechnen, sondern als etwas auswärtiges und fremdes betrachten, was auf unsre moralische Person keinen Einfluß hat“ (20, S. 184).

Der Kranke in der „Haselnußschaale“

Schillers äußeres Leben verlief, abgesehen von der abenteuerlichen nächtlichen Flucht aus Stuttgart, recht ereignisarm und ohne spektakuläre Konflikte oder Umbrüche. Vor allem war es ein Leben, das sich in einem engen geographischen Rahmen abspielte. Die Dramen des Dichters entfalten ein europäisches Panorama, das von Spanien, England und Frankreich über Italien und die Schweiz bis nach Böhmen, Polen und Russland reicht, aber er selbst hat den deutschen Sprachraum nie verlassen. Württemberg, die Kurpfalz und die kleinen und mittleren Staaten in Sachsen und Thüringen umschrieben im Wesentlichen den Horizont seiner Existenz, und nach-

dem er sich in den späten achtziger Jahren im Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach etabliert hatte, unternahm er überhaupt nur noch zwei größere Reisen, die ihn 1793/94 ins heimische Schwaben und 1804 nach Berlin führten. Der Autor des *Wilhelm Tell*, in dessen Nachlass etliche Notizen zu dramatischen Vorhaben erhalten sind, die in Übersee oder auf dem Ozean spielen sollten, bekam weder die Alpen noch das Meer jemals zu Gesicht. Und während das projektierte Stück *Die Polizey* sein Publikum in die Metropole Paris entführen sollte, wo damals schon mehr als eine halbe Million Menschen lebten, waren es Städte wie Stuttgart oder Mannheim mit ihren fünfzehn- bis zwanzigtausend Bewohnern, die Schillers Alltag prägten. Seine letzten Jahre verbrachte er schließlich in Weimar, einer Residenz von ländlich-provinzialem Charakter, die gerade einmal sechstausend Einwohner zählte. Die „engen, kleinen Verhältnisse“ dort ließen ihn noch kurz vor seinem Tod mit einem Umzug nach Berlin liebäugeln, wo er die „größere Welt“ zu finden hoffte (32, S. 142).

Obwohl ihm der Gegensatz zwischen dem weiten Reich der Einbildungskraft und seinem überschaubaren Erfahrungsraum nicht verborgen blieb, beteuerte er mehrfach, mit seiner Lage zufrieden zu sein. Zwar faszinierten ihn Nachrichten aus Paris, diesem „großen drängenden Menschenoocean“, doch fügte er sofort hinzu: „aber es ist mir auch wohl in meiner Haselnußschaale“ (25, S. 146). Gerne las er Reiseberichte, die ihm die Ferne bequem nach Hause brachten: „Mir ist es immer ein unaussprechliches Vergnügen, mich im möglichst kleinsten körperlichen Raum im Geiste auf der großen Erde herum zu tummeln“ (S. 144). Trotzdem hatte eine solche Beschränkung ihre Schattenseiten. Schillers Bemerkung in der *Thalia*-Ankündigung, er sei auf der Karlsschule „unbekannt mit Menschen und Menschenschicksal“ geblieben und habe die „große Welt [...] nur eben durch die Fernröhre“ betrachtet (22, S. 93f.), leitete eine Litanei ähnlicher Klagen ein, die seinen weiteren Lebensweg begleiteten. Seine „Armuth an Anschauungen und Erfahrungen nach Außen“ (30, S. 196) machte ihm vor allem dort zu schaffen, wo es galt, „die lebendige und besonders die politische Welt“, die für ihn immer ein „fremde[r] Gegenstand“ blieb, auf die Bühne zu bringen (29, S. 9). Mit Blick auf die Haupt- und Staatsaktion in *Wallenstein* schrieb er an Körner: „Du glaubst nicht, was es einem armen Schelm von Poeten in meiner abgeschiedenen, von allem Weltlauf getrennten Lage kostet, eine solche fremdartige und wilde Masse zu bewegen“ (S. 99). In seiner „isolierten Existenz“ könne er „alles, was ins Leben und in die sinnliche Welt treten sollte, nur durch die höchste innre Anstrengung“ zustande bringen (30, S. 80).

Was die Lebenspraxis nicht bot, ersetzten die Bücher. Schiller erschloss sich die Welt vorrangig über das Wort, über das gesprochene in der geselligen Unterhaltung, aber vor allem über das gedruckte. Wenn er 1795 an Goethe, der gerade auf Reisen war, schrieb: „Es kommt mir oft wunderlich vor, mir Sie so in die Welt hinein geworfen zu denken, indem ich zwischen meinen Papiernen Fensterscheiben sitze, und auch nur Papier vor mir habe“ (28, S. 78), lieferte er damit

ein plastisches Sinnbild seines gesamten Daseins. Literarische Anregungen mussten die Lücke füllen, wenn „eine lebendige Erkenntniß und Erfahrung“ fehlte. „Mir sind die Kraniche nur aus wenigen Gleichnißen zu denen sie Gelegenheit gaben, bekannt“, gestand er Goethe, dem er nützliche Hinweise zu den geflügelten Titelhelden der *Kraniche des Ibycus* verdankte (29, S. 122f.), und ein Werkstattbericht über die Entstehung der Ballade *Der Taucher* wirft ein besonders schönes Schlaglicht auf seine Arbeitsweise und seine Hilfskonstruktionen: Um den ungeheuren Meeresstrudel, in den sich der Protagonist stürzt, authentisch schildern zu können, betrieb Schiller empirische Studien an einem Mühlbach und zog außerdem „Homers Beschreibung von der Charvde“ in der *Odysee* zu Rate (S. 146). Neben den schon erwähnten Reiseschilderungen waren ihm auch andere Werke, deren Verdienst eigentlich nur in Stoffreichtum und Weltfülle bestand, willkommen. „Mir, der so wenig Gelegenheit hat, von aussen zu schöpfen und die Menschen im Leben zu studieren, hat ein solches Buch [...] einen unschätzbaren Wert“, schrieb er über Restif de la Bretonnes Memoiren *Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé*, denen er angesichts ihrer farbigen Gesellschafts- und Sittenschilderungen alle ästhetischen Schwächen verzieh (S. 181).

Während Goethe seine Dichtungen einmal als „Bruchstücke einer großen Konfession“ bezeichnete, in denen durchweg persönliche Erlebnisse verarbeitet seien³⁶, sind von Schiller aus gutem Grund keine vergleichbaren Äußerungen überliefert. Eigene biographische Erfahrungen spielten für die Stoffe seiner Dramen keine Rolle, und die Suche nach lebensgeschichtlichen Spuren würde hier in eine Sackgasse führen. Schillers Stücke basieren einerseits auf ästhetischen und theaterpraktischen Überlegungen, andererseits auf einer Vielzahl literarischer Quellen, die der Dichter allerdings kräftig umformte, um sie seinen Zwecken dienstbar zu machen.

Etwas anders verhält es sich mit seinen philosophischen und anthropologischen Reflexionen. Hier ist zumal in den späteren Jahren die Verbindung zur Lebenserfahrung mit Händen zu greifen, denn das Generalthema der sinnlich-geistigen Doppelnatur des Menschen besaß für den Autor eine ganz konkrete, ja existenzielle Bedeutung. Nicht nur Geldmangel und Arbeitsdruck nötigten Schiller zu einer zurückgezogenen Existenz, auch seine schwache Gesundheit hätte große Reisen oder ein bewegtes gesellschaftliches Leben schwerlich zugelassen. Seine Konstitution war nie besonders kräftig gewesen; schon auf der Militärakademie meldete er sich häufig krank. Den entscheidenden Schlag versetzte ihm aber Anfang 1791 ein schweres Lungenleiden, das um ein Haar tödlich verlaufen wäre und eine chronische Bauchfellentzündung nach sich zog. Seither bestimmten Krämpfe, Fieberattacken, Hustenanfälle, Atembeschwerden, Verdauungsstörungen und Schlaflosigkeit in wechselnder Intensität seinen Alltag. Die Hoffnung, „Leben und leidliche Gesundheit bis zum 50 Jahr“ zu behalten (32, S. 218), die er noch am 25. April 1805 in einem Brief an Körner äußerte, erfüllte sich nicht. Nur zwei Wochen später, am 9. Mai, starb Friedrich Schiller, fünfundvierzig Jahre alt, in seinem Wohnhaus an der Esplanade in Weimar. Der obduzierende Arzt fand die inneren Organe in einer desolaten Verfassung vor und konstatierte: „Bey diesen

Umständen muß man sich wundern, wie der arme Mann so lange hat leben können“ (41.2 A, S. 494).

Aber Schiller lebte nicht nur so lange, er blieb auch prinzipiell arbeitsfähig, wenn man von den durch akute Krankheitsschübe erzwungenen Schreibpausen absieht, und befasste sich noch in seinen letzten Tagen intensiv mit dem neuen dramatischen Großprojekt *Demetrius*. Seine Biographen erklären diesen erstaunlichen Befund gerne im Rückgriff auf einen Vers aus *Wallenstein*: „Es ist der Geist, der sich den Körper baut“ (8.2, S. 687) – die Macht des Genies über die Physis habe sich bei Schiller bis zum Schluss glänzend bewährt. Hier ist allerdings Vorsicht geboten. Die zitierte Sentenz spricht nicht Schillers, sondern Wallensteins Meinung aus, und durch den Gang der Dramenhandlung wird der Glaube des Feldherrn an den souveränen Umgang des Geistes mit der Materie drastisch widerlegt. In der Wissenschaft des 18. Jahrhunderts fand Wallensteins Überzeugung ihr Pendant in dem Animismus Georg Ernst Stahls, der sämtliche Veränderungen des Körpers auf den Einfluss der Seele zurückführte. Schiller kannte Stahls Ansichten von der Karlsschule, teilte sie aber genauso wenig wie die extreme Gegenposition des strikten Materialismus, weil den Anthropologen ja gerade die komplexen psycho-physischen Wechselwirkungen interessierten – für ihn war der Mensch eben „die innigste Vermischung“ der Seele und des Körpers (20, S. 64).

Schiller wusste demnach sehr genau, dass er nicht allein aus dem Geist heraus zu leben vermochte und die Materie unweigerlich ihr Recht behauptete. Es konnte lediglich darum gehen, die Freiheit des Denkens und die Kraft zum Schreiben so lange wie möglich gegen die physische Schwäche zu verteidigen und ihre Früchte beizeiten ins Trockene zu bringen. Diese Absicht deutete er bereits 1794 an, als er für Goethe ein Bild seiner Person und seines Schicksals entwarf: „leider aber, nachdem ich meine moralischen [d.h. geistigen] Kräfte recht zu kennen und zu gebrauchen angefangen, droht eine Krankheit, meine physischen zu untergraben. Eine große und allgemeine Geistesrevolution werde ich schwerlich Zeit haben, in mir zu vollenden aber ich werde thun was ich kann, und wenn endlich das Gebäude zusammenfällt, so habe ich doch vielleicht das Erhaltungswerthe aus dem Brande geflüchtet“ (27, S. 32). Ohne ein außergewöhnliches Maß an Disziplin und Selbstbeherrschung wäre es ihm in der Tat unmöglich gewesen, seinem hinfalligen Körper ein solches Lebenswerk abzurufen, und es war keine Prahlerei, wenn er 1798, als neue gesundheitliche Kalamitäten die Vollendung des *Wallenstein* gefährdeten, schrieb: „Könnte ich nicht durch meinen Willen etwas mehr, als andere in ähnlichen Fällen können, so würde ich jetzt ganz und gar pausieren müssen“ (30, S. 11). Es spielten also sehr persönliche Motive mit, wenn Schillers Gedanken immer wieder um die Frage kreisten, wie der menschliche Geist im Schönen oder im Erhabenen der unerbittlichen Fremdbestimmung durch die ‚tierische‘ Natur entrinnen könne.

2 Anspruch und Wirklichkeit des Theaters

„Die Schaubühne als eine moralische Anstalt“: Aufklärung und Theater

Am 26. Juni 1784 hielt Schiller in Mannheim vor der Deutschen Gesellschaft, die sich der Pflege von Sprache und Kultur verschrieben hatte, einen Vortrag über die Bedeutung und die Aufgaben des Theaters. Der Text erschien im Jahr darauf mit der Überschrift *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* in der *Rheinischen Thalia*, wurde aber bekannter unter dem Titel *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*, den der Autor für einen späteren Wiederabdruck wählte. Der Ausdruck ‚moralisch‘ hatte damals noch eine sehr weitgefasste Bedeutung und schloss die gesamte Welt des Geistes und der Sitten ein. Schiller deklarierte das Theater also zu einer großen Lehr- und Erziehungseinrichtung, zu einem Institut der „Menschen- und Volksbildung“ (20, S. 88), und erhob dabei einen wahrhaft umfassenden Anspruch. Wenn man ihm Glauben schenken will, gibt es kaum ein Übel des gesellschaftlichen oder sittlichen Lebens, für das die Schaubühne kein Heilmittel bereithielte. Die Staatsgesetze und die Lehren der Religion, deren Aufgabe es sei, die soziale Ordnung aufrechtzuerhalten, könnten nur davon profitieren, wenn sie sich mit dem Theater verbündeten, das kraft seiner sinnlichen Gewalt die Gefühlsdispositionen der Rezipienten ganz unmittelbar forme: „So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt, als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und daurender als Moral und Geseze“ (S. 93). Durch anschauliche Beispiele lehrt das Theater Tugend und flößt Abscheu vor dem Laster ein. Mit den Waffen der tragischen Rührung, aber auch des Scherzes und der Satire verfolgt es Bösewichter weit effizienter, als es der Staatsmacht möglich ist: „Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Geseze sich endigt“ (S. 92).

Darüber hinaus ist die Schaubühne für das Publikum „eine Schule der praktischen Weißheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele“ (20, S. 95). Wenn sie auch Schurken vielleicht nicht bessert, so entlarvt sie doch wenigstens ihre finsternen Anschläge und zeigt dem Zuschauer, wovor er sich in Acht zu nehmen hat. Sie predigt Fassung im Leiden, Nachsicht gegenüber dem Unglücklichen und religiöse Toleranz, korrigiert falsche Erziehungsmaximen (ein Seitenhieb auf die Karlsschule!) und macht „den Menschen mit dem Menschen bekannt“, indem sie „das geheime Räderwerk“ seines seelischen Lebens aufdeckt. Sogar den „Großen der Welt“ kann sie Wahrheit und Humanität näherbringen (S. 97). Diese Bemerkung klingt freilich brisanter, als sie ist, denn gleich anschließend preist Schiller die Bühne auch als probates Instrument einer Obrigkeit, die „die

Meinungen der Nation über Regierung und Regenten zurechtweisen“ möchte (S. 98) – die Vision einer Allianz von Thron und Bühne im Zeichen des aufgeklärten Absolutismus. Auf den „Nationalgeist“ würde das Theater, wenn man seine Möglichkeiten nur entschlossen nutzen wollte, ebenfalls günstig wirken, weil es imstande sei, jene „Aehnlichkeit und Uebereinstimmung“ der „Meinungen und Neigungen“ herzustellen, durch die sich ein Volk überhaupt erst als Einheit erfährt. So könnten die Deutschen, aller politischen Zersplitterung zum Trotz, dem Vorbild der alten Griechen nacheifern: „wenn wir es erlebten eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation“ (S. 99).

Schiller erkennt im Theater das ideale Medium der Aufklärung, weil es deren Errungenschaften über den Kreis der Gebildeten hinaus verbreitet und damit im Wortsinne populär macht: „Die Schaubühne ist der gemeinschaftliche Kanal, in welchen von dem denkenden bessern Theile des Volks das Licht der Weißheit herunterströmt, und von da aus in milderer Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet. Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fließen von hier durch alle Adern des Volks; der Nebel der Barbarei, des finstern Aberglaubens verschwindet, die Nacht weicht dem siegenden Licht“ (20, S. 97f.). Dabei ist keineswegs an trockene Belehrungen gedacht. Das Verdienst des Theaters liegt vielmehr darin, die Besserung und Erziehung des Menschen an eine allseits beliebte „gesellschaftliche Ergötzlichkeit“ zu binden. Denn wer der täglichen „Folter der Geschäfte“ ausgesetzt ist, dürstet nun einmal nach Abwechslung und verfällt sehr leicht unwürdigen Ausschweifungen, wenn dieses Verlangen nicht in vernünftige Bahnen gelenkt wird: „Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachtheil der andern gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genoßen wird“ (S. 99f.).

Die Genüsse und der Unterhaltungswert des Theaters sind für Schiller nicht bloß Mittel zu dem Zweck, aufklärerische Lehren unter Volk zu bringen. Indem die Schaubühne *sämtliche* geistigen und sinnlichen Fähigkeiten des Zuschauers anspricht und in einer harmonischen Totalität vermittelt, hebt sie jene Entfremdung auf, die er in der modernen Lebenspraxis so schmerzlich zu spüren bekommt. Im Theater erfährt er sich als ‚ganzer Mensch‘ – das ist hier Schillers Version der *katharsis*, jener Reinigung durch die Macht der theatralischen Kunst, über die seit Aristoteles so viel gestritten wurde: „in dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wieder gegeben, unsre Empfindung erwacht, heilsame Leidenschaften erschüttern unsre schlummernde Natur, und treiben das Blut in frischeren Wallungen“ (20, S. 100).

Wer seine humane „Natur“ solchermaßen wieder als heil und ganz erlebt, kann auch seiner Verbundenheit mit den Mitmenschen inne werden. Deshalb feiert die Schaubühne ihren höchsten Triumph, wenn das Publikum im Taumel der Begeisterung zu einer Einheit verschmilzt, die keine gesellschaftlichen und kulturellen Schranken mehr kennt, „wenn Menschen aus allen Krais und Zonen und Ständen, abgeworfen jede Fessel der Künstelei und der Mode [...], durch

eine allwebende Sympathie verbrüdert, in *Ein* Geschlecht wieder aufgelöst“, in der „Eine[n] Empfindung“ aufgehen, „ein *Mensch* zu seyn“ (20, S. 100). Diese ekstatische Schwärmerei, mit der die Rede schließt, ist unverkennbar der universalen Liebesphilosophie der Karlsschulzeit verpflichtet, während die Bemerkungen zur ganzheitlichen Wirkung der Bühnenkunst andererseits schon Gedanken vorwegnehmen, die Schiller zehn Jahre später in seiner Schrift *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* entwickeln sollte.

Natürlich ergibt das alles kein auch nur halbwegs realistisches Bild des zeitgenössischen Theaters. In Schillers beschwingter Schilderung gehorcht die Bühne einzig den Geboten der Vernunft und der Humanität, während lästige Beschränkungen durch ökonomische Zwänge oder die Zensur von Kirche und Staat, die ihrer souveränen „Gerichtsbarkeit“ in der Praxis enge Grenzen setzten, gar nicht in den Blick kommen. Man sollte sich von dem programmatischen Ton der Schaubühnenrede aber auch nicht dazu verleiten lassen, sie als Quintessenz von Schillers Poetik oder als bequemen Schlüssel für die Interpretation seiner Dramen aufzufassen. Der Autor verfolgte mit diesem Vortrag strategische Absichten und dürfte seine Effekte sorgfältig berechnet haben. Die Rede diente zunächst dem – letztlich gescheiterten – Versuch, eine engere Verbindung zwischen der Deutschen Gesellschaft und dem Mannheimer Nationaltheater zu stiften, von der sich Schiller auch berufliche Vorteile erhoffte. Da war es gewiss ratsam, die Verdienste der Bühne um den Fortschritt der Aufklärung ins hellste Licht zu rücken. Das galt umso mehr, als der Vortrag ja zugleich eine indirekte öffentliche Selbstdarstellung Schillers enthielt und sein eigenes Metier als dramatischer Dichter werbewirksam verklärte. Und dass die Schaubühne wortgewaltige Unterstützung gut gebrauchen konnte, deutet der Verfasser mehrfach an. Eine einleitende Partie, die er beim Wiederabdruck übrigens wegließ, erwähnt den miserablen Ruf, in dem die Schauspieler damals standen, und zitiert die Argumente von Kritikern, die das Theater nicht nur für Zeitverschwendung hielten, sondern ihm auch moralische Verderbnis und Zügellosigkeit zur Last legten. Tatsächlich gab es in der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte eine lange, von Philosophen, Sittenlehrern und Kirchenmännern getragene Tradition der Theaterfeindschaft. Sie erklärt zur Genüge, warum Schillers Rede, die er ausdrücklich als Plädoyer für die Bühne in dem „Rechtshandel mit ihren Verfolgern“ bezeichnet (20, S. 99), so eifrig darum bemüht ist, den sittlichen und lebenspraktischen Nutzen dieser Institution außer Zweifel zu setzen.

Dabei sind ihre Argumente überwiegend alles andere als originell. Die Schaubühnenrede nimmt Gedanken auf, die zum Gemeingut der Epoche gehörten, und zieht geradezu eine Summe des aufklärerischen Theaterdiskurses. An dessen Beginn stand Johann Christoph Gottsched, der um 1730 eine umfassende Reform der Bühnenkunst in die Wege leitete, um sie in den Dienst der Aufklärung zu stellen. Damit übernahm er eine wahre Herkulesaufgabe, denn er traf das Theater nach seinen eigenen Worten in einer „große[n] Verwirrung“ an: „Lauter schwülstige und mit Harlekins Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsactionen, lauter unnatürliche

Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, was man daselbst zu sehen bekam.³⁷ Dem buntscheckigen deutschen Theaterleben, das sich damals an Höfen und in Schulen, auf dem Land und in den Städten entfaltete, wird dieser polemische Rundumschlag, mit dem Gottsched den angestrebten programmatischen Neuanfang wirkungsvoll inszenierte, gewiss nicht gerecht. Der Angriff galt in erster Linie den Spektakelstücken der umherziehenden Schauspieltruppen, die sich den Wünschen eines unterhaltungssüchtigen Publikums anpassen mussten. Aber auch die Oper, die an den Fürstenhöfen zu Repräsentationszwecken gepflegt wurde, fand bei Gottsched keine Gnade. Ihm schwebte ein ‚gereinigtes‘ Theater vor, dessen klare, vernünftige Ordnung eine ebenso vernünftige Welt spiegelte und das sich die Belehrung und Erziehung des Publikums zum Ziel setzte. In diesem Sinne entfaltete er eine rege literarische, publizistische und organisatorische Tätigkeit. So legte er mit dem *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* eine systematisch aufgebaute Regelpoetik vor, verfasste selbst mehrere Theaterstücke sowie Übersetzungen aus dem Französischen, um Muster für die dramatische Produktion zu liefern, und schloss eine Allianz mit der Theaterprinzipalin Friederike Caroline Neuber, die sein Reformkonzept auf der Bühne umsetzen sollte.

Die *Critische Dichtkunst* erläutert unter anderem, wie ein Poet zu der Fabel, also zu dem Handlungsgerüst eines dramatischen Werkes gelangen könne: „Zu allererst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen, vorgenommen. Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worinn eine Handlung vorkommt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt.“³⁸ Wie in der Frühaufklärung üblich, nimmt der Wolff-Schüler Gottsched eine Hierarchie der menschlichen Erkenntniskräfte an, in der das rationale Denken über der ‚niederer‘ sinnlichen Wahrnehmung rangiert. Moralische Sätze zu formulieren, also die gültigen Regeln der Vernunft und der Sittlichkeit festzusetzen, obliegt der philosophischen Reflexion. Das Theater übernimmt die nachgeordnete Aufgabe, solche Einsichten in anschaulicher Form auch jenen schlichten Gemütern zu vermitteln, die bloß von ihren Affekten und ihrer Einbildungskraft geleitet werden und niemals zu den Höhen abstrakter Erkenntnis gelangen.

Gottscheds Rede *Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen* kommt nicht nur in ihrer apologetischen Tendenz mit Schillers Vortrag überein, sondern enthält auch bereits viele jener Argumente, die ein halbes Jahrhundert später in *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* zugunsten des Theaters vorgebracht werden. Den Rang einer Schule der Aufklärung und der Moral konnte die Bühne für Gottsched jedoch nur beanspruchen, wenn sie sich einer rigiden Ordnung unterwarf. Seine Reform basierte auf wohlkalkulierten Disziplinierungsstrategien, die alle Beteiligten der theatralischen Veranstaltung erfassten. Die Poeten wurden verpflichtet, regelmäßige Stücke nach den Vorgaben der

Critischen Dichtkunst zu liefern, die dem bunten Treiben der Wanderbühnen die strengen Normen des französischen Klassizismus eines Corneille oder Racine entgegenhielt. Die Schauspieler wiederum hatten dem damals gängigen Improvisieren abzuschwören und sich einen kunstvollen rhetorischen Deklamationsstil anzueignen. Und schließlich wurde das Theater auch zum Medium einer Disziplinierung des *Publikums*. Gottscheds Wirkungsästhetik beschränkte sich nicht auf die sinnlich-plastische Vermittlung philosophischer Lehren, sondern arbeitete mit einer Affektpsychologie, die auf einer spezifischen Interpretation der aristotelischen Katharsislehre basierte. Von der Tragödie forderte Gottsched eine Handlung, die „die stärksten Leidenschaften ihrer Zuhörer, als Verwunderung, Mitleiden und Schrecken, zu dem Ende erregt, damit sie dieselben in ihre gehörige Schranken bringen möge.“³⁹ Der Gefühlshaushalt der Rezipienten sollte also im Sinne jener Tugenden der Mäßigung, Standhaftigkeit und Selbstbeherrschung, die den teils stoisch, teils christlich gefärbten Wertekanon der frühen Aufklärung bildeten, reguliert werden. Ungezügelter emotionale Ausbrüche waren in Gottscheds Theater ebenso unerwünscht wie die pralle Sinnlichkeit des Leibes oder die Grenzüberschreitungen des Grotesken, und Komik duldete er allenfalls als heilsamen Spott über Laster und Torheiten, während der Harlekin, der derbe, volkstümliche Possenreißer, feierlich von der Bühne verbannt wurde.

Indem Gottsched die Schaubühne für die disziplinierende Formierung des modernen bürgerlichen Subjekts in Anspruch nahm, wies er allen weiteren Bemühungen um das Theater der Aufklärung den Weg. Seine Orientierung an der französischen Klassik und vor allem sein starrer Rationalismus zogen allerdings bald Kritik auf sich. Als um die Mitte des 18. Jahrhunderts der philosophische Sensualismus und die Empfindsamkeit ihren Einfluss geltend machten und den vermeintlich niederen Seelenkräften, den sinnlichen Regungen, dem Gefühl und der Phantasie, zu einem ungeahnten Aufstieg verhelfen, ging man dazu über, psychologisch komplexere Dramenfiguren zu entwerfen und auch den Einfluss des Theaters auf die Emotionen des Publikums subtiler zu gestalten. Affekte sollten nicht einfach unterdrückt, sondern verfeinert und im aufklärerischen Sinne modelliert werden. Gotthold Ephraim Lessing beispielsweise verzichtete darauf, die Zuschauer durch vorbildliche Musterhelden und abschreckende Bösewichte zu belehren. Statt dessen wollte er sie zu sensibleren Wesen bilden, weil er die philanthropische Empfindung des Mitleids per se für eine moralische Qualität hielt: „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch dieses, oder – es tut jenes, um dieses tun zu können.“⁴⁰

Da unter diesen Umständen alles darauf ankam, das Publikum zu rühren, also seine Gefühle anzusprechen, formulierte Lessing neue Maßstäbe für die dramatische Praxis. Er ersetzte die großen Märtyrer und die überdimensionalen Schurken der Tragödiendition durch ‚mittlere‘ Charaktere, mit denen sich die Zuschauer identifizieren konnten, und siedelte die dramatischen

Konflikte nicht mehr in der Sphäre der hohen Politik, sondern im alltäglichen Leben an. So trat das bürgerliche Trauerspiel an die Stelle der heroischen Tragödie; die Bewunderung als zentraler Wirkungsaffekt machte dem Mitleid, die stoische Abhärtung der empfindsamen Verfeinerung Platz, während zugleich der natürliche Duktus der Prosa die stilisierte Verssprache verdrängte. Aber in der Hauptsache stimmte Lessing doch mit Gottsched überein, wenn er das Theater als „Schule der moralischen Welt“⁴¹, als privilegierten Schauplatz einer sittlich-vernünftigen Erziehung begriff. „Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie“, behauptete er, und das schien ihm so selbstverständlich, dass er hinzusetzte: „es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß“⁴².

Tatsächlich durchdrang die Überzeugung vom pädagogischen Nutzen der Schaubühne den gesamten aufklärerischen Theaterdiskurs. Sie wurde in unzähligen Aufsätzen, Zeitschriften und Theateralmanachen diskutiert, die alle Aspekte des Theaters, des Dramas und der Schauspielkunst in den Blick nahmen. Diese ausufernde Theaterpublizistik zeigt, wie ernst man den erzieherischen Auftrag der Bühne nahm und welche Verantwortung man ihr aufbürdete, wenn es um die Bildung des aufgeklärten Subjekts ging. Für eine solche Wertschätzung gab es gute Gründe. Immerhin war das Theater damals als Massenmedium nahezu konkurrenzlos, und über die sinnliche Intensität und die Breite seiner Wirkung erreichte es auch Menschen, denen die elaborierte Schriftkultur der Aufklärung verschlossen blieb. Im Theaterpublikum sollte die neue bürgerliche Öffentlichkeit als Instanz der kritischen Reflexion, des moralischen Urteils und der Selbstbildung ausnahmsweise eine greifbare, nicht mehr nur durch gedruckte Texte vermittelte Gestalt annehmen.

Lessings anspruchsvolle Mitleidspoetik blieb in ihrer Epoche allerdings recht isoliert. Die meisten Aufklärer bevorzugten handfestere pädagogische Konzepte, die auf sittliche Belehrungen und affektpsychologisch kalkulierte Vorbild- und Abschreckungswirkungen vertrauten. Aus dem reichen Fundus an Argumenten, den sie im Laufe der Zeit in ihren Schriften über das Theater zusammengetragen hatten, bezog Schiller das Material für seinen Vortrag vor der Deutschen Gesellschaft. Die Vorstellungen vom Theater als Gerichtshof und als Schule der Sitten, der Lebenskunst und der Menschenkenntnis waren damals schon zu Topoi geronnen, die nur noch abgerufen werden mussten. Schiller kannte zweifellos die Überlegungen Gottscheds und Lessings, war aber zum Beispiel auch mit den einschlägigen Schriften Sulzers vertraut und hatte wahrscheinlich den großen Essay *Du Théâtre* gelesen, in dem Louis-Sébastien Mercier ein zeitgemäßes Theater propagierte, das der sozialen und moralischen Selbstverständigung der bürgerlichen Gesellschaft dienen sollte. Bei der Auswertung solcher Schriften ist jedoch Vorsicht geboten. Sie beschreiben *Möglichkeiten* und formulieren programmatische *Ansprüche*, dürfen aber in ihrem pädagogischen Eifer und ihrer Fortschrittseuphorie nicht als nüchterne Bestandsaufnahmen gelesen werden. Die Wirklichkeit des Theaters sah nach wie vor anders aus, als die Aufklärer sie sich ausmalten.

Eine Institution im Wandel: Theaterrealität im 18. Jahrhundert

Die Hoftheater, die weiterhin dem französischen Klassizismus huldigten, interessierten sich lange Zeit kaum für die deutschsprachige Dramatik und wurden auch überwiegend von französischen Truppen bespielt. Jenseits der höfischen Welt prägten im 18. Jahrhundert zunächst immer noch die wandernden Schauspielgesellschaften das Theaterleben in Deutschland. Ihre Existenz gestaltete sich äußerst beschwerlich und entbehrungsreich. Von Stadt zu Stadt ziehend, mussten sie mit behelfsmäßigen Spielstätten in Rathaussälen, Ballhäusern oder provisorischen hölzernen Buden Vorlieb nehmen. Chef der Truppe war der Prinzipal, ein privater Unternehmer, der die organisatorische und die künstlerische Leitung in seiner Person vereinigte und meist auch selbst als Schauspieler auftrat. Bei der Spielplangestaltung dominierten begreiflicherweise kommerzielle Rücksichten. Das Repertoire blieb begrenzt, da man ja mit einem häufig wechselnden Publikum rechnete. Ein Theaterabend glich einer Nummernrevue, denn es war üblich, mehrere ganz unterschiedliche Stücke hintereinander zu geben. Zwar zeigten Prinzipale wie die Neuberin oder Konrad Ernst Ackermann ein aufrichtiges Interesse an der Kunst und strebten ein solides Niveau ihrer Darbietungen an, doch es erwies sich als schwierig, Gottscheds Vorstellungen von einem regelmäßigen Theater praktisch umzusetzen. Um dem Publikumsgeschmack gerecht zu werden, musste man die ambitionierten, nach den Normen der Regelpoetik gebauten Stücke weiterhin mit Hanswurstpossen, Pantomimen und Balletten mischen, und anspruchslose Lustspiele waren allemal beliebter als schwergewichtige Tragödien.

Erst seit den sechziger Jahren wurden allmählich feste Schauspielhäuser errichtet, vor allem in wohlhabenden Handelszentren wie Hamburg, Breslau und Leipzig, wo es ein großes, finanzkräftiges und aufgeschlossenes Publikum gab. Es handelte sich aber weiterhin um privatwirtschaftliche Unternehmen, nicht um kommunale Stadttheater im modernen Sinne. Immerhin konnten die Prinzipale jetzt stabilere Ensembles bilden, während die Wanderbühnen noch durch eine hohe Fluktuation gekennzeichnet waren. Um die gleiche Zeit öffneten sich auch die Hoftheater zunehmend für deutsche Truppen, deutschsprachige Stücke und ein breiteres – zahlendes – Publikum. Das geschah nicht ganz freiwillig: Der Siebenjährige Krieg hatte die notorisch überstrapazierten Kassen vieler Fürsten vollends erschöpft, und deutsche Akteure waren billiger zu haben als ihre französischen Kollegen, ganz zu schweigen von italienischen Opernsängern. Die wandernden Gesellschaften wurden durch diese Entwicklungen übrigens keineswegs verdrängt und zogen noch um 1800 in großer Zahl durchs Land.

Soweit er nun sesshaft geworden war, entwickelte der Theaterbetrieb allmählich festere Organisationsstrukturen und Verwaltungsabläufe. Eine Tendenz zur Professionalisierung und Normierung machte sich bemerkbar; schriftliche Kontrakte und verbindliche Theatergesetze regelten das Leben an der Schaubühne. Die ökonomische Lage der Theater blieb aber angespannt.

Bankrotte waren nicht selten, und kein Prinzipal wollte seine Einnahmen aufs Spiel setzen, indem er die Vorlieben der Zuschauer ignorierte. Auch die Bühnendarsteller erwarben in ihrem Beruf keine Reichtümer und konnten durch Krankheit und Alter im Handumdrehen ins Elend gestürzt werden.

Ein Schauspieler hatte jedoch nicht nur mit wirtschaftlicher Not zu kämpfen. Die hohe erzieherische Bedeutung, die die Aufklärung dem Theater und damit auch seinen Akteuren beimaß, stand in einem schroffen Gegensatz zu der Verachtung, der dieser Berufsstand traditionell ausgesetzt war und die sich aus der Zeit der Wanderbühnen herschrieb, als die Schauspieler auf einer Stufe mit anderen ‚fahrenden Leuten‘ standen und Schauspielerinnen häufig kaum von Prostituierten unterschieden wurden. Nicht selten verweigerte die Kirche den Schauspielern die Sakramente. Die auf der Bühne gefeierte Neuberin starb in Armut und konnte nur heimlich ohne geistlichen Beistand beigesetzt werden, und noch Goethe zog sich Vorwürfe zu, weil er die Leser seines *Wilhelm Meister* so tief in die verworfene Welt des Schauspielwesens hineinführte. Der durch Gottsched eingeleitete Aufstieg der Schauspieler zu Partnern bei dem großen aufklärerischen Projekt einer sittlich-moralischen Bühnenkunst blieb aber auf die Dauer nicht ohne Folgen für ihren Sozialstatus. Langsam verbesserten sie im Laufe des 18. Jahrhunderts ihre Reputation und erhielten vielerorts die Chance, achtbare Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft zu werden.

Allerdings mangelte es weiterhin an einer regelten Ausbildung. Schauspieler erlernten ihr Metier normalerweise mehr schlecht als recht durch Beobachtung und Nachahmung. Die verantwortungsschweren Aufgaben, die das aufklärerische Theaterkonzept ihnen zuteilte, inspirierten indes verstärkte Bemühungen, die Schauspielerei zu einer echten, regelgeleiteten Kunst zu erheben. Man diskutierte die Einrichtung von Schauspielschulen, und einzelne Theaterleiter versuchten, mit ihrem Ensemble einen eigenen Stil zu entwickeln. Die umfassende Reinigung und Disziplinierung der Bühne, mit der Gottsched den Wildwuchs des volkstümlichen Spektakeltheaters beschneiden wollte, wurde bereits erwähnt. Die von ihm bevorzugten klassizistischen Dramen im gravitätischen Versmaß des Alexandriners forderten eine stilisierte Deklamation und eine ebenso künstliche Körpersprache, die dem vornehmen höfischen Gebaren nachempfunden war. Dergleichen musste aber zunehmend steif und manieriert wirken, als sich im Zuge der empfindsamen Psychologisierung und Individualisierung neue Maßstäbe für die Figurengestaltung im Drama durchsetzten. Männer wie Ackermann, Konrad Ekhof und Friedrich Ludwig Schröder, alle drei Prinzipal und Schauspieler in Personalunion, strebten eine nuancierende Dämpfung der Darstellung an, wie sie der Prosadramatik der zweiten Jahrhunderthälfte und der aufgeklärten Wertschätzung von Maß und Dezenz entsprach. Zum Leitbild der Bühnenästhetik wurde eine Naturwahrheit, die durch die Macht der Illusion an das Einfühlungsvermögen der Zuschauer appellierte und von der man sich die stärksten affektpsychologischen Wirkungen versprach. Sie

grenzte sich entschieden von der artifiziellen Etikette und der trügerischen Verstellungskunst der höfischen Welt ab.

Besondere Aufmerksamkeit fand dabei das stumme Spiel der Mienen und Gebärden. Über die *eloquentia corporis*, die Körpersprache der Affekte und Leidenschaften, hatte bereits die antike Rhetorik nachgedacht. Im Laufe der Jahrhunderte bildete sich ein ganzes System stark formalisierter gestisch-mimischer Pathoszeichen heraus, die jeweils bestimmten Gemütsbewegungen entsprachen. Die Schauspieler des Barocks und des französischen Klassizismus bedienten sich dieser Zeichensprache, um Emotionen und seelische Zustände kunstvoll vorzuführen, und noch im späten 18. Jahrhundert hatte sie ihre Bedeutung nicht gänzlich eingebüßt, wie Schillers Kritik in dem Aufsatz *Ueber das gegenwärtige teutsche Theater* von 1782 erkennen lässt: „Dem Stolz fehlt das Kopfdrehen auf eine Achsel, und das Anstemmen des Ellenbogens selten. – Der Zorn sitzt in einer geballten Faust, und im Knirschen der Zähne. – Die Verachtung habe ich auf einem gewissen Theater ordentlicher Weise durch einen Stos mit dem Fusse charakterisiren gesehen“ (20, S. 84f.). Schillers Spott zeigt aber eben auch, dass diese konventionalisierte Affektdarstellung bei fortschrittlichen Theaterleuten bereits in Misskredit geraten war. In einer auf sorgfältige Beobachtung und psychologisches Gespür gestützten ‚natürlichen‘ Schauspielkunst sollten Gebärden jetzt als authentisches Produkt seelischer Vorgänge erscheinen. So konnten die Akteure die angestrebte Illusion perfektionieren, eine maximale Gefühlswirkung bei den Zuschauern erzielen und das Theater obendrein zu einer Schule der Menschenkenntnis machen.

Beflügelt wurden die Diskussionen um eine differenzierte *eloquentia corporis* durch die Erkenntnisse der Anthropologie über die enge Beziehung zwischen Körper und Seele. Sie schienen den Weg zu einer förmlichen Grammatik der Affekte auf wissenschaftlicher Grundlage zu bahnen, zumal die Aufklärung von der prinzipiellen Gleichförmigkeit der menschlichen Psyche und ihrer körperlichen Symptome überzeugt war. Von dieser Seite näherte sich auch Schiller dem Thema. In *Ueber das gegenwärtige teutsche Theater* heißt es: „Von Empfindung zum Ausdruck der Empfindung herrscht eben die schnelle, und ewigbestimmte Sukzession, als von Wetterleuchten zu Donnerschlag, und bin ich des Affektes voll, so darf ich so wenig den Körper nach seinem Tone stimmen, daß es mir vielmehr schwer ja unmöglich werden dürfte, den freiwilligen Schwung des leztern zurückzuhalten“. Wenn der Schauspieler sich vollkommen in seine Rollenfigur einfühle, könne er daher, einem „Nachtwandler“ gleich, mit traumhafter Sicherheit agieren. Das Wissen um die Theaterrealität und der „unglückliche Gedanke: *Man beobachtet mich!*“ müssten dagegen ausgeblendet werden (20, S. 83f.).

Eine solche Maxime widersprach jedoch wiederum dem Kunstcharakter der Schauspielerlei und ihren unleugbaren artifiziellen und reflektierenden Aspekten, und so versuchte Schiller in seinem Essay, die schlafwandlerische Geistesabwesenheit doch noch irgendwie mit einer „unmerkliche[n] Wahrnehmung des Gegenwärtigen“ zu verbinden, die den Schauspieler „an

dem Ueberspannten und Unanständigen vorbei“ zu einer perfekten Verbindung von „Wahrheit und Schönheit“ leiten sollte (20, S. 84). Dieses paradoxe Wunschbild einer stilisierten Natürlichkeit, die alle Normen des kultivierten Umgangs respektierte, war typisch für die Spätaufklärung. Kunstfertigkeit, Kenntnisse und Fleiß sollten den Schauspieler befähigen, den Schein einer verfeinerten, gesteigerten Natur hervorzubringen. Wollte er als echter Künstler gelten, bedurfte er also eines gründlichen anthropologischen und psychologischen Studiums. Mit dem Ideal einer ‚natürlichen‘ Schauspielerei war das Maß an Disziplin, das dieser Beruf voraussetzte, gegenüber der Gottsched-Ära sogar noch einmal gewachsen.

Die Aufklärung rückte den dramatischen *Text* in den Mittelpunkt der theatralischen Veranstaltung. Ihr Theater war ein literarisches Theater, das schriftliche Vorlagen kongenial in Szene setzen und ihnen damit jene sinnliche Unmittelbarkeit verleihen sollte, die starke affektpsychologische und sittlich-pädagogische Wirkungen garantierte. Auch diese Literarisierung des Theaters bedingte eine strenge Disziplinierung aller Beteiligten. Wollte man textgetreue Aufführungen und eine störungsfreie Illusion gewährleisten, musste der herkömmliche Schlendrian auf der Bühne einer professionelleren Theaterarbeit weichen. Deshalb zog sich der von Gottsched eröffnete Kampf gegen das Extemporieren, das Stegreifspiel, durch das ganze 18. Jahrhundert. Entsprechende Verbote fanden Eingang in die Theatergesetze, die jede improvisierte Abweichung vom vorgegebenen Wortlaut mit Geldstrafen belegten. Die Schauspieler hatten ihren Text gründlich zu memorieren und auf der Bühne so klar und deutlich – und dialektfrei! – vorzutragen, dass er überall im Theatersaal gut zu verstehen war. Darüber hinaus verlangte man von ihnen, sich im Vorfeld ernsthaft mit ihren Rollen auseinanderzusetzen. Manche Theater führten Leseproben ein, die der vertieften Beschäftigung mit dem dramatischen Kunstwerk, seinem geistigen Gehalt und seiner Figurenkonzeption dienten.

Überhaupt wurde nun öfter und intensiver geprobt als früher. Die Schauspieler, bislang eher eine zusammengewürfelte Gruppe von Solisten, sollten jetzt als künstlerisches Ensemble auftreten, wofür die stehenden Bühnen, die ihr Personal langfristig an sich banden, die grundlegenden Voraussetzungen schufen. Zugunsten des koordinierten Ensemblespiels mussten das Geltungsbedürfnis einzelner Akteure und ihr Hang, durch besondere Virtuosenkünste die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu lenken, zurücktreten. Der Schauspieler hatte sich als Diener des Dichterworts zu verstehen und als Person hinter seiner Rolle zu verschwinden. Der Trend zu einer psychologisch verfeinerten, individuellen Figurenzeichnung widersprach auch der Tradition typisierter Rollenfächer, die von ihren Inhabern oft eifersüchtig verteidigt wurden. Gleichwohl waren den Zeitgenossen stereotype Kategorien wie die jugendliche Liebende, der polternde Hausvater oder der höfische Intrigant nach wie vor geläufig. Das galt auch für Schiller, der dem Hamburger Theaterdirektor Schröder empfahl, den Marquis Posa in *Dom Karlos* mit seinem „besten Liebhaber“ zu besetzen (24, S. 100).

Die durchgeformte Inszenierung, die sämtliche theatralischen Mittel konsequent einem obersten ästhetischen und zugleich sittlich-pädagogischen Kunstzweck unterordnete, blieb im Zeitalter der Aufklärung allerdings ein Ideal, das immer wieder hart mit der widerspenstigen Theaterrealität zusammenstieß. So traten erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts echte *Regisseure* in Erscheinung, die die Einstudierung der Stücke leiteten und dabei auf Stimmigkeit und Kohärenz achteten. Bis dahin übernahm allenfalls der Prinzipal selbst oder einer der Schauspieler die Aufgabe, wenigstens eine notdürftige Koordination der Proben und Inszenierungen zu garantieren. Und unablässig erneuerte sich das Ringen mit dem Eigensinn und der Eitelkeit der Akteure, die sich ungern in ihre Rollengestaltung hineinreden ließen – oder auch in ihre Kostüme: Während die Maximen der Wahrscheinlichkeit und der Illusionsbildung eine einheitliche, historisch und sozial angemessene Ausstaffierung der Protagonisten forderten, wollten sich die Schauspieler am liebsten möglichst aufwändig herausgeputzt präsentieren. Auch hier mussten die Theatergesetze mit Sanktionsdrohungen einschreiten.

Wie weit das Modell des Illusionstheaters in die Praxis umgesetzt werden konnte, hing nicht zuletzt von den räumlichen Gegebenheiten und der Bühnentechnik ab. Die Spielstätten des 18. Jahrhunderts folgten dem Prinzip der nach drei Seiten geschlossenen Guckkastenbühne und verfügten über perspektivisch gestaltete seitliche Kulissenstücke und einen rückwärtigen Prospekt. Mit Hilfe einer Mittelgardine, die zwischen Vorder- und Hinterbühne angebracht war, ließ sich der Spiel-Raum im Handumdrehen vergrößern oder verkleinern. Das ermöglichte eine schnelle Veränderung der Szenerie, zumal man hinten bequem die Kulissen wechseln konnte, wenn gerade nur auf der Vorderbühne agiert wurde.

Im Einzelnen verfügten die Theaterhäuser aber über sehr unterschiedliche finanzielle und technische Mittel. Die Hofopern in Ludwigsburg und Stuttgart wendeten unter Karl Eugen Unsummen für die Kulissen, die Kostüme und die Theatermaschinerie auf, weil das höfische Publikum spektakuläre Schauwerte, Knalleffekte und Massenszenen liebte. Die Ludwigsburger Bühne ließ sich nach hinten sogar ins Freie öffnen, wo gegebenenfalls ganze Regimenter zu Fuß oder zu Pferde defilierten! Von solchen Möglichkeiten konnten die wandernden Schauspieltruppen und auch die meisten städtischen Theater nur träumen. Hier waren illusionsstörende Pannen nicht selten, und so musste etwa der Dramatiker Otto Heinrich von Gemmingen „mannigmal“ erleben, wie auf der Bühne „Thüren mit Menschenfüßen ankamen, Tische aus dem Theater wie lebendig heraussprangen, und Bäume im Boden wieder zurück krochen.“⁴³ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verbesserten sich die Bedingungen jedoch allenthalben. Der höhere technische Standard erlaubte jetzt reibungslose Verwandlungen der Szenerie und eindrucksvolle Bühneneffekte, so wie auch das Inventar an Kulissen, Kostümen und Requisiten reichhaltiger wurde. Mit der zunehmenden Opulenz der Ausstattung gewann die Bühnenaufführung, die nach der aufklärerischen Programmatik ja eigentlich nur der wirksamen Vermittlung des dramatischen

Textsubstrats dienen sollte, doch wieder einen wachsenden Eigenwert als intensives Erlebnis für die Sinne, das die disziplinierenden Effekte des literarischen Aufklärungstheaters bis zu einem gewissen Grade unterlief.

Das Publikum zu einer ganz neuen, disziplinierten Haltung zu erziehen, stellte tatsächlich das wichtigste Anliegen aller aufklärerischen Bemühungen um die Schaubühne dar. Zuvor war das Theater in erster Linie ein Ort der sinnlichen Genüsse, der Zerstreuung und der geselligen Kontakte gewesen. Der höfischen Gesellschaft diente es als Medium ihrer öffentlichen Selbstin-szenierung. Seinen Mittelpunkt bildete nicht das Geschehen auf den Brettern, sondern der Fürst, der entweder auf einem erhöhten Platz direkt vor der Bühne oder in der Mittelloge thronte. Und in die Buden der Wandertruppen wie in die städtischen Theater trieb die Menschen meist nicht das Bedürfnis, sich erziehen und bilden zu lassen, sondern im Gegenteil der Wunsch, der Sozialdisziplinierung durch die Obrigkeit und die gesellschaftlichen Normen für eine Weile zu entkommen. Während einer Aufführung galt die Aufmerksamkeit der Anwesenden keineswegs ausschließlich der Bühne. Der Theaterbesuch war ein vielseitiges soziales und kommunikatives Ereignis und mit reichlich Bewegung, Gerede und Lärm im Zuschauerraum verbunden. Bezeichnenderweise nutzte man die Säle, in denen Schauspieler auftreten konnten, lange Zeit auch für Hofbälle, Maskenfeste und gesellige Vergnügungen aller Art. Noch war das Theatergebäude kein geweihter Tempel, der allein der hohen Bühnenkunst vorbehalten blieb.

Mit der zähen Beharrungskraft solcher Gewohnheiten und Bedürfnisse sahen sich die Aufklärer konfrontiert, die im Sinne ihrer Reformideen für ein anderes Verständnis von Theater warben. Wenn die Schaubühne durch Illusion, Einfühlung und Rührung erzieherisch wirken sollte, musste man dem Publikum eine strikte Konzentration auf die dramatische Handlung angewöhnen. Dafür war es zunächst notwendig, die Bühne klar vom Zuschauerraum zu trennen. Im Laufe des Jahrhunderts verzichtete man deshalb mehr und mehr darauf, privilegierten Gästen einen Platz direkt auf der Bühne anzubieten, und allmählich setzte sich auch der Gebrauch eines Bühnenvorhangs durch, der Kulissenwechsel und Umbauten vor den Augen der Theaterbesucher verbarg. Aber die anvisierte Abgrenzung war nicht nur räumlicher Natur. Traditionell hatte das Publikum immer das Recht beansprucht, seinen Beifall wie seinen Missmut lautstark kundzutun, drastische Kommentare zum Stück und zu den Schauspielern abzugeben oder auch spontan die Wiederholung besonders schöner Szenen zu verlangen. Solche Praktiken, die unweigerlich die Illusion zerstörten, wurden von der aufklärerischen Theaterpublizistik energisch bekämpft. Die Zuschauer sollten sich fortan ruhig und gesammelt auf den geistigen und emotionalen Nachvollzug des dramatischen Spiels beschränken. Waren sie früher der unbestrittene Souverän im Theater gewesen, so wurden sie nun zu passiven Rezipienten und zu Objekten affektpsychologischer Wirkungsstrategien degradiert. Die Schauspieler wiederum agierten im Zeichen des neuen Natürlichkeitsideals so, als wüssten sie von keinem Publikum. Damit etablierte sich die Fiktion

der vierten Wand, die imaginäre Abschießung der Guckkastenbühne vom Zuschauerraum, als Norm der Aufführungspraxis.

Im Idealfall verlagerte sich die Rezeption eines Stücks ganz in die Innerlichkeit des Theaterbesuchers, ohne noch gestische oder sprachliche Symptome hervorzurufen. Erlaubt war allenfalls der sublimste Ausdruck empfindsamer Rührung in Gestalt der Tränen, wie sie etwa bei der Premiere von Lessings *Miß Sara Sampson* reichlich flossen, bei der die Zuschauer „drey und eine halbe Stunde zugehört, stille geseßen wie Statüen, und geweint“ haben sollen.⁴⁴ Übrigens ging man erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts dazu über, den Zuschauerraum während der Vorstellung zu verdunkeln – ein deutliches Zeichen dafür, dass er jetzt eben kein Ort des geselligen Umgangs mehr sein sollte. Dazu passte schließlich auch der Trend, die Stehplätze im Parterre durch feste Stühle zu ersetzen, um die Besucher auch auf diese Weise zu Ruhe und konzentrierter Aufmerksamkeit zu nötigen.

Als Kristallisationspunkt der neuen bürgerlichen Öffentlichkeit eignete sich ein Theaterabend im Zeichen der Illusionsbildung, der emotionalen Anteilnahme und der Identifikation freilich nur noch bedingt. In stummer Hingabe lauschende und schauende Besucher stellten jedenfalls keine kritisch rasonierende Öffentlichkeit dar, sondern allenfalls eine Gefühlsgemeinschaft, die von gleichgestimmten Empfindungen zusammengehalten wurde. Auf eine solche „durch eine allwebende Sympathie“ gestiftete Einheit zielte ja auch die euphorische Menschheitsvision, in der Schillers Schaubühnenrede gipfelte (20, S. 100). Anknüpfen konnte sie an den Umstand, dass sich im Theater in der Tat Angehörige sämtlicher Gesellschaftsschichten versammelten. Die Struktur des Zuschauerraums und die entsprechend gestaffelten Eintrittspreise sorgten aber doch für eine Gliederung des Publikums, die das Gefüge der sozialen Ordnung abbildete. Grob gesagt, versammelte sich im Parterre der gebildete Mittelstand, während die Logen im Hintergrund den vornehmeren Leuten und die darüber liegenden Galerien dem einfachen Volk vorbehalten waren.

Das Theater der Aufklärung war in erster Linie eine Institution der Affektkontrolle und Affektmodellierung. Nicht erst durch die spezifische Wirkung eines bestimmten Stücks, sondern schon durch die Verhaltenskonventionen im Theatersaal sollte der Einzelne lernen, Selbstbeherrschung zu üben, spontane leidenschaftliche Impulse zu feineren Gefühlsregungen zu dämpfen und seine Aufmerksamkeit zu fokussieren – kurz: sich dem Ideal eines aufgeklärt-empfindsamen, ‚bürgerlichen‘ Subjekts anzunähern. Doch gerade in diesem Punkt war die Wirklichkeit, wie zeitgenössische Beobachter immer wieder empört oder resigniert vermerkten, weit von der anspruchsvollen Programmatik entfernt. Auch Schiller wusste um diese Kluft. Der bereits erwähnte Aufsatz *Ueber das gegenwärtige teutsche Theater* bildet gewissermaßen das skeptisch-realistische Gegenstück zu seiner überschwänglichen Schaubühnenrede. Der Verfasser mustert nacheinander die wichtigsten Instanzen des Theaterbetriebs und kommt zu ernüchternden Ergebnissen.

Die Dramenautoren verfehlen in seinen Augen das Ideal von „Wahrheit und Natur“, weil sie sich in entgegengesetzte Extreme verirren: Während der französische Klassizismus zu gekünstelt und frostig sei, tendierten Shakespeare und in seinem Gefolge der Sturm und Drang zu maßlosen Exzessen und groben Übertreibungen (20, S. 82). Die Schauspieler, immer noch in rhetorischen Konventionen und mechanischer Routine befangen, hätten „für jedes Genus von Leidenschaft eine aparte Leibesbewegung einstudiert“ (S. 84), und für die Zuschauer sei das Theater „weniger Schule als Zeitvertreib“, weil sie nur im Rausch oberflächlicher Sinnesreize ihrer Langeweile entrinnen wollten (S. 81).

Zwar umschreibt auch dieser Text mit den vertrauten Formeln das hehre Ideal des aufklärerischen Theaters: Ein „*offener Spiegel* des menschlichen Lebens“, der „die geheimsten Winkelzüge des Herzens“ aufdeckt, „alle Evolutionen von Tugend und Laster“ zeigt und die verborgenen Wege der göttlichen Vorsehung offenbart, „sollte die reinern Begriffe von Glückseligkeit und Elend um so nachdrücklicher in die Seele prägen, als die sinnliche Anschauung lebendiger ist, denn nur Tradizion und Sentenzen“. Aber solche schönen Reden werden hier gnadenlos als bloße Werbesprüche der Theaterschaffenden entlarvt: „*Sollte*, sage ich; – und was *sollten* die Waaren nicht, wenn man den Verkäufer höret?“ (20, S. 79f.) Das klingt wie ein vorweggenommener Hohn auf Schillers eigene Rede über die Schaubühne! Auf absehbare Zeit müsse das Theater als moralische Anstalt jedenfalls ein Wunschtraum bleiben, denn seine erzieherischen Effekte könne man getrost vernachlässigen: „Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum bilden“ (S. 82).

Auch Schillers ursprüngliche *Räuber*-Vorrede geht mit den Zuschauern hart ins Gericht: „Noch so viele Freunde der Wahrheit und Tugend mögen zusammenstehen ihren Mitbürgern auf offener Bühne Schule zu halten, der Pöbel hört nie auf Pöbel zu seyn“ (3, S. 245). Und dann werden in szenischer Form einige (fiktive) Reaktionen auf eine *Emilia Galotti*-Aufführung wiedergegeben, die sich in grotesken Albernheiten erschöpfen und den Frisuren der Schauspielerinnen mehr Interesse schenken als dem Stück. Lessing selbst beklagte in der *Hamburgischen Dramaturgie* den schlechten Geschmack des Publikums, seinen Mangel an Disziplin und seine banale Vergnügungslust, die sich hartnäckig gegen jede aufklärerische Veredelung sträube: „Wir gehen, fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus Langerweile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden, ins Theater: und nur wenige, und diese wenige nur sparsam, aus anderer Absicht.“⁴⁵ Deshalb blieb es auch im ausgehenden 18. Jahrhundert dabei, dass nicht die in der Theorie so hochgeschätzten Tragödien, sondern Lustspiele, Familienrührstücke und eisenklirrende Ritterdramen das Repertoire beherrschten und selbst Possen und Harlekinaden ihren Platz auf der Bühne behaupteten.

Zudem reagierten die Zuschauer damals immer noch sehr viel emotionaler und expressiver auf Bühnenergebnisse als hundert oder zweihundert Jahre später. Nicht nur die obligatori-

schen Tränenströme, sondern auch spontane Ausrufe oder gar Ohnmachtsanfälle zeigten, dass die Dämpfung der Affekte und ihre Abschließung in einer hermetischen Innerlichkeit weiterhin zu wünschen übrig ließen. Viele Kritiker und Publizisten machten ihrem Ärger über die permanente Unruhe im Theatersaal Luft. Um den noch unzureichend verinnerlichten Selbstzwängen durch äußeren Druck zu Hilfe zu kommen, setzte man häufig sogar Soldaten als Ordnungskräfte ein, die das erwünschte zurückhaltende Benehmen der Besucher garantieren sollten. Auf lange Sicht erwiesen sich die Bemühungen der Aufklärer um eine Disziplinierung der Schaubühne und ihres Publikums aber trotz aller Widerstände als wegweisend: Sie bereiteten den Boden für das bürgerliche Bildungstheater des 19. und 20. Jahrhunderts.

„Theatralische Wirthschaft“: Schiller und das Mannheimer Nationaltheater

Wie Schiller im Sommer 1781 erwartungsfroh an Dalberg schrieb, glaubte er in Mannheim ein wahres „Paradiß dieser Muse“, der theatralischen nämlich, zu finden (23, S. 18). Und obwohl der junge Dramatiker darauf bedacht sein musste, die Gunst des einflussreichen Intendanten zu gewinnen, war dieses Kompliment doch keine bloße Schmeichelei, denn das Nationaltheater galt damals tatsächlich als exzellente Bühne mit ausgezeichnetem Personal. Dabei existierte es erst seit wenigen Jahren, auch wenn die Mannheimer Theatertradition weiter zurückreichte. 1720 war die Stadt an Rhein und Neckar zur Residenz der pfälzischen Kurfürsten aus dem Hause Wittelsbach erhoben worden, die hier im Wetteifer mit Versailles ein imposantes Schloss errichteten. Insbesondere unter Karl Theodor, der 1742 zur Regierung kam, entfaltete sich eine prachtvolle repräsentative Hofkultur. Aufwändige gesellige Vergnügungen wurden veranstaltet und Kunst und Wissenschaft großzügig gefördert; auch die Gründung der gelehrten Deutschen Gesellschaft, vor der Schiller später über die Schaubühne sprach, gehörte in diesen Zusammenhang. Im Schloss gab es neben einer Hofoper einen Theatersaal, in dem französische Schauspieltruppen auftraten. Aber ab den sechziger Jahren unterlag auch der kurpfälzische Hof empfindlichen Sparzwängen, die zur Verabschiedung der kostspieligen französischen Akteure und zur Verpflichtung deutscher Kollegen führten. Sie erhielten 1776 eine eigene Spielstätte, die auf dem Gelände des heutigen Quadrats B3 in der Mannheimer Innenstadt errichtet und später dem Nationaltheater überlassen wurde.

Doch bereits 1778 übernahm Karl Theodor nach dem Aussterben der dortigen wittelsbachischen Linie auch die Herrschaft über Bayern und verlegte seinen Sitz nach München. Für Mannheim war das ein schwerer Schlag, der erhebliche ökonomische Einbußen und einen spürbaren Einwohnerschwund mit sich brachte. Immerhin erwirkte Dalberg, der im Hofdienst Karriere

gemacht hatte, aber nebenher als adliger Dilettant schauspielerte und eigene Stücke schrieb, als Kompensation für die gebeutelte Stadt die Errichtung eines staatlich subventionierten Theaters, dessen Leitung ihm selbst übertragen wurde. Es spielte fortan eine wichtige Rolle im kulturellen und wirtschaftlichen Leben von Mannheim.

Die Bezeichnung „Nationaltheater“ verweist auf ein Lieblingsprojekt der Aufklärung. Eine solche Institution sollte gezielt deutschsprachige Stücke fördern, um die traditionelle Übermacht der französischen Vorbilder zu brechen und langfristig die nationale Einheit, die den Deutschen in politischer Hinsicht verwehrt blieb, wenigstens auf ideeller Ebene zu verwirklichen. Auch Schillers Schaubühnenrede greift ja den Gedanken einer durch das Theater inspirierten Kulturation auf: „wenn wir es erlebten eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation“ (20, S. 99). Das erste deutsche Nationaltheater wurde 1767 in Hamburg unter Lessings Mitwirkung ins Leben gerufen und ging auch organisatorisch neue Wege: Finanziert von Kaufleuten der Hansestadt, setzte es auf bürgerliche Selbstbestimmung jenseits der höfischen Sphäre. Das anspruchsvolle Unternehmen scheiterte aber bald, und die Bühnen, die sich in der Folgezeit mit demselben Titel schmückten, blieben den Fürstenhöfen eng verbunden. So gründete Kaiser Joseph II. 1776 in Wien ein Hof- und Nationaltheater, das deutsche Stücke aufführte, und das Mannheimer Nationaltheater war im Prinzip ebenfalls ein Hoftheater – nur eines ohne Hof. Es ist bezeichnend für die Liaison der deutschen Aufklärung mit der absolutistischen Ordnung, dass die ‚bürgerliche‘ Selbstverständigung im Medium des Theaters häufig im Rahmen einer fürstlich-höfischen Institution erfolgte.

Auch die Mannheimer Bühne machte sich das aufklärerische Programm sittlicher Bildung zu eigen, stand aber zugleich von Anfang an unter einem massiven ökonomischen Druck. Da der vom Kurfürsten gewährte Etat die Kosten bei weitem nicht deckte, musste man dem populären Geschmack weiter entgegenkommen, als es sich mit dem hehren erzieherischen Anspruch vertrug. Dalberg gelang es, die heikle Balance von Kunst und Kommerz einigermaßen zu wahren. Die Nachwelt hat es ihm übelgenommen, dass er Schillers Erwartungen nicht gerecht wurde und den Dichter so zurückhaltend behandelte, doch die Rolle des adligen Theaterintendanten füllte er engagierter aus, als es bei seinen Standesgenossen üblich war. Obwohl er unablässig mit Finanznöten kämpfte, gelang es ihm, ein hochkarätiges Ensemble aufzubauen. Der junge August Wilhelm Iffland, einer der berühmtesten Schauspieler seiner Generation, und seine Kollegen genossen als Angestellte eines Hoftheaters neben einer gewissen wirtschaftlichen Sicherheit auch einen vergleichsweise hohen Sozialstatus, und die Überzeugung, als moralische Erzieher des Publikums zu wirken, hob ihr künstlerisches Selbstbewusstsein.

Musterhaft zeigt das Mannheimer Beispiel, wie sich die aufklärerischen Theaterreformer um professionelle Disziplin bemühten. Auch Dalberg erließ schriftliche Gesetze für sein Haus, die im Laufe der Jahre mehrfach erweitert wurden. Schon in ihrer ersten Fassung von 1780 legten

sie Geldbußen für verschiedene Ordnungsverstöße der Schauspieler fest, um anständiges Verhalten, Pünktlichkeit bei den Proben, zuverlässige Textkenntnis und Sorgfalt im Umgang mit den Kostümen zu gewährleisten. Doch Dalberg verstand sich nicht als autoritärer Herrscher seiner Bühne. Ein aus mehreren (männlichen) Akteuren gebildeter Theaterrausschuss diskutierte unter seiner Leitung die Spielplangestaltung und die Rollenverteilung und übernahm die Aufgabe, die einzelnen Inszenierungen kritisch zu begleiten.

Nicht zu Unrecht rühmte Schiller dem Intendanten nach, er habe seinem Theater „die schöne Gestalt einer akademischen Stiftung gegeben und den mechanischen Künstler zum Denker gebildet“ (22, S. 321). Dalberg, dem es ernstlich darum zu tun war, die Schauspielerei in den Rang einer vollwertigen Kunstübung zu erheben, verlangte von den Ausschussmitgliedern Aufsätze, in denen sie „Rechenschaft über ihr Studium und Spiel“ und über die „Philosophie ihrer Kunst“ abzulegen hatten (S. 321), wobei die besten Arbeiten prämiert wurden. In der *Rheinischen Thalia* druckte Schiller die Themen für diese Essays ab (S. 321–323). Manche davon betrafen grundlegende Aspekte der Bühnenkunst, insbesondere das Ideal einer behutsam stilisierten ‚natürlichen‘ Darstellung: „Was ist Natur, und wie weit sind ihre Grenzen auf der Bühne?“ oder „Welches ist der wahre Anstand auf der Bühne, und wodurch erlangt ihn der Schauspieler?“. Andere gingen mehr ins Detail – „Gibts allgemein sichre Regeln, nach welchen der Schauspieler Pausen machen soll?“ – oder forderten eine Auseinandersetzung mit den eben erst erschienenen *Ideen zu einer Mimik* von Johann Jakob Engel, dem unbestrittenen Höhepunkt der Reflexionen über eine schauspielerische *eloquentia corporis* auf anthropologischer Grundlage. Das Konzept eines Nationaltheaters sollte ebenso erörtert werden wie die Bedeutung französischer Tragödien auf deutschen Bühnen oder die Rolle der Zuschauer: „Wodurch verdient ein deutsches Publikum im allgemeinen, und besonders in Rücksicht auf den Schauspieler, das beste Publikum zu heißen?“

Die praktische Wirkung dieser Vorschriften und Maßnahmen blieb aber begrenzt. Streitigkeiten und Intrigen gehörten auch an der Mannheimer Bühne zum Alltag. Schiller selbst kommentierte unter der Überschrift *Wallensteinischer Theaterkrieg* den ausufernden Zank um die Schauspielerin Henriette Wallenstein, die ihren Ärger über die Kollegen und den Chef an die Öffentlichkeit getragen hatte, und 1784 drohte Dalberg sogar, sein Amt niederzulegen, weil ihm die „eingerissene Nachlässigkeit, die wenige Befolgung der Theatergesetze, und das willkürliche Betragen bei Theaterproben“ die Arbeit verleidet hätten (41.2 A, S. 238). Außerdem bereitete das Repertoire den Verantwortlichen ständig Kopfzerbrechen. Am Nationaltheater wurde an drei Abenden in der Woche gespielt, was auf eine beachtliche Theaterbegeisterung der regionalen Bevölkerung schließen lässt. Doch in Verbindung mit der überschaubaren Größe des Publikums machte die hohe Aufführungsdichte einen raschen Wechsel des Spielplans notwendig. Man brauchte also laufend neue Stücke, und nicht zufällig betätigten sich neben dem Intendanten auch mehrere Schauspieler des Nationaltheaters, darunter Iffland, als Bühnenautoren.

Für große Sprünge auf dem Gebiet der beliebten Opern und Singspiele fehlte es in Mannheim an Geld und geschultem Personal. Im Sprechtheater waren neben Lustspielen vor allem dramatische Familiengemälde gefragt, die eine unterhaltsame Handlung mit moralischen Botschaften verbanden und selbst brisante sittliche oder soziale Konflikte in tränenseliger Rührung und einem glänzenden Triumph der Tugend aufzulösen pfl egten. Diesem Genre gehörten die erfolgreichsten Stücke der Mannheimer Bühne an, etwa Gemmingens *Der deutsche Hausvater*, Ifflands *Verbrechen aus Ehrsucht* oder Kotzebues *Menschenhaß und Reue*. Und wenn der Vorrat an deutschen Originaltexten einmal erschöpft war, behalf man sich mit Bearbeitungen französischer Vorlagen. Die Einstudierung eines neuen Stücks leitete meist einer der beteiligten Schauspieler, der indes allenfalls für bescheidene Ansätze einer künstlerischen Gesamtgestaltung sorgen konnte.

Der Mannheimer Theatersaal bot rund 1200 Zuschauern Platz. Die Verhältnisse dort, für die damalige Zeit durchaus typisch, würden heutzutage als unzumutbar gelten: Die Akustik war ebenso miserabel wie die Beleuchtung, für die lediglich Talglichter und Öllampen zur Verfügung standen, im Winter fehlte es an Heizung, und Kritiker beklagten die Unruhe, die für gewöhnlich im Publikum herrschte. Unter solchen Bedingungen fand am 13. Januar 1782 die Uraufführung von Schillers *Räubern* statt. Von da an bildete das Nationaltheater für mehrere Jahre den zentralen Bezugspunkt im Leben und Schaffen des Dichters.

Auch in der Ankündigung der *Rheinischen Thalia*, also im Herbst 1784, stimmte Schiller ein Loblied auf diese vom „Geist der Kunst“ beseelte Bühne an, die „durch reinern Geschmack, bessern Ton und das wahre, geistvolle Spiel einiger ihrer Glieder“ rühmlich von jenen „Komödiantenbanden“ absteche, deren „Krämerkniße“ und „Taschenspielerkünste“ den Leuten nur das Geld aus der Tasche ziehen sollten (22, S. 96). Es fragt sich aber, ob die öffentlich bekundete Begeisterung damals noch seiner persönlichen Überzeugung entsprach, denn das vermeintliche „Paradies“ der theatralischen Kunst hatte mittlerweile bereits unschöne Risse bekommen. Schiller war in Mannheim, wie er später anlässlich seiner *Wilhelm Meister*-Lektüre an Goethe schrieb, mit der „Theatralischen Wirthschaft [...] beßer bekannt“ geworden, als ihm lieb sein konnte (27, S. 103), und hatte manche Illusionen preisgeben müssen. Solche Enttäuschungen, wie sie in Goethes Roman oder auch in *Anton Reiser* ausführlich thematisiert werden, bildeten die unvermeidliche Kehrseite jenes schwärmerischen Theaterenthusiasmus, der damals viele junge Leute beseelte.

Die *Räuber* waren noch ohne direkten Kontakt zu einer Bühne und, wie der Verfasser einräumte, auch ohne sonderliche Rücksicht auf die „theatralische Darstellung“ geschrieben worden (23, S. 21). Schiller wusste jedoch sehr genau, dass seine künftige Karriere als Dramatiker eine innige Vertrautheit mit dem Theater voraussetzte, und äußerte schon 1781 gegenüber Dalberg den Wunsch, einen „lebendigen Augenschein“ von der „Partikularökonomie“ des Mannheimer

Nationaltheaters, seinem Personal und der ganzen „Theatermechanik“ zu gewinnen (S. 18). In der Folgezeit erlebte er den Weg vom Schreiben eines Dramas zur Bühnenrealisierung aber schmerzlich als einen Schritt aus dem freien Reich der Einbildungskraft in eine Sphäre vielfältiger Beschränkungen. Das Theater war weder ein Refugium für die ungehinderte Entfaltung seiner schöpferischen Kräfte, wie er es sich nach den Jahren auf der Militärakademie ersehnte, noch ein durchsichtiges Medium, das die Produkte der dichterischen Phantasie in reiner Form wiedergab, sondern eine komplexe Institution, deren Gesetze beständig mit den Ambitionen des Autors in Konflikt gerieten.

Vor allem Schillers Verhältnis zu den Schauspielern gestaltete sich schwierig. Wie die Kritik an stereotypen gestisch-mimischen Pathosformeln in *Ueber das gegenwärtige deutsche Theater* zeigt, trat er als geschulter Anthropologe für den modernen, „natürlichen“ Stil auf der Bühne ein, der durch psychologische Nuancierung und einen differenzierten körpersprachlichen Ausdruck die Illusion perfektionieren und eine mitreißende Wirkung sicherstellen sollte. In Iffland sah er dieses Ideal verkörpert. Er rühmte seinen Franz in den *Räubern*, der ihm unter allen Figuren der Uraufführung „am vorzüglichsten“ gefiel (22, S. 310), und seine Leistung als König Lear: „Seine Darstellung ist ganz, keine Grimasse, keine Bewegung des unbedeutendsten Muskels straft die andern Lügen. Sprache und Mienenspiel vereinigen sich bei ihm die gewagteste Täuschung hervorzubringen“ (S. 315). Auch für die anderen Akteure der *Räuber*-Inszenierung fand Schillers anonymen Augenzeugenbericht lobende Worte.

Es dauerte allerdings nicht lange, bis es in Mannheim zu Spannungen mit den Schauspielern kam, die Schillers hohe Ansprüche überzogen und sein gesteigertes Pathos lächerlich fanden. Wie vergiftet die Atmosphäre schließlich war, zeigte sich im Sommer 1784, als das Ensemble mit boshafem Vergnügen Friedrich Wilhelm Gotters Posse *Der schwarze Mann* aufführte, in der ein Poet mit dem sprechenden Namen Flickwort auftrat, den man als Schiller-Karikatur auffassen konnte. Ausgerechnet Iffland spielte diese Rolle, was das Opfer des Spotts besonders hart getroffen haben dürfte. Verständlich, dass Dalberg unter solchen Umständen darauf verzichtete, den auslaufenden Vertrag seines Theaterdichters zu verlängern.

Auch die schauspielerischen Leistungen beurteilte Schiller später nicht mehr so günstig wie zu Beginn. Die *Rheinische Thalia* brachte ein kleines *Repertorium des Mannheimer Nationaltheaters*, das die Stücke, die in den ersten Monaten des Jahres 1785 über die Bühne gegangen waren, vorstellte und die Darsteller knapp charakterisierte. Dabei rügte Schiller im Blick auf eine Aufführung von *Kabale und Liebe* den Mangel an Dezenz, der dem Leitbild gemäßigter Natürlichkeit widersprach, wenn er über Karoline Rennschub – die Lady Milford der Inszenierung – schrieb, sie würde „eine der besten Schauspielerinnen sein, wenn sie den Unterschied zwischen Affekt und Geschrei, Weinen und Heulen, Schluchzen und Rührung immer in Acht nehmen wollte.“ Auch lückenhafte Textkenntnis wurde beanstandet: „Herr *Beil* erfüllte die launigte Rolle des Musikus,

soviel er wenigstens davon auswendig wußte“ (22, S. 317). Diese öffentliche Kritik mutet noch sehr zurückhaltend an, wenn man sie mit Schillers aufrichtiger Meinung vergleicht, die er unmittelbar nach jener *Kabale und Liebe*-Aufführung gegenüber Dalberg kundtat. In seinen Augen war der Theaterabend die reinste Katastrophe gewesen:

Es ist das kleinste Merkmal der Achtung, das der Schauspieler dem Dichter geben kann, wenn er seinen Text *memoriert*. Auch diese kleine Zumutung ist *mir* nicht erfüllt worden. Es kann mir Stunden kosten, biß ich einem Perioden die bestmögliche Rundung gebe, und wenn das geschehen ist, so bin ich dem Verdrusse ausgesetzt, daß der Schauspieler meinen mühsam vollendeten Dialog nicht einmal in gutes *Deutsch* verwandelt. [...]

Gestern hab ich das mehr als sonsten gefühlt. *Kabale und Liebe* war durch das nachlässige Einstudieren der mehresten ganz in Lumpen zerrissen. Ich habe statt meines Texts nicht selten Unsinn anhören müssen.

(23, S. 173)

Aber schon die verhältnismäßig milden Bemerkungen im *Repertorium* versetzten die betroffenen Akteure dermaßen in Rage, dass Schiller wiederum ihren ganzen Berufsstand als eine äußerst „reizbare Menschenklasse“ abqualifizierte (23, S. 182).

Wenn es ihm letztlich nicht gelang, sich in Mannheim beruflich zu etablieren, waren seine strengen künstlerischen Maßstäbe und sein Mangel an diplomatischer Gewandtheit dafür wohl ebenso verantwortlich wie die schwache Position des mittellosen, sozial isolierten Flüchtlings. Mit der Abreise zu den neuen Freunden in Sachsen, die ihm ein Asyl anboten, trat er daher bereits seine zweite Flucht aus einer in jeder Hinsicht unhaltbaren Situation an. Doch Schiller haderte nicht nur mit den Schauspielern, sondern auch mit den Beschränkungen der Bühne als solchen, denn seine schöpferische Einbildungskraft versprach oft mehr, als das zeitgenössische Theater zu halten vermochte. Sofern er beim Schreiben statt an ein virtuelles Idealtheater überhaupt an eine konkrete Bühne dachte, dürfte es am ehesten die in Ludwigsburg mit ihren exzeptionellen technischen und finanziellen Möglichkeiten gewesen sein. Weniger großzügig ausgestattete Häuser sahen sich von seinen Dramen häufig überfordert. Nicht ohne Grund warnte Schiller in der Vorrede zu den *Räubern* vorsorglich vor einer Aufführung dieses Werkes, das eher eine „dramatische Geschichte“ als ein echtes „Theaterstück“ sei (3, S. 5). Tatsächlich musste er den Text für die Mannheimer Inszenierung tiefgreifend umarbeiten und vieles, woran ihm gelegen war, „den Grenzen der Bühne, dem Eigensinn des *Parterre*, dem Unverstand der Gallerie, oder sonst leidigen Conventionen aufopfern“ (23, S. 20). Und Friedrich Wilhelm Großmann, der 1783 in Bonn *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* uraufgeführt hatte, schrieb an Schillers Verleger Schwan:

Wenn der liebe, feurige Mann nur mehr Rücksicht auf Theater-Konvenienz nehmen, und besonders vom Maschinisten, bey dem gewöhnlichen Gang unserer Dekorationen nicht schier unmögliche Dinge verlangen wollte. Ein Schloßhof mit Mauern und Gitterwerk und Nacht und illuminirter Saal mit einer Spanischen Wand in einem Nu, und dergleichen Verwandlungen mehr, gehen fast nie ohne Unordnung und gewaltiges Geräusch ab [...]. Ich hab auf dem Hoftheater zu Bonn gethan, was Menschenhände nur thun können, und doch haperte es hier, und stockte da.

(23, S. 324)

Schiller griff daraufhin schweren Herzens wieder zur Feder, um erneut „ein Produkt der Begeisterung“ durch „kritisches Fliken und Beschneiden“ der „Theaterconvenienz“ anzupassen. Gleichzeitig pries er Großmann sein neuestes Drama *Kabale und Liebe* an, weil es keinen besonderen „Aufwand von Maschinerie“ erfordere – und obendrein weniger „Statisten“, denn auch die Massenszenen der *Räuber* und des *Fiesko*, die man von Lustspielen oder bürgerlichen Familiendramen nicht gewohnt war, überstiegen die personellen und räumlichen Kapazitäten eines durchschnittlichen Theaters (23, S. 131f.).

Schillers dramatische Szenarien setzen den Wechsel von kurzer und langer Bühne voraus, der mit Hilfe der Mittellgardine bewerkstelligt wurde. Eine Regieanweisung in der *Verschwörung des Fiesko* vermerkt das ausnahmsweise ausdrücklich. Spielen die ersten Szenen des Stücks noch unter wenigen Personen in einem kleineren Saal von Fieskos Palast, in dem gerade ein Maskenball stattfindet, so heißt es am Ende von I,4: „Rauschendes Allegro, unter welchem der Mittel[vor]hang aufgezo-gen wird, und einen grosen illuminirten Saal eröffnet, worinn viele Masken tanzen. Zur Seite Schenk und Spieltische von Gästen besetzt“ (4, S. 19f.). Aber auch aus Schillers anderen Dramentexten konnten zeitgenössische Theaterkenner ohne weiteres ersehen, dass Szenen für die Vorderbühne mit solchen abwechselten, die den ganzen Bühnenraum in Anspruch nahmen, und wie sich der Dichter jeweils die Ausstattung der Bühne, die Stellung der Akteure und die Choreographie ihrer Bewegungen dachte. Dabei rechnete er mit einem beträchtlichen Aufwand an Dekorationen und einer Spielfläche von stattlichen Ausmaßen. Schon die *Räuber* spekulieren auf die perspektivische Wirkung eines tiefen Bühnenraums und entsprechender Kulissen, wenn eine Szene in einer „Gallerie im Schloß“ der Familie von Moor spielt (3, S. 88) und eine andere eine „Aussicht von vielen Zimmern“ eröffnet (S. 116).

Schiller besaß also eine lebhafte theatralische Phantasie und ein feines Gespür für die prinzipiellen Möglichkeiten der Bühne, scherte sich aber zum Leidwesen der Theaterleute wenig um die konkreten Beschränkungen, denen die meisten Spielstätten in Deutschland unterworfen waren. Pragmatischer veranlagte Dichterkollegen und Prinzipale nahmen sich deshalb ohne weiteres das Recht, seine Texte ihren Zwecken anzupassen. Karl Martin Plümicke aus Berlin richtete

zum Beispiel die *Räuber* und den *Fiesko* mit rigorosen Eingriffen bühnenwirksam zu, und obwohl sich Schiller über diese „Plümikische Verhunjung“ empörte (24, S. 10), akzeptierte er den bearbeiteten *Fiesko* am Ende doch notgedrungen, weil sein Werk in dieser Gestalt tatsächlich ein „Lieblingstück“ des Berliner Publikums geworden war (26, S. 61). Er ging auch selbst dazu über, von seinen Dramen handschriftliche Bühnens Fassungen zu erstellen, die den Wünschen der Praktiker entgegenkamen.

Dem Hamburger Prinzipal Friedrich Ludwig Schröder schilderte er 1786, als er ihm den *Dom Karlos* offerierte, ausführlich sein gespanntes Verhältnis zum Theater und die Qualen, die ihm die „schreckliche Mishandlung“ seiner Stücke auf der Bühne bereitete: „Ich habe biß jetzt Foderungen an die Schaubühne gemacht, die noch keines von allen Theatern die ich kenne, befriedigte. In Mannheim habe ich vollends, aus Ursachen die hier zu weitläufig wären, beinahe allen Enthousiasmus für das Drama verloren“ (24, S. 62). Schröder, dessen Haus deutschlandweites Ansehen genoss, sollte ihn aus dieser Not erlösen und die „Aussöhnung [s]einer Muse mit der Bühne“ herbeiführen (S. 101):

Mit ungeduldiger Sehnsucht habe ich bisher nach derjenigen Bühne geschmachtet, wo ich meiner Phantasie einige Kühnheiten erlauben darf und den freien Flug meiner Empfindung nicht so erstaunlich gehemmt sehen muß. Ich kenne nunmehr die Gränzen recht gut welche betterne Wände und alle nothwendigen Umstände des Theatergesetzes dem Dichter vorschreiben aber es gibt engere Gränzen, die sich der kleine Geist und der dürftige Künstler setzt, das Genie des großen Schauspielers und Denkers aber überspringt. Von diesen Gränzen wünschte ich freigesprochen zu werden [...].

(24, S. 62f.)

Das Angebot, nach Hamburg zu kommen und seine Arbeit in enger Verbindung mit der dortigen Bühne fortzusetzen, lehnte Schiller jedoch ab, weil er nach den Mannheimer Erfahrungen die Konfrontation mit der Theaterwirklichkeit scheute. Völlig ungehemmt müsse sich der poetische Schwung entfalten, ohne durch „Coulissen und papierne Wände“ ständig an unbequeme „Gränzen“ erinnert zu werden. Später sei noch genügend Zeit, die pragmatischen Bedürfnisse der Bühne zu befriedigen: „Besser ist es immer wenn der erste Wurf ganz frei und kühn geschehen kann und erst beim Ordnen und Revidiren die theatralische Beschränkung und Convenienz in Anschlag gebracht wird. Auf diese Art glaube ich lassen sich Kühnheit und Wahrheit und Schiklichkeit und Brauchbarkeit vereinigen“ (24, S. 73).

Wie gut Schiller mittlerweile mit bühnenpraktischen Erfordernissen vertraut war, zeigen die detaillierten Hinweise, die er Schröder für seine *Karlos*-Inszenierung gab (24, S. 99–101 und 102f.). Sie berühren mögliche Textkürzungen, die passende Besetzung einzelner Rollen, das wir-

kungsvolle Arrangement von Massenszenen und nicht zuletzt die Rücksichtnahme auf die Zensur. Deren Eingriffe begleiteten Schillers Theaterkarriere nämlich vom Anfang bis zum Ende und machten ihm die Grenzen seiner Freiheitsspielräume handgreiflich fühlbar. Das galt in erster Linie für die Theaterfassungen seiner Stücke, denn die Bühnenszensur war besonders streng und beanstandete manches, was in gedruckten Büchern, denen man offenbar keine so kraftvolle Wirkung zutraute, noch durchging. Schon die Handlung der *Räuber* wurde für die Uraufführung ins Spätmittelalter verlegt, weil Dalberg die Zeitkritik des Dramas entschärfen wollte. Heikel war aber vor allem jeder Versuch, geistliche Personen oder religiöse Zeremonien auf die Bühne zu bringen, da die Zensoren hier gleich Profanierung und Blasphemie witterten. In den Mannheimer *Räubern* verzichtete man deshalb auf Pastor Moser und seinen Disput mit Franz über Schuld und Gericht und ersetzte den Pater, der den Räubern selbstgerecht ins Gewissen redet, durch einen Abgesandten der weltlichen Obrigkeit. Später erregten der intrigante Beichtvater Domingo und der Großinquisitor in *Dom Karlos*, der Kapuziner aus *Wallensteins Lager*, die Abendmahlszene in *Maria Stuart* und sogar der würdige Erzbischof in der *Jungfrau von Orleans* bei verschiedenen Theatern Bedenken.

Schiller arrangierte sich mit der Zensur durch jene Doppelstrategie, die auch sonst seinen Umgang mit pragmatischen Zwängen bestimmte: Während die Buchfassungen der Stücke seine eigentlichen Intentionen ausdrückten, machte er bei Theatermanuskripten weitreichende Zugeständnisse, um sich nicht den lukrativen Zugang zu den Bühnen zu versperren. Als *Wallenstein* in Süddeutschland und Österreich wegen der unrühmlichen Rolle der Habsburgerdynastie auf Widerstand stieß, gab der Dichter sein Werk bereitwillig den politisch opportunen Verunstaltungen preis. An Kotzebue, damals Direktor des Wiener Burgtheaters, schrieb er: „Denn was die Aufführung dieses Stoffes selbst betrifft, so verstünde es sich von selbst, daß ich alles und jedes, was der Censur nur irgend anstößig darinn seyn möchte, sorgfältig ausmerzte.“ Mehr noch: Wie Schiller beteuerte, wäre es ihm „sogar lieb [...], wenn die Wiener Censur“ das Manuskript sorgfältig prüfen würde – „[u]nd wäre mir zufällig auch etwas entwischt, was auf der Bühne misdeutet werden könnte, so würde ich mich ohne alles Bedenken der nöthigen Auslassung unterwerfen“ (30, S. 5). Der Kotau war übrigens vergebens, weil die Behörden in Wien die Aufführung sicherheitshalber pauschal untersagten. Auch bei der Anfertigung eines *Wallenstein*-Manuskripts für Stuttgart machte sich Schiller die Mühe, „diejenigen Stellen auszustreichen, an denen ein Stuttgardter Censor, der politischen Verhältnisse wegen, Anstoß nehmen könnte“ (S. 118).

Nicht zuletzt sah der Dichter auch in den Vorlieben der Zuschauer eine empfindliche Einschränkung seiner künstlerischen Freiheit. Das Problem war den Theaterreformern und Dramatikern der Aufklärung wohlbekannt: Während sie sich ihr Publikum gerne als bildungsfreudiges Objekt einer sittlichen Erziehung vorstellten, legten die Theaterbesucher in der Praxis ganz ande-

re Bedürfnisse an den Tag und verlangten für ihr Eintrittsgeld auch Ware nach ihrem Geschmack. Schillers widersprüchliche Aussagen über die Zuschauer spiegeln dieses Dilemma. Dass Äußerungen in privaten Briefen dabei anders zu bewerten sind als öffentliche Stellungnahmen, versteht sich von selbst. Es ist aber auch zwischen Bemerkungen über das *reale* Publikum, wie es in seinen Augen war, und solchen über ein *ideales* Publikum, wie es sein sollte, zu unterscheiden. So erklärt sich etwa die Kluft, die in dieser Hinsicht die erklärende Schaubühnenrede von dem nüchternen Aufsatz *Ueber das gegenwärtige deutsche Theater* trennt. Jedenfalls war Schiller überzeugt, dass „der Applausus des Zuschauers [...] nicht immer der Maaßstab für den Werth eines Dramas“ sei (3, S. 246). Als sein „republikanisches Trauerspiel“ *Fiesko* in Mannheim keinen Anklang fand, war für ihn nicht das Stück, sondern das Publikum durchgefallen. „Den Fiesko verstand das Publikum nicht“, schrieb er dem Freund Wilhelm Friedrich Hermann Reinwald selbstbewusst: „Republikanische Freiheit ist hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name – in den Adern der Pfälzer fließt kein römisches Blut“ (23, S. 137). In späteren Jahren sollten seine Urteile über die zeitgenössischen Theaterzuschauer ähnlich skeptisch ausfallen.

Schillers frühe Dramenpoetik

Schiller hat in den achtziger Jahren keine systematische Theorie des Dramas vorgelegt. Die Maximen, die sein Schaffen leiteten, muss man aus verstreuten Bemerkungen in Briefen und Essays, aus den Begleittexten zu seinen Bühnenwerken und vor allem natürlich aus den Stücken selbst rekonstruieren. Ins Auge fallen dabei zunächst die Anregungen, die er empfing, und die Vorbilder, an denen er sich schulte. Wenn er behauptete, „nach englischen Mustern gebildet“ zu sein (23, S. 98), spielte er in erster Linie auf Shakespeare an, der ihm unter anderem durch Abels Unterricht auf der Karlsschule vertraut geworden war und den er in den Übersetzungen von Christoph Martin Wieland und Johann Joachim Eschenburg lesen konnte. Der Sturm und Drang hatte den Briten zum Inbegriff des Genies erklärt und sich nicht nur für seine mitreißende Sprache und seine faszinierende Welthaltigkeit begeistert, sondern bei ihm auch dramatische Formen gefunden, die sich von den Zwängen der klassizistischen Regelpoetik befreiten. Schiller teilte diesen Kult um Shakespeare, den er den „größten Menschenmaler“ nannte (22, S. 121) und mit dem mythischen Giganten „Enceladus“ verglich, an dem man nur „schwindelnd [...] hinaufsehe[n]“ könne (24, S. 27). Die Sujets, die Figurenzeichnung und der Stil seiner eigenen Stücke sind dem großen Vorbild in vieler Hinsicht verpflichtet. Schon von den Zeitgenossen wurde Schiller öfters als ‚deutscher Shakespeare‘ tituiert, und in der anonymen Rezension der *Räuber* gestand er selbstironisch, „sich in seinen Shakespeare vergafft“ zu haben (22, S. 130). Die Werke der Stürmer und Dränger, die erst wenige Jahre zuvor erschienen waren, kannte Schiller

ebenfalls gut. Neben Goethe beeindruckten ihn besonders Johann Anton Leisewitz mit seinem Bruderzwist-Drama *Julius von Tarent* und Friedrich Maximilian Klinger, über den er noch 1803 schrieb: „Er gehört zu denen, welche vor 25 Jahren zuerst und mit Kraft auf meinen Geist gewirkt haben. Diese Eindrücke der Jugend sind unauslöschlich“ (32, S. 66).

Dass er von den hochgradig stilisierten Stücken des französischen Klassizismus weit weniger angetan war, wurde schon an früherer Stelle erwähnt. Ihre Gestalten schienen ihm nur „frostige Behorcher ihrer Leidenschaft – altkluge Pedanten ihrer Empfindung“ und „glatte zierliche Puppen“ nach dem überfeinerten Pariser Geschmack zu sein (20, S. 82), weil sie ihre Gefühle eher reflektierend erörtern als spontan ausdrücken. Dieses Verdikt aus dem Aufsatz *Ueber das gegenwärtige deutsche Theater*, das sich fast wortgleich in der unterdrückten Vorrede zu den *Räubern* findet und in der Szene I,2 des Stücks auch der Figur Karl Moor in den Mund gelegt ist, knüpft an die seit Lessing eingebürgerte Polemik gegen die vermeintliche Unnatur der französischen Tragödien an. Deren gesellschaftliche und kulturelle Kontexte wurden dabei geflissentlich übersehen – die deutschen Aufklärer verstanden ihre ästhetischen Ideale gerne als allgemeingültige, in der menschlichen Natur verankerte Normen. Zwar meldet Schiller in seinem Theater-Essay auch Bedenken gegen die Protagonisten Shakespeares und des Sturm und Drang an, die ihm allzu „grob und gigantisch“ vorkommen (S. 82), und in einem Brief an Dalberg sprach er 1784 gar von einem „heilsame[n] Gleichgewicht“, das es „zwischen zwei Extremen, Englischem und Französischem Geschmack“, herzustellen gelte (23, S. 155). Dabei dürfte er jedoch auf die Frankophilie des Intendanten Rücksicht genommen haben. Seine dramatische Praxis zeigt jedenfalls deutlich, zu welcher der beiden Fraktionen er neigte, und so machte er auch keine Anstalten, den gegenüber Dalberg erwähnten Plan einer deutschen Übertragung der „klaßischen Stüke Corneilles, Racines, Crebillons und Voltaires“ in die Tat umzusetzen (S. 155).

Shakespeare fesselte das Publikum im Zeitalter der Individualisierung nicht zuletzt durch seine beeindruckenden Protagonisten und ihre überdimensionalen Leidenschaften. Generell rückte im 18. Jahrhundert in der Theorie wie in der Praxis des Dramas die komplexe Figurenpsyche in den Fokus der Aufmerksamkeit. Die kanonische *Poetik* des Aristoteles hatte die Tragödie noch als Nachahmung von *Handlungen* definiert und daher den Vorrang der kunstvoll gebauten Fabel vor den Charakteren festgeschrieben. Doch als das Interesse an den Tiefen des menschlichen Seelenlebens wuchs und die Wirkungsästhetik der Hoch- und Spätaufklärung verstärkt auf Rührung und Identifikation setzte, verschoben sich die Gewichte. Auch die Faszination der Stürmer und Dränger für große Männer und Selbsthelfer förderte diesen Trend. In seinen *Anmerkungen übers Theater* wandte sich Lenz im Namen Shakespeares gegen Aristoteles (und die Franzosen), indem er die übliche Hierarchie umkehrte: Im Trauerspiel seien „die Handlungen um der Person willen da“, die der Dichter durch ihre Taten und Schicksale charakterisiere.⁴⁶

Schiller berührte diese epochale Entwicklung in seiner *Egmont*-Rezension, wenn er Goethes Stück zu jenen Dramen zählte, die in „neueren Zeiten“, nämlich seit Shakespeares *Macbeth* oder *Richard III.*, bemerkenswerte Persönlichkeiten zu ihrem Gegenstand gewählt und „ganze Menschen und Menschenleben auf die Bühne“ gebracht hätten (22, S. 199f.). Seine eigenen anthropologischen Interessen mussten ihn in dieselbe Richtung lenken. Am Theater faszinierte ihn vor allem die Möglichkeit, seelische Regungen, die im Alltagsleben für gewöhnlich verhüllt bleiben, sichtbar vor Augen zu stellen, menschliches Handeln auf seine inneren Beweggründe zurückzuführen und „die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen“ (3, S. 5), wie es in der Vorrede zu den *Räubern* heißt. Die Verbindung von psychologischer Neugier und Erkenntnisoptimismus kehrt an anderen Stellen in ganz ähnlichen Wendungen wieder: Ein Drama zeige „die geheimsten Winkelzüge des Herzens illuminirt und fresko“ (20, S. 79), diene als „unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele“ (S. 95) und decke „das geheime Räderwerk“ auf, das den Menschen antreibt (S. 97). Den Kennern der neuen empirischen Psychologie waren solche Gedanken vertraut. Beispielsweise hatte schon Christian Garve den Dichtern aufgetragen, den ganzen „Mechanismus, nach welchem die Seele bey ihren Operationen verfährt“, bis hin zu den „geheimern kleinern Triebfedern“ ans Licht zu bringen.⁴⁷ Kam ihnen auf der Bühne dann noch eine naturwahre Schauspielkunst mit ihrer differenzierten *eloquentia corporis* zu Hilfe, konnte das Theater zu einem wirksamen Instrument für die Erkundung und Formung des modernen Individuums werden.

Schiller, der in der *Räuber*-Vorrede verächtlich von dem „zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Verkörperung“ sprach, wollte das psychologische Potenzial des Dramas allerdings nicht von einer Aufführung abhängig machen. Ihm ging es zunächst um die „Vorthelle der dramatischen Methode“ an sich (3, S. 5), die es dem Autor erlaubte, „die Leidenschaften und geheimsten Bewegungen des Herzens in *eigenen Aeusserungen* der Personen“, also ohne Einschaltung einer vermittelnden Erzählinstanz vorzuführen (S. 243). Ein solches Werk erzielte seinen Effekt, wie er meinte, schon beim bloßen Lesen: „Ich kann demnach eine Geschichte Dramatisch abhandeln, ohne darum ein Drama schreiben zu wollen. Das heißt: Ich schreibe einen *dramatischen Roman*, und kein theatralisches Drama“ (S. 244). Von den Kollisionen mit der Bühnenpraxis, zu denen diese Haltung führte, wenn das fertige Stück dann doch aufs Theater kommen sollte, war bereits die Rede.

Die Überordnung der Charaktere über die Handlung zeitigte weitreichende Folgen für den Bau der Stücke. In *Ueber das gegenwärtige teutsche Theater* griff Schiller zwar Lessings Vorstellung auf, ein dramatisches Kunstwerk müsse „ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein“⁴⁸ – durch innere Geschlossenheit und Stimmigkeit solle es in der „Harmonie des Kleinen [...] die Harmonie des Grossen“, nämlich der Schöpfungsordnung widerspiegeln (20, S. 83). Tatsächlich maß er der sorgfältigen Konstruktion der Fabel aber wenig Bedeutung bei: Sie war

ihm in erster Linie ein Medium, durch das er seine Figuren buchstäblich in Szene setzen und facettenreich entfalten konnte. Die Monologe seiner Akteure und die furiosen Auftritte, pathetischen Gesten und effektvollen Tableaus, die er so gerne inszenierte, sind handlungstechnisch oft dysfunktional, dafür aber umso wichtiger für die Zeichnung der Figuren und ihrer seelischen Verfassung. Die dramatische Sprache dient in seinen frühen Stücken weniger einer zwischenmenschlichen Auseinandersetzung, die das Geschehen vorantreibt, als vielmehr dem expressiven Selbstausdruck der Protagonisten, deren Tiraden häufig auch dann monologische Züge tragen, wenn sie gar nicht alleine auf der Bühne stehen. Echte Wechselreden, in denen zwei Partner wirklich aufeinander eingehen, haben dagegen Seltenheitswert – ein Umstand, der auch bereits auf die Ich-Befangenheit des modernen Individuums verweist, das die Distanz zu seinen Mitmenschen nicht mehr kommunikativ zu überbrücken vermag.

Bereits im Sturm und Drang führten die neuen Prioritäten zu einer Erweiterung der dramaturgischen Spielräume. In die Kritik geriet insbesondere die regelpoetische Doktrin von den Einheiten der Zeit, des Ortes und der Handlung, die für das Drama eine stark verdichtete Fabelstruktur verlangte, indem sie die fiktiven Ereignisse auf eine Zeitdauer von vierundzwanzig Stunden begrenzte, jeden Schauplatzwechsel untersagte und einen einzigen, in sich geschlossenen Geschehenszusammenhang forderte. Sie war in der Renaissance unter (zweifelhafter) Berufung auf Aristoteles formuliert und noch von Gottsched und dem französischen Ästhetiker Charles Batteux bekräftigt worden. Schiller dagegen erklärte es in der *Räuber*-Vorrede für abwegig, die dramatische Darstellung des komplexen Seelenlebens „ausserordentliche[r] Menschen [...] in die allzuengen Pallisaden des Aristoteles und Batteux einkeilen“ zu wollen (3, S. 5), und in der Tat respektieren seine ersten Stücke die Lehre von den drei Einheiten genauso wenig, wie es schon Goethes *Goetz von Berlichingen* getan hatte.

Aber obwohl er auch als Dramatiker stets Psychologe und Anthropologe blieb, näherte sich Schiller seinen Figuren nicht mit der distanzierten Haltung eines Wissenschaftlers, um sie dann einer ebenso nüchternen Inspektion durch das Publikum auszuliefern. Statt dessen entwickelte er eine Poetik der gefühlsmäßigen Identifikation, die Dichter, Dramenhelden und Rezipienten miteinander verbinden sollte. Das aufschlussreichste Zeugnis dafür ist sein Brief an Reinwald vom 14. April 1783 (23, S. 78–82), in dem er fiktive Gestalten als Selbstprojektionen ihres Autors im Medium der Einbildungskraft definierte: „Alle Geburten unsrer Phantasie wären also zuletzt nur *wir selbst*.“ Der Dichter spiegle sich in seinen Protagonisten wie Gott in seinen Kreaturen und bringe ihnen „enthousiastische Freundschaft oder platonische Liebe“ entgegen, weil solche Gefühle letztlich doch immer auf der „Anschauung unserer Selbst in einem andern Glase“ beruhten. Nur diese tiefe „Sympathie“ mit den Figuren ermögliche ihm eine lebendige Gestaltung, die auch das Publikum mitreißen könne, während ein kühl beobachtender Schriftsteller, der mehr der „Aufseher“ als der „Freund“ seiner Geschöpfe sei, keine vergleichbaren Wirkungen

erzielen werde: „Dann rühren und erschüttern und entflammen wir Dichter am meisten, wenn wir selbst *Furcht* und *Mitleid für* unsern Helden gefüllt haben.“ So ergehe es ihm jetzt mit dem Protagonisten seines *Dom Karlos*: „Ich mus Ihnen gestehen, daß ich ihn gewisermassen statt meines Mädchens habe. Ich trage ihn auf meinem Busen – ich schwärme mit ihm durch die Gegend“.

Solche mehr oder weniger spontan niedergeschriebenen Bekenntnisse müssen zwar nicht unbedingt programmatisch verbindlich sein, aber immerhin bezeugten auch verschiedene Freunde und Bekannte die Neigung des Dichters, sich mit den Helden seiner Dramen zu identifizieren. Abel erinnerte sich zum Beispiel, wie Schiller noch in Stuttgart „sich selbst als Fiesko träumend im Zimmer auf und ab rannte und voll Begeisterung“ aus seinem Stück deklamierte (42, S. 23). Und bezeichnenderweise bevorzugte er in seinem Frühwerk einen bestimmten Figurentypus, der ihn förmlich zu intensiver Anteilnahme einladen musste, nämlich den „feurigen, grosen und empfindenden Jüngling“ (23, S. 74), heiße er nun Karl Moor, Fiesko, Ferdinand von Walter, Karlos oder Posa. Schillers dramatische Psychologie dürfte demnach auch ein Werkzeug gewesen sein, mit dem er ganz persönliche Möglichkeiten oder Wunschphantasien auslotete.

Im Mittelpunkt dieser Phantasien stand das Phänomen der *Größe*. Menschliche Größe mit ihrem Reiz und ihren Gefahren zieht sich als Leitmotiv durch Schillers Jugenddramen wie auch durch die Erläuterungen, die er dazu abgab. Nur „ausserordentliche Menschen“ weckten sein Interesse (3, S. 5); einen „großen Mann“ nannte er Karl Moor (22, S. 120), aber auch über dessen intriganten Bruder Franz heißt es zumindest: „Stirbt er nicht bald wie ein großer Mann, die kleine kriechende Seele!“ (S. 124) Der Held der *Verschwörung des Fiesko* wird in der *Erinnerung an das Publikum* besonders verschwenderisch mit diesem Attribut bedacht. Er ist „der große Punkt dieses Stücks“, „ein großer fruchtbarer Kopf“, der die „große Maschine“ der Verschwörung antreibt, als fiktiver Charakter sogar noch „größer [...] als der wahre“, der historische Fiesko, ein „große[r] Mann“, der den „großen Stempel der Gottheit“ trägt (S. 89f.). Schiller jugendliche Protagonisten hängen durchweg „enthousiastischen Träumen von Grösse und Wirksamkeit“ nach (3, S. 6) und rebellieren im Namen der Freiheit gegen gesellschaftliche und moralische Konventionen. Abels Karlsschulrede über das tatenfrohe Genie, das alle Schranken kühn überfliegt, liest sich wie ein vorweggenommener Kommentar zu diesen Figuren oder zumindest zu dem Bild, das sie von sich selbst entwerfen.

Aber nicht nur der Dichter und seine Gestalten berauschen sich an Größenphantasien, auch die Zuschauer sollen davon ergriffen werden. Die *Erinnerung an das Publikum* entwickelt dazu einige Überlegungen, die das Ideal autonomer individueller Entfaltung mit einer kulturkritischen Perspektive auf die moderne Lebensrealität konfrontieren:

Wenn es zum Unglück der Menschheit so gemein und alltäglich ist, daß so oft unsere göttlichsten Triebe, daß unsere besten Keime zu Großem und Gutem unter dem Druck des bürgerlichen Lebens begraben werden – wenn Kleingeisterei und Mode der Natur kühnen Umriss beschneiden – wenn tausend lächerliche Konvenienzen am großen Stempel der Gottheit herumkünsteln – so kann dasjenige Schauspiel nicht zwecklos sein, das uns den Spiegel unserer ganzen Kraft vor die Augen hält, das den sterbenden Funken des Heldentums belebend wieder emporflammt – das uns aus dem engen, dumpfen Kreise unsers alltäglichen Lebens in eine höhere Sphäre rückt.

(22, S. 90)

Das Theater stellt für Schiller nicht bloß eine Schule der Menschenkenntnis dar, es wirkt auch kompensatorisch, ja therapeutisch, indem es den Besuchern über die Identifikation mit heroischen Bühnenhelden ein lebhaftes Gefühl für ihre Bestimmung zur Selbstverwirklichung und zur persönlichen Größe vermittelt.

In diesem Punkt entfernte sich Schiller im Gefolge des Sturm und Drang merklich von der Poetik der Hoch- und Spätaufklärung. Wie seine monumentalen Protagonisten nicht mehr viel mit jenen ‚mittleren‘ Charakteren zu tun haben, die Lessing vom Drama forderte, so ist auch seine wirkungsästhetische Konzeption eine ganz andere als die der bürgerlichen Trauerspiele oder Familiengemälde. Die theatralische Veranstaltung soll den Zuschauern kein stilisiertes Abbild ihres Alltags vor Augen führen, sondern sie im Gegenteil aus ihrer gedrückten Existenz herausreißen. Statt Mitleid und tränenreiche Rührung zu wecken und damit auf subtile Weise das moralische Empfindungsvermögen zu verfeinern, knüpft Schiller an die Affektregie der barocken Tragödie an, der es um Pathos und erhabene Erschütterung, um Staunen, Schrecken und Bewunderung ging. Die Bewunderung überragender Menschen wird in seinen Stücken auch immer wieder explizit thematisiert, weil die Helden selbst gerne davon sprechen: Sie hüllen sich nicht still in ihre Größe, sondern inszenieren sie förmlich und gieren nach Anerkennung und triumphaler Bestätigung.

Psychologische Neugier und das Schwelgen in Größenphantasien waren die maßgeblichen Faktoren, die Schillers Schreiben in seinen jungen Jahren beflügelten. Im Verein mit dem Vorbild Shakespeare lenkten sie seine Aufmerksamkeit auf krisenhafte Zuspitzungen und außerordentliche Seelenzustände, die die Wesenszüge starker Charaktere enthüllten und zugleich aufrüttelnd und mitreißend auf das Publikum wirkten. Die entsprechenden thematischen Vorlieben bewahrte er sich auch später noch. Lebenslang gestaltete er am liebsten Zeiten des Umbruchs, der aufgelösten Ordnung, des Krieges und der Gewalt, rückte Rebellionen oder Verschwörungen in den Mittelpunkt seiner Werke und konstruierte extreme Konfliktsituationen, die seine Helden zum Äußersten treiben und ihm gewissermaßen als anthropologische Versuchsanordnungen dienten.

Dem konziliannten Goethe war dieser „Sinn für das Grausame“, der seinen Freund „selbst in seiner schönsten Zeit [...] nie ganz verlassen wollte“, noch in der Rückschau nicht ganz geheuer.⁴⁹

Aber bei aller schwärmerischen Identifikationsbereitschaft stand Schiller seinen ‚großen Männern‘ keineswegs kritiklos gegenüber. Wie seine Sturm und Drang-Vorgänger, die ihre Selbsthelfer und Kraftkerle meist an inneren oder äußeren Widerständen zugrunde gehen ließen, arbeitete auch er erbarmungslos die Schattenseiten seiner genialischen Jünglinge heraus und beleuchtete damit zugleich die fundamentale Ambivalenz, die der Freiheit des modernen Individuums eigen ist. Isolation, narzisstische Selbstbezogenheit und Hybris erweisen sich immer wieder als Kehrseite des übersteigerten Subjektivismus. Der forcierte Anspruch auf freie Entfaltung und bewundernde Anerkennung kann pure Theatralik oder krankhafte „Groß-Mann-Sucht“ gebären (3, S. 135), und wer so verbissen nach Macht und Geltung strebt, missachtet leicht die Rechte und Interessen anderer. Nicht nur der Schurke Franz verkündet: „Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt daß ich nicht *Herr* bin“ (S. 20); auch Fiesco und Posa manipulieren ihre Mitmenschen und spannen sie für ihre Zwecke ein. Obendrein demonstriert Schiller, wie selbst hehre Ideale von Humanität, Liebe oder einer besseren Ordnung der Gesellschaft pervertiert werden, wenn man sie einer widerspenstigen Wirklichkeit aus eigener Machtvollkommenheit aufdrängen möchte. Die Bande des edlen Räubers Moor, der in Robin Hood-Manier für Gerechtigkeit streitet, verübt schreckliche Gräueltaten, Ferdinand von Walter wird von seinem Liebesabsolutismus zum Meuchelmord getrieben, und Posa bedient sich im Kampf für den Fortschritt der Menschheit sehr fragwürdiger Intrigen. In solchen Figuren scheinen bereits Züge moderner Terroristen oder Glaubenskrieger auf, deren exzessive Gewalt sich gegen eine Realität wendet, die zwangsläufig hinter ihrem buchstäblich un-bedingten Anspruch zurückbleibt.

Die skeptisch-differenzierte Zeichnung großer Menschen in den Stücken Goethes, Klingers oder Schillers hat auch gattungsspezifische Aspekte. In einem lyrischen Text wie der *Prometheus-Hymne* konnte sich Goethe mit der leidenschaftlichen Ich-Aussprache eines genialischen Individuums begnügen, das in pathetischer Rhetorik alle Schranken seiner Autonomie verwirft. Ein Drama wie *Götz von Berlichingen* versetzt seinen Helden dagegen in vielfältige raum-zeitliche und gesellschaftliche Bezüge, die seine Freiheit empfindlich einschränken. Bei Schiller verhält es sich nicht anders. In manchen seiner frühen Oden und Hymnen mag sich das enthusiastische Gefühl in der Maske eines weltlosen lyrischen Ich ungehemmt austoben, aber seine Theaterstücke verstricken ihre Protagonisten in konkrete soziale Konstellationen und schwer überschaubare Handlungsabläufe, die das Streben nach Selbstbestimmung auf eine harte Probe stellen.

Schillers Dramengestalten sind keine makellosen Tugendhelden, sondern bewegen sich im zwielichtigen Grenzbereich von Idealismus und Verbrechen, kühner Selbstbehauptung und Ruchlosigkeit. Der Dichter hatte sogar ein besonderes Faible für kriminelle Taten, das er zunächst

wieder ganz nüchtern psychologisch begründete. „In der ganzen Geschichte des Menschen ist kein Kapitel unterrichtender für Herz und Geist als die Annalen seiner Verirrungen“, heißt es in der Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*: „Bei jedem großen Verbrechen war eine verhältnismäßig große Kraft in Bewegung. Wenn sich das geheime Spiel der Begehrungskraft bei dem matten Licht gewöhnlicher Affekte versteckt, so wird es im Zustand gewaltsamer Leidenschaft desto hervorspringender, kolossalischer, lauter“ (16, S. 7). Auch in seiner Vorrede zu einer deutschen Übersetzung der Kriminalgeschichten von François Gayot de Pitaval betonte Schiller den „wichtige[n] Gewinn für Menschenkenntniß und Menschenbehandlung“, den dieses Sujet versprach: „Das geheime Spiel der Leidenschaft entfaltet sich hier vor unsern Augen“ (19.1, S. 202f.).

Ähnlich argumentierten damals andere Vertreter der Anthropologie und der Erfahrungsseelenkunde, die das Verbrechen als lohnendes Studienobjekt entdeckten. Heikler war es schon, wenn Schiller den Übeltätern, die er auf die Bühne brachte, ausdrücklich *Größe* zubilligte und sie sogar als „erhabene Verbrecher“ titulierte, die neben „Abscheu“ auch „Anteil und Bewunderung“ wecken könnten (22, S. 118). Damit löste er die enge Bindung der Kunst an Moralität und Sittlichkeit, an der die Hauptströmung der Aufklärung zäh festhielt. Noch Lessing hatte apodiktisch erklärt, das bloße „Laster“ sei keines „Heroismus“ und das Böse somit keiner wahren Größe fähig. „Ungeheuer“ wie Richard III. wollte er am liebsten ganz von der Bühne verbannen, weil sie seinem Ideal eines mitleiderweckenden mittleren Charakters widersprachen und die im Kunstwerk gespiegelte Harmonie der Schöpfungsordnung störten.⁵⁰

Die Faszination, die ein grandioser Bösewicht ausstrahlt, konnte dem scharfsinnigen Psychologen Lessing allerdings nicht entgehen, und so räumte er widerwillig ein: „Auch das Ungeheure in den Verbrechen participiert von den Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns erwecken.“⁵¹ Der irritierende Konflikt mit dem sittlichen Gefühl, der daraus erwachsen musste, verwehrte es ihm aber, dieser Einsicht weiter nachzugehen. Anderen Zeitgenossen blieb es vorbehalten, den entscheidenden Schritt zu tun und die Unabhängigkeit der Größe von der Moral zu proklamieren. Lessings Freund Moses Mendelssohn, der ohnehin für eine Trennung von Ethik und Ästhetik plädierte, hatte schon 1761 festgestellt, auch „der sittlich abscheulichste Charakter“ könne „in der Dichtkunst vollkommen erhaben seyn“⁵², und Sulzer erläuterte in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* unter dem Stichwort „Groß; Größe“: „Im Grund also ist das Große der Leidenschaften, ohne Rücksicht auf den sittlichen Werth der Sache, worauf sie abzielen, nichts anders, als eine sich lebhaft äußernde große Würksamkeit der, sich und ihre Freyheit fühlenden, Seele. Darum können wir dieser Größe selbst da, wo sie etwas Unsittliches, so gar etwas Gottloses an sich hat, unsern Beyfall nicht ganz versagen.“⁵³ Eine Neigung zum Bösen wollte Sulzer dem Menschen noch eher verzeihen als einen Mangel an kühner Selbstbehauptung. Im Umfeld des Sturm und Drang wurden solche Ideen begierig aufgegriffen. Kraftvolle

Größe wirke „ohne Rücksicht auf ihren moralischen Werth“ immer erhebend auf den Betrachter, schrieb Johann Georg Schlosser⁵⁴, während Carl Grosse „Güte“, die Liebe weckt, von „Größe“, die Bewunderung erregt, unterschied und den Reiz „glänzende[r] Laster“ für die menschliche Einbildungskraft hervorhob.⁵⁵

Schiller kam in den Vorreden zu seinen *Räubern* auf dieses Thema zu sprechen. Von Richard III., der einmal mehr als archetypischer Bösewicht herhalten muss, heißt es da, er habe als literarische Figur „so gewiß am Leser einen Bewunderer, als er auch ihn hassen würde, wenn er ihm vor der Sonne stünde“ (3, S. 7). Schillers eigenes Stück gestalte ebenfalls „Bösewichter [...], die Erstaunen abzwängen, ehrwürdige Mißethäter, Ungeheuer mit Majestät“ (S. 244), und den Räuberhauptmann Karl charakterisiert er mit spürbarer Sympathie als einen Mann, „den das äusserste Laster nur reizet um der *Grösse* willen, die ihm anhänget, um der *Kraft* willen, die es erheischt, um der *Gefahren* willen, die es begleiten.“ Wofür ein Mensch von genialem Geist und kraftvollen Leidenschaften seine Gaben letztlich einsetze, hänge allein von den äußeren Umständen ab: Er könne „entweder ein Brutus oder ein Katilina“, also ein republikanischer Tugendheld oder ein finsterner Staatsverschwörer werden (S. 6). Der „grosse Bösewicht“ und der „grosse Rechtschaffene“ sind für Schiller untereinander enger verwandt als mit dem kleinen Gauner oder dem schlichten braven Bürger (S. 7), denn „erhabene Verbrecher [...] bedürfen notwendig einer ebenso großen Dosis von Geisteskraft als die erhabene Tugendhafte“ (22, S. 118).

Die Catilina-Analogie nahm Schiller im *Fiesko* wieder auf, dessen lateinisches Motto aus Salusts Schilderung der Catilinarischen Verschwörung stammt – der intrigante Held des Stücks, der die Herrschaft über Genua an sich reißen will, wird so von vornherein mit der faszinierenden Aura verbrecherischer Größe umgeben. Aber der Dichter scheint die Trennung von Größe und Moralität nicht nur auf literarischem Gebiet vollzogen zu haben. Jedenfalls berief er sich auch auf sie, als er Körner 1787 erklärte, warum er mit dem Jenaer Philosophieprofessor Karl Leonhard Reinhold keine innige Freundschaft schließen wolle: „Er wird sich nie zu kühnen Tugenden oder Verbrechen, weder im Ideal, noch in der Wirklichkeit erheben, und das ist schlimm. Ich kann keines Menschen Freund seyn, der nicht Fähigkeit zu einem dieser beiden, oder zu beiden hat“ (24, S. 144).

Stücke, die auf solchen Vorstellungen aufbauten, taugten schwerlich noch als Schule einer konventionellen Sittlichkeit nach dem aufklärerischen Ideal, das Schiller auch selbst in seiner offiziellen Schaubühnenrede vertrat. Zwar betonte er in der Vorrede zu den *Räubern* und in der kleinen Adresse *Der Autor an das Publikum*, die für den Theaterzettel der Uraufführung bestimmt war, pflichtschuldigst das didaktische Potenzial des Dramas, das „einen Platz unter den moralischen Büchern“ verdiene (3, S. 8), doch der floskelhafte Charakter dieser Bemerkungen ist nicht zu übersehen. Sie sollten den Publikumserwartungen Genüge tun und kritischen Einwänden zuvorkommen, verfehlen mit ihrem schlichten Tugend-Laster-Schema aber die komplexe

Wirklichkeit des Textes. In der anonymen Selbstrezension seines Erstlings, wo er nicht direkt im eigenen Namen sprach, tat Schiller das Problem denn auch kurz und spöttisch ab: „Nun das Stück von Seiten seiner Moral? – Vielleicht findet der Denker *dergleichen* darin (besonders wenn er sie mitbringt)“ (22, S. 130). Indem er die rein ästhetische Faszination menschlicher Größe von allen sittlichen Normen löste, betrat er den Weg, der die Kunst letztlich von jeder äußeren Zweckbindung befreien sollte. Das Thema des monumentalen Verbrechers ließ ihn auch nicht mehr los: Es kehrte in den neunziger Jahren in seinen Schriften über das Erhabene wieder.

Aufsehererregend wirkten auf die zeitgenössischen Zuschauer und Kritiker nicht nur die Stoffe und Figuren von Schillers frühen Stücken, sondern auch die dramatischen Präsentationstechniken, der szenische und sprachliche Stil, der in seiner Radikalität selbst den Sturm und Drang übertraf. Wer die *Räuber*, den *Fiesko* und *Kabale und Liebe* kennt, wird die oben zitierten Forderungen des Verfassers an die Schauspieler mit Erstaunen zur Kenntnis genommen haben, denn diese Dramen scheinen mit ihren Leidenschaftsexzessen, ihrer pathetischen Rhetorik und ihren oft ans Groteske streifenden Überzeichnungen ganz und gar keine geeigneten Vorlagen für eine gedämpfte, psychologisch verfeinerte Darstellungskunst zu liefern. In der Tat dürfte es schwerfallen, einen Karl Moor, der in seiner Verzweiflung „wider eine Eiche renn[t]“ (3, S. 131), oder einen Hofmarschall von Kalb, der „mit großem Gekreisch“ auf die Bühne stürzt und von albernem Phrasen nur so übersprudelt (5, S. 32), auf subtil nuancierte, ‚naturwahre‘ Art zu präsentieren. Aber Schillers stilistische Eigenarten sind differenzierter zu betrachten.

Seine Figurengestaltung zielt darauf, seelische Regungen so plastisch wie möglich zur Anschauung zu bringen. Dafür bedient er sich nicht nur der verbalen Äußerungen seiner Protagonisten, sondern auch ihres beredten Gebärdenspiels, das er über Hinweise im Nebentext steuert. Gemäß der anthropologischen Prämisse eines engen psycho-physischen Zusammenhangs werden gestische und mimische Phänomene hier als Vokabular einer förmlichen Sprache der Affekte aufgefasst. Wenn Schiller den Darstellern bisweilen sogar das Erröten oder Erbleichen vorschreibt, erreicht er allerdings die praktischen Grenzen der Schauspielkunst: Gerade jene Elemente der Körpersprache, die als besonders authentische Zeichen des Seelenlebens gelten dürfen, weil sie unwillkürlich und folglich nicht manipulierbar sind, können eben deshalb auch nicht künstlich hervorgebracht werden. Doch bekanntlich rechnete der Dichter bei seinen frühen Stücken nicht unbedingt mit einer Bühnenszenierung, sondern behielt sich vor, einen „dramatischen Roman“ zu schreiben (3, S. 244), der allenfalls eine virtuelle Aufführung im Kopf des Lesers erlebt.

Die *eloquentia corporis* kann die verbale Artikulation von Empfindungen oder Überlegungen begleiten und verstärken, ebenso gut aber innere Vorgänge ans Licht bringen, die (noch) gar keines sprachlichen Ausdrucks fähig sind. In *Kabale und Liebe* offenbart sich Ferdinands Entschluss, seine Geliebte zu ermorden, zunächst lediglich mimisch, denn in Worte fasst er diesen

Vorsatz erst „nach einem langen Stillschweigen, worinn seine Züge einen schrecklichen Gedanken entwickeln“ (5, S. 126). Manchmal widerlegen unwillkürliche körperliche Bewegungen das Bild, das ein Protagonist explizit von seiner seelischen Verfassung entwirft. Während Karl Moor mit den Worten „ich werde nicht zittern“ trotzig seine Unbeugsamkeit angesichts der verborgenen Schrecken des Jenseits verkündet, wird er laut Nebentext „von Schauer geschüttelt“ (3, S. 109) – in der Erstausgabe der *Räuber* hieß es, den Widerspruch zuspitzend, sogar: „Heftig zitternd“ (S. 361). Und wenn eine seelische Krise das Bewusstsein und die Artikulationsmöglichkeiten des Betroffenen gänzlich überfordert, mündet sie in eine Ohnmacht, wie sie den von Gewissensängsten gefolterten Franz ereilt.

Ähnlich ergeht es Fiesko, nachdem er im Eifer eines nächtlichen Gefechts statt des Tyrannen Gianettino seine eigene Frau Leonore getötet hat. Die Passage sei hier im Zusammenhang betrachtet, weil sie musterhaft zeigt, wie Schiller mit sorgfältig abgestimmten sprachlichen, mimischen und gestischen Mitteln die Entwicklung außerordentlicher affektiver Zustände nachbildet. Fieskos Gefolgsleute, die ihm soeben schon als neuem Herzog von Genua gehuldigt haben, decken den Leichnam der Erschlagenen auf:

FIESKO hält still, wirft von der Seite einen forschenden Blick darauf, den er starr und langsam unter Verzerrungen zurückzieht. Nein Teufel – Nein, das ist kein Gianettinogesicht, hämischer Teufel! die Augen herumgerollt. Genua Mein sagt ihr? Mein? – hinauswüthend in einem gräßlichen Schrei. Spiegelfechtere! der Hölle! Es ist mein Weib. sinkt durchdonnert zu Boden.

Verschworene stehen in todter Pause und schauervollen Gruppen.

FIESKO matt aufgerichtet, mit dumpfer Stimme. Hab ich mein Weib ermordet, Genueser? – Ich beschwöre euch, schielt nicht so geisterbleich auf dieses Spiel der Natur --- Gott sei gelobt! Es gibt Schicksale, die der Mensch nicht zu fürchten hat, weil er nur Mensch ist. Wem Götterwollust versagt ist, wird keine Teufelqual zugemuthet – diese Verirrung wäre etwas mehr. mit schröckhafter Beruhigung. Genueser, Gott sei Dank! Es kann nicht seyn.

(4, S. 113)

Diese wahnhaftige Selbstberuhigung ist natürlich nicht von Dauer und geht sehr bald in eine neue Eskalation der leidenschaftlichen Gemütsbewegungen über. Mit „leise bebender Stimme“ fragt Fiesko Leonores Dienerin nach seiner Frau, erfährt in einem gedrängten, abgehackten Wortwechsel von deren Gang in die Nacht und wie sie durch Zufall Gianettinos Scharlachmantel angelegt hat, und wird dabei erst „heftiger“, dann „wüthend“ und schließlich „rasend“, bis er sich „mit leiser schwebender Stimme, die stufenweis bis zum Toben steigt“, an seine Gefolgschaft wendet:

Wahr ists – wahr – und ich das Stichblatt des unendlichen Bubenstücks. *viehisch um sich hauend*. Tretet zurück ihr menschlichen Gesichter – Ah *mit frechem Zähnbloken gen Himmel*. Hätt' ich nur *Seinen* Weltbau zwischen diesen Zähnen – Ich fühle mich aufgelegt, die ganze Natur in ein grinsendes Scheusaal zu zerkrazen, biß sie aussieht wie mein Schmerz – *zu den andern, die bebend herumstehn*. Mensch! – wie es itzt dasteht das erbärmliche Geschlecht, sich seegnet und selig preißt, daß es nicht ist wie ich – Nicht, wie ich! – *in holes Beben hinabgefallen*. Ich allein habe den Streich – *rascher, wilder*. Ich? Warum ich? Warum nicht mit mir auch diese? Warum soll sich mein Schmerz am Schmerz eines Mitgeschöpfs nicht stumpf reiben dürfen?

(4, S. 113f.)

Das furiose Auf und Ab der Emotionen setzt sich noch eine ganze Weile fort, bis Fiesco endlich ausgetobt hat, „erschöpft und stiller“ redet, „in ernster rührender Stellung vor der Todten“ verharret, dann „weinend an ihr nieder“ sinkt, „mit Wehmut“ und „rührender“ sein Leid beklagt und zuletzt, „heftiger“ weinend und „sein Gesicht an der Leiche“ verbergend, zur Ruhe kommt (4, S. 115). Zwischendurch illustriert der Nebentext immer wieder das Entsetzen und die Erschütterung der Umstehenden – eine rezeptionslenkende Strategie, die Schiller öfters anwendet: Sympathetische Empfindungen wie Schmerz, Rührung, Mitgefühl oder Bewunderung, die das Theaterpublikum ergreifen sollen, werden von bestimmten Bühnenfiguren buchstäblich vorerzählt.

Der *Fiesco*-Ausschnitt ist durchaus repräsentativ für Schillers stilistischen Gestus, der in der Wort- wie in der Körpersprache die Extreme bevorzugt und selbst die karikierende Übertreibung nicht scheut. Dabei sind die übersprudelnden Tiraden seiner Helden aber stets kunstvoll gebaut und durch Wiederholungen, Variationen, Steigerungen und Antithesen, ja selbst durch klangliche und rhythmische Strukturen vielfältig gegliedert: Die Suggestion leidenschaftlicher Spontaneität basiert auf hochartifizialen rhetorischen Techniken. Zudem nutzte der Dichter auch konventionelle Pathosgesten, deren Symbolwert schon durch antike und biblische Muster festgelegt war, obwohl er sich in *Ueber das gegenwärtige teutsche Theater* so abfällig über solche Stereotype äußerte. Wenn der alte Moor die Nachricht vom Tod seines Sohnes erhält, untermalt er seine verzweifelten Klagen, indem er „sich die Haare ausrauf[t]“ und „sein Gesicht zerfleisch[t]“ (3, S. 48), und Karl „zerreißt sein Kleid von oben an bis unten“, als er von der Intrige seines Bruders gegen den Vater erfährt (S. 114). Solche Passagen liefern nur den augenfälligsten Beleg dafür, dass Schillers Figurengestaltung, getreu der Auffassung von der gesetzmäßigen Gleichförmigkeit seelischer Abläufe, immer auch eine Tendenz zum Allgemeinen und Typischen aufweist.

Die grellen Affektausbrüche und die exaltierten Gebärden von Schillers Protagonisten gingen weit über die Techniken hinaus, die im Theater der Spätaufklärung für eine verfeinerte Cha-

rakterzeichnung etabliert waren. Seine ersten Stücke riefen daher nicht nur Begeisterung, sondern mitunter auch schroffe Ablehnung hervor. In *Kabale und Liebe* erkannte jedenfalls einer der führenden Vertreter der Erfahrungsseelenkunde seine psychologischen Auffassungen nicht wieder. „Mit welcher Stirn kann ein Mensch doch solchen Unsinn schreiben und drucken lassen“, fragte Karl Philipp Moritz⁵⁶, der die „Sprache des Herzens und der Natur“ polemisch gegen Schillers Gewaltsamkeiten und seine „elenden zusammengestoppelten Phrasen“ ausspielte.⁵⁷ Die ‚unnatürliche‘ Überspanntheit wurde zu einem Topos der frühen Schiller-Kritik. Von den in der *Thalia* abgedruckten *Dom Karlos*-Szenen fühlte sich ein Rezensent sogar an die exzessive Bildlichkeit des Spätbarocks erinnert, die den Aufklärern ein Gräuel war. Statt eine behutsam geformte „edle, natürliche, dem Gegenstand angemessene Sprache“ anzustreben, pflege der Dichter einen „schwülstige[n], mit Tropen überladene[n] Styl“ und lasse seine Figuren reden, „als wenn sie eben erst aus dem Lande der Metaphern zurückgekommen wären.“⁵⁸ Nicht von ungefähr wurde Schillers stilistischer Gestus von Anfang an gerne parodiert, und Bühnenbearbeitungen seiner Dramen, ob sie nun aus seiner eigenen oder aus fremder Feder stammten, waren meist um eine sprachliche Dämpfung und Milderung bemüht, um das Publikum nicht zu verschrecken.

Das aufklärerische Ideal eines gemäßigten ‚mittleren‘ Stils hatten bereits die Stürmer und Dränger verabschiedet, weil sie den Menschen auch in seiner Sprache und seinen Gebärden von den Fesseln der Konvention befreien wollten. Schillers wichtigste Vorbilder stammten aber aus einer anderen Sphäre: Er knüpfte an die höfischen Kunstformen der Oper und des Balletts an, die ihm aus Ludwigsburg und Stuttgart vertraut waren und in denen die barocke Theatertradition fortlebte. Unter Karl Eugen standen beide in hoher Blüte, da der Herzog in diesem Punkt keine Kosten scheute und die besten ausländischen Kräfte nach Württemberg zog. Die Oper wurde von dem Italiener Niccolò Jommelli geprägt, der in den fünfziger und sechziger Jahren als Hofkapellmeister wirkte, und das Ballett leitete zeitweilig der ebenso berühmte französische Tänzer und Choreograph Jean Georges Noverre. Schiller nannte die „große Opera“ zwar einmal, ganz im Einklang mit der aufklärerischen Kritik an der artifiziellen Hofkultur, verächtlich ein „Auto da Fé über Natur und Dichtkunst“ (23, S. 174), aber in der Praxis verdankte er ihr viel, wie Peter Michelsen anhand der *Räuber* nachgewiesen hat.⁵⁹ Hier fand er jenes Pathos der sinnlichen Leidenschaften, der pantomimischen Gebärden und des rhetorischen *genus grande*, das die Aufklärung im Zeichen einer gedämpften Natürlichkeit von der Bühne verbannt hatte und das Schiller nun ins Sprechtheater zurückführte, wo es sich freilich ganz anders ausnahm als im Rahmen einer pompösen Opernaufführung oder eines Balletts. Zudem lieferten Oper und Ballett auch Beispiele für ausdrucksvolle Gruppenbildungen, sorgfältig choreographierte Massenszenen und den ausgiebigen Einsatz der Theatermaschinerie.

Übrigens hatte sich Schiller schon während oder kurz nach der Karlsschulzeit selbst an einem Libretto versucht. Die „lyrische Operette“ *Semele*, veröffentlicht in der *Anthologie auf das Jahr*

1782, behandelt einen gängigen Stoff aus der griechischen Mythologie. Die Liebe des Zeus zu der sterblichen Heldin, die Eifersucht seiner Gattin Juno und Semeles Zweifel bieten reichlich Gelegenheit für dramatische Zuspitzungen, und auch die bühnentechnischen Spezialeffekte, die den Auftritt des Gottes begleiten, kommen nicht zu kurz. Schillers Hauptaugenmerk gilt aber bereits hier der kraftvollen Gestaltung leidenschaftlicher Gefühle mit den Mitteln von Sprache und Gestik. Generell strebten damals auch die höfischen Künste, die von den epochalen Tendenzen des 18. Jahrhunderts nicht unberührt blieben, nach psychologischer Vertiefung. So verband Jommelli das repräsentative Spektakel der Oper mit einer nuancierten Menschendarstellung, während Noverre dem Ballett dramatische Strukturen unterlegte und seinen virtuosen Schematismus durch einen naturwahren Empfindungsausdruck ersetzte.

Aus den verschiedensten Anregungen, die von der höfischen Barockoper bis zur modernen Anthropologie reichten, destillierte Schiller seine ganz eigene Poetik einer suggestiven dramatischen Inszenierung starker Emotionen, die „tiefer in die Seele gräbt, schärffer ins Herz schneidet, und lebendiger belehrt“ als jede andere Kunstform (3, S. 244). Er betrachtet seine Figuren wie unter einem Vergrößerungsglas: Seelische Vorgänge, durch Extremsituationen hervorgerufen, werden ins Gigantische gesteigert und damit sozusagen zur Kenntlichkeit entstellt. Weil diese Protagonisten unter den Voraussetzungen, unter denen sie antreten, vollkommen konsequent agieren, wirken sie auch psychologisch stimmig, obwohl jedermann zugeben wird, dass sie nicht nach den Regeln eines schlichten Alltagsrealismus gezeichnet sind. Und beim Publikum sollten sie nach Schillers Willen ja ebenfalls überdimensionale, erschütternde Affekte wie Schrecken und Bewunderung wecken. Solche Absichten verlangten Darstellungstechniken, die den Horizont des aufklärerischen Theaters überstiegen. Die *Räuber* waren das erste dramatische Experiment, in dem der Dichter seine Innovationen erprobte.

III Größe und Scheitern: Die frühen Stücke

1 Zerfall einer Familie: *Die Räuber*

Jenseits der Regelpoetik

Zu den berühmtesten Zeugnissen der Schiller-Rezeption gehört ein Bericht über die Mannheimer Uraufführung der *Räuber* am 13. Januar 1782: „Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme[,] Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Thüre. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht!“¹ Prophetisch scheint der Beobachter in diesem Bühnenereignis den Startschuss für die einzigartige Karriere des jungen Dichters und für die „neue Schöpfung“ eines überragenden dramatischen Œuvres erkannt zu haben. Das klingt fast zu schön, um wahr zu sein, und leider ist es wohl auch nicht wahr. Das vielzitierte Dokument tauchte nämlich, vage als „Aussage eines Augenzeugen der ersten Vorstellung“ deklariert, erst hundert Jahre später auf und ist wahrscheinlich nachträglich im Wissen um die literarhistorische Bedeutung jenes Theaterabends fingiert worden. Schiller, der selbst in Mannheim zugegen gewesen war, schrieb recht nüchtern, das Stück habe „[i]m Ganzen genommen [...] die vortrefflichste Wirkung“ erzielt (22, S. 309), wusste aber nichts von Chaos oder Irrenhausszenen zu erzählen. An dem durchschlagenden Erfolg der *Räuber*, der sich bald über andere Bühnen verbreitete, besteht indes kein Zweifel. Das Drama begründete nicht nur in Deutschland Schillers Ruhm, sondern veranlasste noch zehn Jahre später den Pariser Nationalkonvent, seinen Verfasser zum Ehrenbürger des revolutionären Frankreichs zu ernennen. Der Ruf eines jungen Wilden in der Sturm und Drang-Nachfolge, der Schiller fortan vorauselte, war allerdings auch für Goethes anfängliche Skepsis verantwortlich. Der Ältere, damals schon um eine klassisch geläuterte Kunstauffassung bemüht, fühlte sich von den *Räubern* förmlich abgestoßen, weil hier „ein kraftvolles, aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen von denen ich mich zu reinigen gestrebt, recht im vollen hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen hatte.“²

Der Weg zum Bühnenerfolg verlief für Schiller keineswegs geradlinig, und sein Stück kam auch nicht in der Gestalt aufs Theater, die er ihm ursprünglich gegeben hatte. Für die Entstehungsgeschichte der *Räuber* fehlen verlässliche Zeugnisse. Vermutlich wurden sie größtenteils in Schillers letzten zwei oder drei Jahren auf der Karlsschule niedergeschrieben, und zwar nicht nach einem vorgefassten Plan, sondern schubweise mit manchen Unterbrechungen. Zwischen Frühjahr und Frühsommer 1781 ließ der Dichter das Werk, das er im Untertitel als „Schauspiel“ deklarierte, zunächst auf eigene Kosten drucken, ehe der Verleger Tobias Löffler zu Beginn des folgenden Jahres eine revidierte zweite Auflage herausbrachte. Mittlerweile hatte jedoch Dalberg, durch den Mannheimer Buchhändler Schwan auf die *Räuber* aufmerksam gemacht, bereits eine bühnengerechte Umgestaltung des Textes für das Nationaltheater verlangt. Schiller unterzog sich dieser Mühe, nahm beträchtliche Kürzungen vor und schrieb manche Partien ganz neu. Doch der Intendant mischte auch selbst kräftig bei der Bearbeitung mit. Er war es, der die in der jüngeren Vergangenheit angesiedelte Handlung ins ausgehende Mittelalter zurückverlegte, obwohl der Autor darauf beharrte, dass die „Anlage der Charaktere und der Fabel *modern*“ sei (22, S. 130). Von dem Text, den das Mannheimer Publikum schließlich präsentiert bekam, gibt das erhaltene Soufflierbuch einen guten Eindruck.³ Mit weiteren erheblichen Abänderungen Schillers wurde diese nun als „Trauerspiel“ bezeichnete Version im Frühjahr 1782 bei Schwan publiziert. Die folgenden Ausführungen beziehen sich aber, wie in der Forschung weithin üblich, auf die Schauspielfassung, und zwar nach der zweiten Auflage, die dem Abdruck in der Nationalausgabe zugrunde liegt.

Für den Bühnenerfolg der *Räuber* waren sicherlich die faszinierenden Hauptfiguren, ihre mitreißende Rhetorik und einzelne, auf mächtige Emotionen berechnete Handlungselemente ausschlaggebend. Schiller arbeitet ausgiebig mit Sensationseffekten, die er aus zeitgenössischen Opern kannte, in denen regelmäßig blutige Schwerter vorgezeigt wurden, ausgemergelte Gestalten zu nächtlicher Stunde aus modrigen Turmverliesen stiegen oder Schlösser prasselnd in Flammen aufgingen. Vor allem der furiose Schlussakt lässt die pathetischen Schläge so dicht aufeinander folgen, dass das Publikum kaum zu Atem kommt. Dagegen war dem Dichter an der Stimmigkeit der dramatischen Fabel offenbar wenig gelegen. Anregungen für die Handlungsführung lieferte ihm eine Episode um zwei ungleiche Brüder, die sein Landsmann Schubart 1775 unter dem Titel *Zur Geschichte des menschlichen Herzens* veröffentlicht hatte und die schon die Briefintrige des jüngeren Sohnes und seinen Mordanschlag auf den Vater sowie die heimliche Rückkehr des verstoßenen älteren in die Heimat enthielt. Doch unter Schillers Feder wurde aus dieser etwas banalen moralischen Erzählung eine veritable Räuberpistole, die aus gutem Grund in die Nähe der „Kolportage“ gerückt worden ist⁴ und vor Ungereimtheiten und melodramatischen Übertreibungen nur so strotzt. Ihren Höhepunkt erreichen die Absurditäten, wenn der verkappte Herrmann mit einem Schwert auftritt, das er angeblich von Böhmen bis nach Franken

geschleppt hat, ohne dabei die ellenlangen Botschaften zu verwischen, die der sterbende Karl „mit dem warmen Blut seines Herzens“ auf die Klinge geschrieben haben soll und in denen Amalia auch allen Ernstes die „Hand“ ihres Geliebten wiederzuerkennen glaubt (3, S. 49) – eine echte Opernszene, die alle Gesetze der Wahrscheinlichkeit einer maximalen Affektwirkung opfert.

Nicht von ungefähr geht Schiller in seiner Vorrede, die sich auf die Charaktere der Protagonisten konzentriert, auf die *Handlung* des Stücks gar nicht ein. Sie ist im Grunde nur der Aufhänger für eine Serie von „wahren dramatischen Situationen“ (22, S. 117), in denen der Dichter seine Figuren eindrucksvoll in Szene setzen und die Abgründe ihres seelischen Lebens ausloten kann. Dafür müssen die strengen Vorgaben der Regelpoetik beiseite geschoben, die „allzuenge[n] Pallisaden des Aristoteles und Batteux“ niedergerissen werden (3, S. 5). Die Fabel der *Räuber* ist nicht nur sehr locker gefügt, sondern zerfällt auch in zwei separate Stränge, die über weite Strecken Szene für Szene miteinander abwechseln. Die gespielte Zeit dehnt sich auf „ohngefähr zwei Jahre“ aus, und mit der lapidaren Bemerkung „Der Ort der Geschichte ist Teutschland“ wird auch die Einheit des Ortes gesprengt (S. 3). Übrigens besitzen die Schauplätze des Geschehens eine eigene Aussagekraft: Während Franz, der sich mit List und Tücke im Zentrum der Macht eingenistet hat, durchweg im gräflichen Schloss der Familie Moor auftritt, agiert der freiheitsdurstige Ausgestoßene Karl meist in zivilisationsfernen Außenräumen. Actionszenen wie Rollers Befreiung oder der Kampf der Räuber gegen die Truppen der Obrigkeit werden überwiegend in die verdeckte Handlung verbannt und durch Botenberichte vermittelt. Auf der Bühne stellen sich Schillers Figuren dagegen hauptsächlich durch Reden dar. Und ihnen allen ist eine Tendenz zum Monologisieren eigen, die sie auf sich selbst und ihre Gefühlswelt verweist und sogar in Gesprächssituationen kaum einmal eine echte Verständigung zulässt.

Wen Schiller außer Karl und Franz noch zu jenen „drei ausserordentliche[n] Menschen“ rechnet, die er einleitend erwähnt (3, S. 5), muss offen bleiben – Vater Moor, Amalia und der Erzgauner Spiegelberg kämen für diese Auszeichnung in Betracht. Aber zweifellos drängt sich jedem Rezipienten als erstes der krasse charakterliche Gegensatz zwischen den Brüdern Moor auf. Wer jedoch als grandiosen Höhepunkt der *Räuber* eine direkte Konfrontation der beiden erwartet, wird bitter enttäuscht, denn der Dichter lässt sie auf der Bühne kein einziges Mal zusammentreffen und hält damit auch die Handlungsfäden seines Werkes bis zum Schluss sorgfältig getrennt. Die Distanz zu einer klassizistisch geschlossenen Bauform könnte nicht größer sein. Wie anders sieht es später in *Maria Stuart* aus, wo das exakt in der Mitte des Stücks platzierte Streitgespräch der beiden Königinnen als Klimax und Peripetie in einer ausgeklügelten Fabelkonstruktion fungiert!

Dabei geht es nicht nur um technische Fragen der Handlungsführung. Maria Stuart und Elisabeth *können* einen Disput austragen, weil sie sich weltanschaulich und rhetorisch auf derselben Ebene bewegen und in den gleichen Kategorien von Herrschaft und weiblicher Ehre denken.

Auch die Protagonisten der klassischen französischen Tragödie bewohnen gewissermaßen eine homogene Sphäre von Werten und Idealen, die einen Raum für geschliffene Rededuelle eröffnet, und noch Georg Büchner, der sich weit von der geschlossenen Dramenform entfernt, inszeniert in *Dantons Tod* eine Auseinandersetzung des Titelhelden mit seinem Widerpart Robespierre, in der Danton die Selbstgerechtigkeit des revolutionären Tugendterroristen durch subtile Stiche erschüttert. Den Brüdern Moor dagegen fehlt jede gemeinsame Grundlage, die eine Kommunikation, sei's auch eine feindselige, überhaupt erst möglich machen würde. Der exaltierte Schwärmer, der ständig mit Gott und der Welt oder mit sich selbst hadert, und der egoistische Zyniker hätten einander buchstäblich nichts zu sagen, weil sich ihre geistigen Welten nicht berühren. Den besten Beleg dafür liefert ex negativo die Trauerspiel-Fassung, in der Schiller den Erwartungen des Publikums entgegenkam, indem er im fünften Akt doch noch ein Zusammentreffen der feindlichen Brüder arrangierte: Das Räuberkommando unter Schweizers Führung nimmt Franz gefangen und schleppt ihn in den Wald, wo Karl auf ihn wartet. Aber die Begegnung verläuft in jeder Hinsicht unbefriedigend, weil sie eben kein echtes dramatisches Potenzial birgt. Nicht einmal ein richtiger Wortwechsel zwischen den Brüdern kommt zustande, und nach einem etwas ratlosen Hin und Her müssen es die anderen Räuber übernehmen, den Schurken zum Hungertod im Turmverlies zu verdammen.

Schillers Stück inszeniert also eigentlich gar keinen Bruderzwist, zumal Karl ohnehin keinen Gedanken an Franz verschwendet, bis er reichlich spät, nämlich um die Mitte des vierten Aktes, endlich dessen Intrigenspiel durchschaut. Statt dessen liefern die *Räuber* weitgehend unabhängige Charakterporträts zweier gleichermaßen faszinierender, aber höchst unterschiedlicher Persönlichkeiten. Sucht man darüber hinaus nach einem übergreifenden Problemzusammenhang, so findet man ihn am ehesten in dem Sujet der zerrütteten patriarchalischen Familie. Schon Benno von Wiese formulierte pointiert: „Nicht der Konflikt der Brüder ist das dramatische Thema, sondern die gestörte Vaterordnung.“⁵ Deshalb soll hier auch zuerst das Oberhaupt des Hauses Moor ins Auge gefasst werden.

Patriarchendämmerung

Eine ehrfurchtgebietende Respektsperson ist Vater Moor sicherlich nicht. Man kann Schiller kaum widersprechen, wenn er diesen Protagonisten in einem Selbstkommentar „klagend und kindisch“ nennt (22, S. 128), denn der alte Mann zerfließt bei seinen Bühnenauftritten meist in Selbstmitleid und tränenreichem Gejammer. Zwar erinnert sich Karl an „Elisiums Szenen (3, S. 80) aus seiner Kindheit, als das väterliche Schloss ein Hort der Liebe und Harmonie war, und auch die landesherrlichen Rechte, die dem regierenden Grafen zustehen, übt Maximilian von

Moor mit größter Milde aus, wenn er sein Territorium „zu einem Familienzirkel“ macht und seine Untertanen als „Brüder und Kinder“ behandelt (S. 52). Aber wie eng hier Güte und Schwäche beieinander liegen, zeigt schon der Werdegang seiner Söhne. Als Erzieher hat dieser „allzu schwache, nachgiebige Verzärtler“ (22, S. 88) auf ganzer Linie versagt: Während aus dem verhätschelten Erstgeborenen ein Narzisst reinsten Wassers geworden ist, der sich in Größenphantasien ergeht und auf jede Enttäuschung mit Wutanfällen reagiert, hatte der weniger glücklich ausgestattete „kalte, trockne, hölzerne Franz“ (3, S. 15) seit jeher unter einer Zurücksetzung zu leiden, die für seine Charakterbildung auch nicht folgenlos geblieben sein dürfte.

Gewiss kann die skandalöse Philosophie des jüngeren Moor nicht einfach mit den Erfahrungen einer unglücklichen Kindheit erklärt werden. Aber die von Karl verklarte Familienidylle scheint Franz jedenfalls nie eingeschlossen zu haben, und so kommt die „Schlange“ (3, S. 128), die den Frieden dieses Paradieses stört, keineswegs aus dem Nichts. Der Vater war offenbar außerstande, eine zugleich haltgebende *und* heilsam beschränkende Familienordnung zu repräsentieren, und in der Handlungsgegenwart entgleiten ihm die Zügel vollends. Schwach, hinfällig und passiv, wie er ist, nimmt er nicht den geringsten Einfluss auf den Gang der Ereignisse und lässt sich obendrein wie eine Marionette manipulieren, weil er die im Grunde reichlich plumpen Intrigen seines Jüngsten nie durchschaut. Zu Recht lamentiert Karl in der Szene I,2 wortreich über den Zerfall der Familie, doch erkennt er dessen wahre Gründe – seinem Vater mangelt es nicht an Liebe und Zärtlichkeit, wohl aber an Durchsetzungsvermögen und Autorität.

Das Bild eines echten Patriarchen erscheint in den *Räubern* allenfalls als Produkt schwärmerischer Wunschprojektionen. So überhöht Karl den wiedergefundenen Vater zum „göttliche[n] Greiß“ (3, S. 129), und für Amalia ist der alte Mann bezeichnenderweise nur noch im Schlaf vom ungebrochenen Glanz väterlicher Würde umgeben: „Wie schön, wie ehrwürdig! – ehrwürdig, wie man die Heiligen malt“ (S. 43). Maximilian selbst muss am Ende bekennen, seine Rolle nicht ausgefüllt zu haben. Wenn er Karl gesteht: „Ich hab gesündigt im Himmel, und vor dir. Ich bin nicht werth, daß du mich Vater nennst“ (S. 128), zitiert er das biblische Gleichnis vom verlorenen Sohn, allerdings in einer geradezu ungeheuerlichen Verkehrung. Denn im Lukas-Evangelium ist es ja der Sohn, der dem Vater beichtet und sich für unwürdig erklärt: „Vater, ich habe gesündigt gegen den Himmel und vor dir; ich bin hinfort nicht mehr wert, dass ich dein Sohn heiße“ (Lk 15,21). Anders als das Evangelium, wo sich der Vater als Sinnbild Gottes des reuigen Übeltäters erbarmt, führen die *Räuber* eine zutiefst erschütterte Vaterordnung vor, deren oberster Platz eigentlich schon gar nicht mehr besetzt ist.

Bereits die zahlreichen biblischen Anspielungen im Stück lassen erahnen, dass Schiller hier weit mehr als die individuellen Probleme einer ganz bestimmten Familie gestaltet. Will man die volle Tragweite seiner dramatischen Geschichte vom verlorenen Vater erfassen, muss man sich den buchstäblich geheiligten Rang der patriarchalischen Ordnung im vormodernen Euro-

pa vergegenwärtigen. Sie prägte nicht nur das Familienleben, sondern durchdrang als zentrales Sinngebungsmuster auch die politischen Verhältnisse, die sozialen Beziehungen und das religiöse Denken. Gottvater im Himmel, der fürstliche Landesvater, der sich gerne ‚von Gottes Gnaden‘ nannte, und der Familienpatriarch bildeten als aufeinander bezogene und einander wechselseitig stützende Instanzen ein schier unentrinnbares Geflecht von Autoritäten.

Die gesellschaftliche und geistige Dynamik des 18. Jahrhunderts ließ diese patriarchalischen Gewalten jedoch nicht unberührt. Eine beachtliche Sprengkraft entwickelte insbesondere der Gegensatz zwischen der traditionellen Vatermacht und dem Mündigkeitspostulat der Aufklärung. Neue Vaterbilder, teilweise literarischer Provenienz, reagierten auf diese Entwicklung, ohne die patriarchalische Ordnung zunächst ernsthaft in Frage zu stellen. Der aufgeklärte Absolutismus koppelte die Autorität des Fürsten an die Geltung rationaler und sittlicher Maximen, und die Theologie des Zeitalters betonte statt des strafenden und rächenden Gottes aus dem Alten Testament lieber die Übereinstimmung der biblischen Offenbarung mit den Gesetzen der Vernunft und der Moral. Da konnte Gott geradezu wie ein überdimensionaler Pädagoge wirken, so wie die Aufklärung auch den Familienvater in erster Linie als verständnisvollen Erzieher betrachtete, der seine Schutzbefohlenen zur Mündigkeit führt. Und wenn in der Gestalt des Patriarchen seit jeher Macht und Liebe, Herrschaft und Fürsorge in einer spannungsvollen Einheit verbunden gewesen waren, so trat unter dem Einfluss der Empfindsamkeit nun die zärtliche, gefühlsbetonte Seite deutlich in den Vordergrund.

An Lessings Dramen, die eine ganze Skala unterschiedlicher Vatergestalten bieten, kann man alle diese Schattierungen des Patriarchats studieren: von dem rauen, bei seinen Angehörigen eher gefürchteten Odoardo Galotti über den liebevollen Sir William Sampson bis hin zu dem vorbildlichen Erzieher und Menschheitslehrer Nathan. Dabei hat in *Emilia Galotti* neben dem gestrengen Odoardo noch eine Mutterfigur Platz, die vermittelnd zwischen Vater und Tochter steht. In *Miß Sara Sampson* und *Nathan der Weise* bleibt diese Position hingegen unbesetzt: Hier, wo jeweils der milde, einfühlsame Vater die Rolle mitübernimmt, die nach dem Geschlechtermodell des 18. Jahrhunderts sonst dem weiblichen Part zukam, wäre eine Muttergestalt – mit einer glücklichen Wendung Dieter Borchmeyers – ein „dramaturgischer Pleonasmus“ gewesen⁶, den Lessing mit Bedacht vermied. Aus demselben Grund verlegen auch die *Räuber* den Tod von Maximilians Gattin in die Vorgeschichte der Bühnenhandlung.

Mit den metaphysischen Spekulationen über die väterliche Liebe Gottes als Lebensgesetz des Kosmos, die er bereits auf der Karlsschule anstellte, knüpfte Schiller an mystische und empfindsame Schwärmereien an. Aber er kannte auch Werke des Sturm und Drang, in denen der latente Widerspruch zwischen individuellem Autonomieverlangen und patriarchalischer Autorität schon zum offenen Konflikt eskaliert. Goethes Prometheus wendet sich trotzig gegen alle Väter im Himmel und auf Erden, die in der Gestalt des Zeus miteinander verschmelzen, und die

Dramen *Julius von Tarent* von Leisewitz und *Die Zwillinge* von Klinger arbeiten nicht nur mit der Konstellation der ungleichen Brüder, auf die Schiller ebenfalls zurückgreift, sondern bringen auch Leidenschaftsexzesse ungebärdiger junger Männer auf die Bühne, denen kein väterlicher Machtspruch mehr gewachsen ist. In beiden Fällen vermag der Vater dem Wüten am Ende nur noch Einhalt zu gebieten, indem er den zum Brudermörder gewordenen jüngeren Sohn eigenhändig tötet.

Die Räuber spitzen die epochale Krise des Patriarchats auf andere Weise, aber womöglich noch radikaler zu. Mit seinen tränenreichen Gefühlsergüssen und sentimentalen Anwandlungen entspricht Maximilian von Moor dem Typus des empfindsamen Vaters, wie ihn auch Sir Sampson verkörpert. Doch was bei Lessing und in zahllosen dramatischen Familiengemälden der Epoche noch als rührende Zärtlichkeit erscheint, wird bei Schiller bereits zu einer fatalen Schwäche, die das Fundament der väterlichen *potestas* untergräbt. Der alte Moor ist nicht mehr der verehrungswürdige Mittelpunkt und Garant einer humanen Familien- und Weltordnung. Gerade dadurch wird er aber zur Schlüsselfigur eines Dramas, das ein Kardinalthema des Aufklärungszeitalters auf die Bühne bringt. Denn wo keine patriarchalische Macht Halt bietet und Schranken setzt, sieht sich das Individuum, ob es will oder nicht, in die zwiespältige Freiheit der Selbstbestimmung entlassen. Karl, der sich vom Vater verstoßen wähnt, und Franz, der dessen Autorität nie anerkannt hat, stehen an der Schwelle zu einer ‚vaterlosen‘ Wirklichkeit, die es ihnen allein überlässt, was sie aus sich machen wollen. Ein solcher Zustand fragwürdig gewordener oder in Auflösung begriffener Ordnung eröffnet in Schillers Augen erst den Spielraum für die Entfaltung persönlicher Größe. Und tatsächlich präsentieren sich beide Brüder Moor als große Männer, die in ihren Gedanken, Taten und Leidenschaften weit über das Normalmaß hinausgehen und schauernde Bewunderung wecken. Zugleich spüren die *Räuber* aber auch den pathologischen Seiten und den Aporien dieses forcierten Größenstrebens nach.

„Ich habe keinen Vater mehr“: Der Räuber Karl Moor

Schon die Philippika, mit der sich Karl in I,2 einführt, kreist um die Sehnsucht nach Größe und Freiheit. In rabiater Sturm und Drang-Manier rechnet der junge Mann mit seinem „Tintengleksenden Sekulum“ ab, mit der überbildeten, in Theorien und Abstraktionen erstarrten Aufklärung, der die Heldentaten der Vergangenheit nur noch den Stoff für akademische Kommentare liefern. Gelehrte Reflexionen haben das spontane Empfinden und Handeln verdrängt, Mut und Begeisterung sind der Schwäche und der Heuchelei gewichen, die „gesunde Natur“ ist hinter „abgeschmakten Konventionen“ verschwunden, und das genialische Individuum fühlt sich im Korsett der Zivilisation gefangen und verkrüppelt: „Ich soll meinen Leib pressen in

eine Schnürbrust, und meinen Willen schnüren in Geseze. Das Gesez hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesez hat noch keinen grossen Mann gebildet, aber die Freyheit brütet Kolosse und Extremitäten aus“ (3, S. 20f.).

Weil Karls unbändiges Freiheitsverlangen in der Lebenspraxis keine Erfüllung findet, macht es sich ersatzweise in seinem Sprachgestus Luft. Hier wenigstens, in einer von Ausrufen, Hyperbeln, Kraftworten und obszönen Bildern durchsetzten Diktion, die alle Regeln des anständigen Sprechens in den Wind schlägt, kann er die verhassten „Konventionen“ lustvoll durchbrechen. Motorisch entladen sich die aufgestauten Energien mangels sinnvoller Alternativen vorläufig nur in ziellosen Gesten. Wenn Karl wutschnaubend auf den Boden stampft oder dem Schlusspunkt seiner Tiraden Nachdruck verleiht, indem er den Degen klirrend auf den Tisch wirft, fühlt man sich unwillkürlich an kindliche Trotzgebärden erinnert.

Aber nicht nur die gelinde Komik dieses Verhaltens relativiert das auftrumpfende Pathos. Karls ganze Rede ist von einer Ironie getränkt, die ihm selbst verborgen bleibt. Wie erblicken die Zuschauer den Protagonisten, ehe er zum verbalen Rundumschlag ausholt? „Karl v. Moor in ein Buch vertieft“, heisst es im Nebentext, und sein erster Satz lautet: „Mir eckelt vor diesem Tintengleksenenden Sekulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von grossen Menschen“ (3, S. 20). Der Mann, der sich über eine Zeit empört, die den Heroismus nur noch aus Büchern kennt, ist selbst ein Bücherwurm, dessen Ideale von menschlicher Größe und Tatkraft aus seiner Lektüre stammen! Deshalb unterbricht Spiegelberg den Monolog des Kameraden auch mit dem spöttischen Einwurf „Das ist ja recht Alexandrinisch geblänt“ (S. 20). Kommentatoren der *Räuber* vermuten hier meist eine Anspielung auf die Versform des Alexandriners, mit dessen gravitäischem Gang Karls Wortkaskaden jedoch nicht das Geringste gemein haben. Spiegelberg denkt vielmehr an die akademische Gelehrsamkeit der hellenistischen Kultur, die ihr Zentrum in dem ägyptischen Alexandria hatte. Für ihn sind diese Klagen also ein hochgelehrtes, intellektuelles Gejammer, und in der Tat zeigen sie mit ihren gehäuften Anspielungen auf klassisches Bildungsgut nur allzu deutlich, dass der Sprecher den ganzen Wissensballast, den er so wortgewaltig anprangert, auch selbst mit sich schleppt. Karl Moor erweist sich gerade da als ein typisches Produkt seiner Epoche, wo er gegen sie zu rebellieren glaubt.

Nicht einmal die Plutarch-Begeisterung, die seine Zeitkritik und seine Visionen von kühnem Heldenmut und persönlicher Autonomie inspiriert, ist ein origineller Zug. Die Lebensbeschreibungen, in denen Plutarch um 100 n. Chr. überragende Gestalten der griechischen und römischen Geschichte porträtiert hatte, waren zu Schillers Zeit äußerst populär, zumal sie als gängige Schullektüre dienten. Der Dichter hatte sie auf der Militärakademie kennengelernt, wo er seinen gemütskranken Kommilitonen Grammont zerstreuen wollte, indem er ihm „aus den Biographien des Plutarchs“ vorlas (22, S. 22). Und noch Jahre später empfahl er den Schwestern Lengefeld

dieses Werk, weil es seine Leser „zu Zeitgenossen einer beßern kraftvollern Menschenart“ mache (25, S. 140).

In dem Kapitel über die Genese des modernen bürgerlichen Subjekts war schon davon die Rede, wie literarische Modelle die scheinbar so urwüchsige Identität eines Individuums formen können. Diese Einsicht lässt sich unschwer auf Karl Moor anwenden. Seine Größenschwärmerei, die heroische Selbststilisierung und die Begeisterung für eine unverbildete Menschennatur sind keine spontanen Schöpfungen seiner aufgewühlten Emotionen, sondern Zitate aus einem Fundus an gelehrtem Wissen. Das verbindet ihn mit den Stürmern und Drängern, deren zivilisationskritische Phantasien ihren Ursprung in der Lebens- und Gedankenwelt akademisch gebildeter junger Männer ebenso wenig verleugnen konnten. Klingers Protagonisten wirken nicht nur mit ihren leidenschaftlichen Ausbrüchen wie Zwillingenbrüder Karls, sondern teilen auch seine Vorliebe für die Plutarch-Lektüre und geben auf Schritt und Tritt zu erkennen, wie sehr ihr Gefühlsüberschwang schon durch melancholische Reflexionen gebrochen ist. Der universal belesene Gelehrte Herder schimpfte über die „Papierkultur“ der Aufklärung⁷, die er doch selbst wie kaum ein zweiter repräsentierte, und Goethe, seines Zeichens studierter Jurist, entwarf in *Götz von Berlichingen* schreibend das Wunschbild eines knorrigen Selbsthelfers, der das Schreiben verächtlich als „geschäftige[n] Müßiggang“ abtut.⁸

Es war sicherlich nicht Schillers Absicht, Karl zu einer lächerlichen Figur zu machen und seine Träume von Größe und freier Entfaltung dem Spott preiszugeben. Von den Zuschauern soll er durchaus als überragende Persönlichkeit anerkannt werden, wie es ja auch die anderen Gestalten des Dramas tun: Für seine Kameraden kommt von vornherein nur Karl als Chef ihrer Räuberbande in Betracht. Aber das Stück deckt eben auch die geistigen Wurzeln und die inneren Widersprüche seiner Sehnsüchte und Ambitionen auf. Und die Irritationen verstärken sich, wenn Karls Gedanken im Verlauf der Szene eine unerwartete Wendung nehmen. Hat er eben noch davon fabuliert, mit einem „Heer Kerls wie ich“ ganz Deutschland zu überrennen (3, S. 21), so schwärmt er nun auf einmal von einer Rückkehr in den Schoß der versöhnten Familie und in die Arme seiner geliebten Amalia. Passend dazu wird der rhetorische Sturm und Drang-Furor plötzlich von einer schmelzenden empfindsamen Diktion abgelöst.

Der Weg zurück in die familiäre Geborgenheit verschließt sich für Karl jedoch abrupt, als die (gefälschte) Nachricht vom Fluch des Vaters eintrifft und binnen kürzester Zeit bereits den zweiten radikalen Umschwung in seiner Gemütsverfassung herbeiführt. Für den von Glück und Liebe verwöhnten jungen Mann, der bis dahin nie mit Widerständen und Versagungen konfrontiert war, bedeutet diese Zurückweisung eine verheerende narzisstische Kränkung. Aber es geht hier noch um sehr viel mehr. Mit dem Versagen der „Blut-“ oder „Vaterliebe“ (3, S. 31) bricht für Karl die ganze Weltordnung zusammen, die er sich offenbar immer als eine *Familienordnung* vorgestellt hat, in der der irdische Vater auch den himmlischen repräsentiert. Wo das „Vertrauen“,

als reuiger Missetäter väterliches „Erbarmen“ zu finden, so tief enttäuscht wird, lösen sich alle sittlichen Bindungen auf, verwandeln sich die Menschen samt und sonders in eine „falsche, heuchlerische Krokodilbrut“, deren Verworfenheit selbst die Natur in „Aufruhr“ versetzen müsste (S. 31). Die traumatische Wirkung dieses Erlebnisses zeigt, dass sich Karl, allem Gerede von Größe und Selbsttätigkeit zum Trotz, innerlich keineswegs von der Vaterautorität emanzipiert hat. Gerade weil die Gestalt des Patriarchen für ihn nicht bloß die Familie zusammenhält, sondern gleichsam den Schlussstein des Weltgebäudes bildet, artet seine „Privaterbitterung gegen den unzärtlichen Vater [...] in einen Universalhaß gegen das ganze Menschengeschlecht“ aus, wie Schiller in seiner Selbstrezension feststellte (22, S. 120).

Es liegt nahe, diese Passagen des Dramas auf jene schwärmerische Liebesphilosophie zu beziehen, die Schiller in den späten Karlsschuljahren entwickelt hat. In der *Theosophie des Julius* wird die Liebe als der „allmächtige Magnet in der Geisterwelt“ (20, S. 119), als ordnungsstiftendes Prinzip des Kosmos gefeiert, und die Rede *Die Tugend in ihren Folgen betrachtet* sieht in ihr die Kraft, „die aus der gränzenlosen Geisterwelt eine Einzige Familie, und soviel Myriaden Geister zu soviel Söhnen Eines alliebenden Vaters macht.“ Aber in einem apokalyptischen Szenario deutet Schiller auch an, was geschehen müsste, sollte sich das „große Band des Zusammenhangs aller denkenden Naturen“ einmal auflösen: Ein „anarchische[r] Aufruhr“ im „Geisterreich“ würde die Schöpfung ins Chaos stürzen (S. 32). Genau dieser Fall tritt für Karl ein, sobald die väterliche Liebe ihre Bewährungsprobe nicht besteht.

Schiller inszeniert die fundamentale Erschütterung der Vaterordnung als existenzielle Katastrophe, wobei es ihn offenbar nicht gestört hat, dass sie im Stück bloß auf einem banalen Missverständnis und einer arg kolportagehaften Intrige beruht. Karls Gefühl, aus der Sicherheit der universalen familiären Harmonie verstoßen zu sein, macht sich in blutrünstiger Raserei Luft: „Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr, und Blut und Tod soll mich vergessen lehren, daß mir jemals etwas theuer war!“ Der Vorschlag der Genossen, eine Räuberbande zu gründen, kommt da gerade recht. Als Gesetzloser will Karl seine Wut und Verzweiflung austoben und barbarische Strafphantasien gegen die gesamte Menschheit ins Werk setzen: Dem Kameraden, „der am wildesten sengt, am gräßlichsten mordet“, verheißt er eine königliche Belohnung (3, S. 32).

Von hier aus fällt ein Licht auf die vieldiskutierte Frage, ob die *Räuber* ein politisches oder gar revolutionäres Stück sind, wie es der Pariser Nationalkonvent später voraussetzte.⁹ Zu Beginn jedenfalls geriert sich Karl Moor keineswegs als Widersacher des Absolutismus oder als Vorkämpfer sozialer Gerechtigkeit. Seine Entscheidung für das Räuberdasein ist eine Affekthandlung, mit der er auf eine tiefe weltanschauliche Enttäuschung reagiert, und hat nichts mit gesellschaftskritischen Einsichten zu tun. Ein politisches Bewusstsein sucht man bei ihm in der Szene I,2 auch sonst vergebens. Karl, als Sprössling einer gräflichen Familie selbst hochgradig privilegiert,

schimpft über die abstrakt-gelehrte Aufklärungskultur und die verweichlichte Zivilisation, die jede genialische Kraftentfaltung hemmt, aber nicht etwa über Armut und Ausbeutung, und wenn er vollmundig von einer deutschen „Republik“ spricht, „gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster seyn sollen“ (3, S. 21), hat er, wie der Vergleich zeigt, eher ein vages Ideal kriegerischer Größe als eine konkrete freiheitliche Staatsform im Sinn.

Erst später wird der Rachefeldzug gegen die unwürdige Menschheit mit dem Robin Hood-Gestus ausstaffiert. Razmann berichtet von Karls Einsatz für „Waisenkinder“ oder „arme Jungen von Hoffnung“ und von seiner Erbitterung über „Landjunker“, die ihre Untertanen schröpfen (3, S. 58), während der Hauptmann selbst einem konsternierten Pater der Reihe nach aufzählt, welche hochmögenden Schurken er bereits zur Rechenschaft gezogen hat, und mit der Erklärung schließt: „mein Handwerk ist Wiedervergeltung – Rache ist mein Gewerbe“ (S. 71). Statt einer revolutionären Volksbewegung ist hier nur ein einsamer Streiter für die Rechte der Unterdrückten zu sehen, der überdies lediglich einzelne unzulängliche Vertreter der herrschenden Mächte aufs Korn nimmt, aber nicht das absolutistische System, die ständische Ordnung oder die Kirche als solche antastet. Wie schon bei den meisten Helden des Sturm und Drang ist Karls Gesellschaftskritik nicht politisch, sondern moralisch motiviert. Übrigens ergeben auch die Formen der Herrschaftsausübung, die im Stück zur Sprache kommen, kein homogenes Bild. Sie reichen von dem Despotismus eines Franz über die perfiden höfischen Intrigen, denen Kosinsky zum Opfer fällt, bis zu der väterlich-milden Regentschaft des alten Moor über die große Familie seiner Untertanen.

Karls Gerechtigkeitsfanatismus und sein Wahn, im Stile Hamlets die aus den Fugen geratene Welt wieder einrenken zu müssen, entspringen seiner Erfahrung, selbst auf unerhörte Weise gekränkt worden zu sein, und damit der gleichen Quelle wie seine anfänglichen Zerstörungspannasien. Der verstoßene und isolierte Einzelne flüchtet wieder in eine rauschhafte Selbstüberhöhung, die schließlich zum manifesten Größenwahn wird: Wenn Karl die Kollateralschäden seiner blutigen Strafaktionen mit dem Hinweis auf die von Gott verhängten Naturkatastrophen rechtfertigt, die ebenfalls „den Gerechten mit dem Bösewicht auffressen“, stellt er sich auf eine Ebene mit dem „Rächer im Himmel“ (3, S. 65). Die unvermeidlichen Schattenseiten des Räuberdaseins personifiziert Schiller in Spiegelberg, der dem Helden nicht nur als Kontrastfigur, sondern auch als verzerrtes Spiegel-Bild beigesellt ist und die reine verbrecherische Bosheit verkörpert. Zwar reagiert Karl mit Entsetzen auf die Gräueltaten seiner Gefolgsleute und will sogar der Anmaßung entsagen, als sterblicher Mensch „mit Jupiters Keile zu spielen“ und „das Rachscherdt der obern Tribunale zu regieren“ (S. 65). Aber diese Einsichten und Entschlüsse sind von kurzer Dauer und werden umgehend wieder von dem trotzigem Pathos abgelöst, das die Rede des Räuberhauptmanns vor dem geistlichen Abgesandten der Obrigkeit durchdringt.

Einen weiteren Gipfel erreicht Karls Ego manie in dem ausgedehnten Monolog, der den Mittelteil der Szene IV,5 bildet. Nicht einmal der Tod, so meint er, könne den innersten Kern seines Wesens vernichten: „Sei wie du willst *namenloses Jenseits* – bleibt mir nur dieses mein *Selbst* getreu – Sei wie du willst, wenn ich nur *mich selbst* mit hinübernehme – Außendinge sind nur der Anstrich des Manns – *Ich* bin mein Himmel und meine Hölle“ (3, S. 110). Und sollte Gott ihn in eine ewige Einöde verbannen, werde er die Leere eben mit den Kreaturen seiner genialischen Einbildungskraft bevölkern. Diese grandiose Autonomieerklärung erinnert an den rebellischen Satan aus John Miltons Versepos *Paradise Lost*, den Schiller in der Vorrede zu den *Räubern* als Musterbeispiel einer finsternen, Schrecken und Bewunderung erregenden Größe anführt. Doch Karl ist nicht wählerisch, wenn es um die Muster für seine Selbstinszenierung geht. Als er letztlich vom Freitod Abstand nimmt und sich dazu durchringt, das „qualvolle Leben“ zu erdulden, spielt er mit den Worten „Ich wills vollenden“ (S. 110) auf Christus am Kreuz an (Joh 19,30), so wie die gesamte Monologszene unter den schlafenden Räubern unverkennbar die Gethsemane-Episode aus dem Neuen Testament zitiert.

Ein Mann von solchem Selbstgefühl nimmt auch auf seine Gefolgsleute wenig Rücksicht. Moors Räuberbande, ein streng hierarchisch organisierter Männerbund, dessen Anführer nun selbst in die Rolle eines ausgesprochen autoritären Vaters schlüpft, taugt keineswegs als Modell einer besseren, freieren Gesellschaft oder als Argument für eine politisch progressive Stoßrichtung des Dramas. Spiegelberg hat ganz recht, wenn er einem Kumpan heimlich auseinandersetzt: „Ich weis nicht, was du oder ich für Begriffe von Freyheit haben, daß wir an einem Karren ziehen, wie Stiere, und dabey wunderviel von Independenz deklamiren“ (3, S. 105). Für Karl ist Freiheit kein politisch-soziales Ideal. Er bezieht sie lediglich auf sich selbst und seine persönliche Entfaltung, während er seine Untergebenen wie „Kinder“ (S. 66) behandelt und aus seiner Verachtung für sie keinen Hehl macht: „Ihr seyd nicht *Moor*. – Ihr seyd heillose Diebe! Elende Werkzeuge meiner grösseren Plane“ (S. 72). Die Genossen des Protagonisten geben nur die Staffage für seine Größenphantasien ab.

Aber wie schon in I,2 machen Stolz und Ich-Sucht auch im weiteren Verlauf der *Räuber* nur die eine Seite von Karls Charakter aus. Abrupte Stimmungswechsel, wie sie in jener Szene zu beobachten sind, gibt es bei ihm noch öfter. Hat er am Ende des zweiten Akts seine Männer noch mit Todesverachtung in den Kampf gegen das überlegene Aufgebot der Obrigkeit geführt, so folgen in der zweiten Szene des dritten zum peinlichen Erstaunen der hartgesottenen Räuber neue sentimentale Anwandlungen, deren regressiver Charakter nicht zu übersehen ist: „Daß ich wiederkehren dürfte in meiner Mutter Leib! [...] o ihr Tage des Friedens! Du Schloß meines Vaters – ihr grünen schwärmerischen Thäler! O all ihr Elisiums Scenen meiner Kindheit! – Werdet ihr nimmer zurückkehren [...]?“ (3, S. 80) Vor dem Hintergrund der idyllischen Landschaft an der Donau schwärmt Karl wieder von einer universalen patriarchalischen Ordnung, aus der er

sich als einziger ausgeschlossen wähnt: „die ganze Welt *Eine* Familie und ein Vater dort oben – *Mein* Vater nicht – Ich allein der Verstossene, ich allein ausgemustert aus den Reihen der Reinen – mir nicht der süsse Name Kind“ (S. 79). Auch hier sind der irdische und der himmlische Vater kaum voneinander zu unterscheiden.

So fühlt sich Karl wie der verlorene Sohn aus dem Lukas-Evangelium. „Vater, Vater! vergib mir!“, seufzt er, als er das Porträt des alten Moor in der Ahnengalerie erblickt (3, S. 88), und im nächtlichen Wald vor dem Kerkerturm will er unerkannt den „Vaterseegen“ erhaschen (S. 129). Die Hoffnung auf eine Rückkehr in den Schoß der Familie muss freilich schon deshalb scheitern, weil in den *Räubern* gar keine souveräne väterliche Autorität mehr existiert und Maximilian von Moor, gleichfalls unter Anspielung auf das biblische Gleichnis, ausdrücklich sein Versagen eingesteht. In Karls Augen aber ist dieser „göttliche Greiß“ (S. 129) bis zuletzt von einer sakralen Aura umgeben. Als er endlich die Machenschaften seines Bruders durchschaut, gilt seine Wut nicht dem Unrecht, das ihm selbst zugefügt wurde, sondern dem Angriff auf die geheiligte Person des Patriarchen. Für *seinen* Teil wäre er bereit, Nachsicht zu üben und dem Betrüger, der immerhin „meines Vaters Sohn“ ist (S. 99), den Genuss seiner Beute zu lassen, doch der Frevel gegen das Familienoberhaupt kann nicht vergeben werden. Wieder illustrieren apokalyptische Bilder, dass mit der Vaterordnung auch die Ordnung des Kosmos wankt: „die Geseze der Welt sind Würfelspiel worden, das Band der Natur ist entzwey, die alte Zwietracht ist los, der Sohn hat seinen Vater erschlagen“. Das schreit nach Vergeltung: „Rache, Rache, Rache dir! grimmig beleidigter, entheiliger Greis!“ Karl „zerreißt sein Kleid von oben an bis unten“ – ein gestischer Archaismus, bei dem sich der Dichter nicht um realistische Bedenken schert: Der demonstrative Akt, mit dem in der Bibel auf Sakrilege reagiert wird, passt ganz und gar nicht zu der Bekleidung des 18. Jahrhunderts, veranschaulicht damit aber nur umso eindrucksvoller, welche urtümlichen Tiefen Franz mit seinen Taten aufgewühlt hat. Dasselbe gilt für den pathetischen Schwur, mit dem der Räuberhauptmann seinen Entschluss bekräftigt, den „Vater-Mörder“ zur Strecke zu bringen (S. 114f.).

Karl liege „immer auf der Folter des Affekts gespannt“, schrieb Schiller in seinem anonymen Aufführungsbericht mit milder Selbstironie (22, S. 309). In der Tat wird der Protagonist ständig von einem seelischen Extrem ins andere geworfen. Wütende Aggressionen wechseln mit schwermütigen Abstürzen, Visionen narzisstischer Größe mit regressiven Sehnsüchten, Anfälle von Menschenhass mit elegischen Träumereien von einer intakten Familienharmonie, und wenn Karl in einer Szene als kühner Rächer der Entrechteten auftritt, so präsentiert er sich in der nächsten als Gezeichneter und monumentaler Leidender. Aber gerade in diesem irritierenden emotionalen Hin und Her hat man die innere Einheit seines Charakters aufzusuchen. Die unterschiedlichen Haltungen des Protagonisten sind nämlich gar nicht so unvereinbar, wie es zunächst scheint. Sie spiegeln das Janusgesicht der neuen Freiheit des Individuums, die ebenso gut als Last

wie als Chance aufgefasst werden kann. Der aus allen Bindungen entlassene, ganz auf sich gestellte Einzelne mag ein auftrumpfendes Selbstbewusstsein und monomanische Größenphantasien entwickeln, aber er kann seine Isolation auch als bedrückend empfinden und sich nach der erlösenden Heimkehr in eine bergende Ordnung sehnen. In dem Wechselbad der Gefühle, das Karl durchlebt, inszeniert Schiller diese Ambivalenz in drastischer Zuspitzung, ähnlich wie Goethe einige Jahre zuvor in seinem Gedichtpaar *Prometheus* und *Ganymed*, das dem kämpferischen Autonomiestreben das Verlangen nach Hingabe an eine verklärte Allnatur und einen liebenden Vatergott an die Seite stellt.

Weit über einen fiktiven Einzelfall hinausgehend, gestalten die *Räuber* die Problematik des modernen Subjekts schlechthin, das vor der Herausforderung steht, seinen Platz in der Welt aus eigener Kraft zu bestimmen, und mitunter daran verzweifelt. Es kommt deshalb auch nicht von ungefähr, dass Schillers Räuberhauptmann trotz seiner aufdringlich betonten kraftstrotzenden Männlichkeit frappierend an einen pubertierenden Jüngling erinnert, für den das Schwanken zwischen Größenrausch und Depression, trotziger Selbstbehauptung und regressiven Phantasien nicht ungewöhnlich wäre. Die Adoleszenz ist ja jene Phase, in der ein Heranwachsender seine Identität als Individuum entwickeln, klären und behaupten muss und sich all den Konflikten und Verunsicherungen gegenüberstellt, die damit einhergehen.

Zu Karls empfindsamer Seite gehört nicht zuletzt seine Beziehung zu Amalia, die mit der Sehnsucht nach der heilen Vaterwelt und der Kindheitsidylle eine Einheit bildet. Aber während Amalia in ihren Gedanken und Reden kein anderes Thema als den angebeteten Mann kennt, scheint Karl sie, nachdem er ihren Namen in I,2 einmal flüchtig erwähnt hat, schlicht zu vergessen, bis Kosinskys Geschichte sie ihm wieder in Erinnerung ruft. Diese Asymmetrie spiegelt die stereotypen Zuweisungen des zeitgenössischen Geschlechterdiskurses: Während für die Frau der Geliebte das Ein und Alles ist, kennt der Mann neben seiner Liebe durchaus noch andere Werte, Ziele und Tätigkeitsbereiche. So lässt Schiller seinen Helden ein wechselvolles Räuber-dasein führen und stattet ihn mit einer sehr differenzierten Seelenwelt aus, während er Amalia ausschließlich als Liebende zeichnet und ihr obendrein jeden Einfluss auf den Handlungs-gang des Dramas verwehrt. Aber gerade weil sie der Sphäre der Praxis, der Macht und der Intrige entrückt ist, kann sie, wie später ihre Schwestern Leonore, Thekla oder Agnes Sorel, ein Ideal menschlicher Reinheit und Gefühlstiefe verkörpern.

Amalias gefühlswegte Innerlichkeit äußert sich vorzugsweise in lyrischen Ergüssen. Der Autor fand ihre Sentimentalität im Nachhinein selbst übertrieben und merkte bissig an: „Das Mädchen hat mir zu viel im Klopstock gelesen“ (22, S. 130). Aber Amalia, die in der ekstatischen Verschmelzung mit Karl zugleich den Einklang mit der „himmelvollen Harmonie“ des Kosmos erlebt (3, S. 74), ist auch Schillers früher Liebesmetaphysik verpflichtet. Zwar vergisst sie in Ausnahmefällen alle weibliche Sanftmut und agiert „grimmig wie die Tygerinn“ (S. 76),

wenn sie Franz mit dem Degen in die Flucht schlägt, doch das geschieht nur in Verteidigung ihrer Liebe, die der Schurke anzutasten wagt: Weibliche Größe ist bei Schiller mit grenzenloser Hingabe identisch. Im fünften Akt streift Amalia in der Unbedingtheit ihres Gefühls sogar die Fesseln des empfindsamen Tugendideals ab und bekennt sich zu einem Geliebten, der soeben seine Identität als Hauptmann einer Verbrecherbande enthüllt hat: „Mörder! Teufel! Ich kann dich Engel nicht lassen“ (S. 132).

Am Tod der Protagonistin führte in Schillers Augen kein Weg vorbei. Ein Happy End für die Liebenden komme nicht in Frage, dozierte er in seiner Selbstrezension, und eine „Resignation“ würde wiederum „unnatürlich und höchst *undramatisch*“ wirken. Dabei wird allerdings eine Unterscheidung getroffen: Auf Seiten Karls wäre die Entsagung eventuell noch „möglich und schön“ gewesen, „aber wie äußerst widrig auf Seiten des Mädchens! Soll sie heimgehen und sich trösten über das, was sie nicht ändern kann? Dann hätte sie *nie* geliebt“ (22, S. 127). Wieder greifen hier die geschlechtsspezifischen Rollenmuster. Findet die Liebe einer Frau keine Erfüllung, so ist der ganze Inhalt ihres Daseins dahin und der Tod der einzige Ausweg. Für den Mann in gleicher Lage kann das Leben hingegen weitergehen, weil es sich eben nicht ausschließlich auf die Liebe gründet.

In ihrer innigen Bindung an den Geliebten bildet Amalia einen markanten Gegensatz zu der Egomane der Gebrüder Moor. Eine unabhängige, für sich interessierende Frauengestalt hat in den *Räubern* aber keinen Platz. Die Familie Moor, von deren Zerfall das Stück handelt, ist eine Familie von *Männern*, so wie auch die moderne Individualität, deren Schicksale und Abwege hier durchgespielt werden, bei Schiller eindeutig männlich konnotiert ist. In Franz gewinnt das Autonomiestreben des Subjekts jedoch eine ganz andere Gestalt als in Karl, und zwar eine, die noch erschreckender, aus heutiger Sicht aber womöglich auch noch aktueller anmutet.

„Herr muß ich seyn“: Franz Moor und die diabolische Aufklärung

Karls Begeisterung für Tatkraft und persönliche Größe wird im Stück auch dadurch relativiert, dass sämtliche wichtigen Impulse für die Handlung von anderer Seite kommen. Spiegelberg heckt das Projekt einer Räuberbande aus, der Hauptmannsrank wird dem Protagonisten von seinen Freunden förmlich aufgedrängt, und die Rückkehr in die Heimat bewirkt Kosinsky mit seiner Erzählung, in der Karl sein eigenes Schicksal gespiegelt sieht. Vor allem aber ist es Franz, der von Anfang an als treibende Kraft des Geschehens agiert. Deshalb betritt er auch vor dem älteren Bruder die Bühne: Seine Intrige, die in der ersten Szene entfaltet wird, setzt die weiteren Ereignisse der *Räuber* überhaupt erst in Gang.

Franz, den sein Vater als „Schlange“ und „böse[n] Geist“ apostrophiert (3, S. 128), wird von Schiller als wahrhaft teuflisches Wesen gezeichnet. Beseelt von einem rücksichtslosen Willen zur Macht und unbekümmert um Moral und Menschlichkeit, setzt er das eigene Ich absolut und verkörpert damit jenen Egoismus, den die *Theosophie des Julius* als geschworenen Feind der Liebe und der kosmischen Harmonie anprangert. Wie schon erwähnt, mag man seinen aggressiven Selbstbehauptungsdrang mit den Demütigungen in Verbindung bringen, die er seit den Kinderjahren erfahren hat. Doch eine befriedigende Erklärung seiner „herzverderbliche[n] Philosophie“, seiner „abscheulichen Grundsätze und Werke“ ergibt sich daraus schwerlich, wie Schiller selbst in seiner Besprechung des Stücks anmerkte (22, S. 122). Auch der jüngere Moor ist eine ins Überdimensionale gesteigerte, dabei aber vollkommen konsequent angelegte experimentelle Kunstfigur.

Für gewöhnlich setzt Franz seine Interessen nicht mit körperlicher Gewalt durch – physisch wird er ja nicht einmal mit Amalia fertig, die ihm in III,1 mit dem Degen sogar das Attribut wehrhafter Männlichkeit entreißt. Sein Werkzeug ist vielmehr das virtuos gehandhabte trügerische Wort, das gesprochene wie das geschriebene. Als geborener Intrigant pflegt er ausschließlich unwahrhaftige und manipulative Beziehungen zu seinen Mitmenschen. Und seine Erfolge können sich sehen lassen, zumal die anderen Gestalten des Dramas in ihrer Arglosigkeit keine Vorstellung von einer solchen Bosheit haben. Durch Täuschungsmanöver, bei denen er sich die Indirektheit der Briefkommunikation zunutze macht, reißt Franz den Bruder, den Vater und Amalia, die zuvor so innig miteinander verbunden waren, im Handumdrehen auseinander, und im Extremfall dienen ihm Worte sogar als Mordwaffe.

Neben der lügnerischen Rede ist für Franz der Monolog die charakteristische Äußerungsform. Schiller hat mit ihm, wie er Dalberg schrieb, einen „*raisonnirende[n]* Bösewicht“ (23, S. 21), einen „spekulativischen“ oder „metaphysisch-spizfündigen Schurken“ (S. 25f.) geschaffen, der seine Taten mit ausführlichen Reflexionen begleitet. So sind es vornehmlich die über das Stück verteilten großen Monologe, die dem Protagonisten sein unverwechselbares Profil verleihen. Sie waren allerdings, wie Schiller einräumte, auf den „denkenden Leser“ einer Druckfassung berechnet und erschienen ihm für die Bühne, auf der man „nicht philosophirt, sondern gehandelt haben will“, zu sperrig (S. 21). Die Trauerspiel-Fassung streicht sie deshalb rigoros zusammen und verwischt damit die ursprünglichen Konturen der Figur. Zurück bleibt hier nur ein ordinärer Schuft, der dann aber unvermittelt doch noch einen Rest von Moral bei sich entdeckt und im letzten Augenblick vor dem Brudermord zurückschreckt – das äußerste Extrem des Lasters wollte Schiller dem Theaterpublikum offenbar lieber nicht zumuten.

Zwar äußert sich auch Karl vorzugsweise monologisch, wobei es für ihn keinen großen Unterschied macht, ob er allein auf der Bühne steht oder nicht. Aber während *er* tobt und wütet oder verbissen sinniert, jedenfalls von pathetischen Exklamationen nur so übersprudelt und

auch körperlich meist in erregter Bewegung ist, entwickelt Franz seine Gedankenfolgen mit einer nüchternen Logik, die weitgehend ohne begleitende Gebärdensprache auskommt. Ist der ältere Bruder in seiner leidenschaftlichen Selbstbezogenheit außerstande, echte dialogische Beziehungen aufzubauen, so verspürt der jüngere gar nicht das Bedürfnis danach. Als eiskalter Egoist hat er keinen Vertrauten, dem er sich mitteilen könnte, und braucht auch keinen.

Wenn Karl einer großen Oper entsprungen sein könnte, steht Franz in einer anderen Genealogie, die in erster Linie auf Shakespeares Richard III., Schillers Lieblingsschurken, zurückgeht. Auch Richard wird schon durch seine Hässlichkeit zum leibhaftigen Teufel gestempelt, ist aber zugleich ein Mann, der sich physisch und sozial benachteiligt sieht und diese Zurücksetzung kraft seines überlegenen Verstandes wettmachen will. Auch er tritt mit dem bewussten Entschluss zum Bösen und dem Streben nach schrankenloser Selbstherrlichkeit aus der Ordnung des Kosmos heraus und usurpiert als listenreicher Intrigant die Position des göttlichen Weltenlenkers. Und auch Richard legt seine Ansichten und Pläne in geschliffenen Monologen dar. Bei alledem darf er ebenso wenig wie Franz als willkürliche Ausgeburt einer sensationslüsternen Phantasie aufgefasst werden, die das Publikum mit monströsen Schauergestalten das Gruseln lehren will. Beide Dramenfiguren dienen vielmehr als Reflexionsmedien, über die ihre Schöpfer aktuelle Krisenphänomene und Gefahren erkunden, denn Renaissance und Aufklärung forcierten gleichermaßen die Freisetzung des Individuums aus überkommenen Bindungen.

Weitere Anregungen verdankte Schiller wohl dem Bastard Edmund aus *König Lear*, der den sozialen Konventionen den Kampf ansagt, die geheiligte Autorität des Familienpatriarchen attackiert und sich auch einer Briefintrige bedient, um den legitimen Sohn seines Vaters ins Verderben zu stürzen. Aber bei aller Neigung zu monologischen Reden sind Richard und Edmund doch nicht in gleichem Maße wie Franz „raisonnende“ Bösewichte. Die ausufernden Vorträge des Letzteren über Natur und Zivilisation, über gesellschaftliche Normen und das Recht des Stärkeren, über Atheismus und Materialismus oder den Ursprung des Gewissens finden bei Shakespeare, der sich viel stärker an bühnenpraktischen Erfordernissen orientierte, kein Pendant.

Franz ist, wie sein Bruder, stark durch seine Lektüren geprägt. Er hat sich aber nicht in Plutarch vertieft und sicherlich auch nicht die „Geschichte des bußfertigen Tobias“ gelesen (3, S. 13), sondern statt dessen intensiv die philosophischen und wissenschaftlichen Diskurse seiner Zeit rezipiert. Gerade im Blick auf diese Figur konnte Schiller daher mit Recht betonen, wie „modern“ und ganz „aus dem Schoos unserer gegenwärtigen Welt herausgehoben“ sein Stück sei (23, S. 25). Allerdings radikalisiert der junge Mann die fortschrittlichen Errungenschaften der Aufklärung auf eine Weise, die beängstigende Abgründe offenbart.

In dem mehr als zwei Druckseiten füllenden Monolog, mit dem die erste Szene der *Räuber* schließt, liefert Franz die weltanschauliche Rechtfertigung der bereits angespannenen Intrige nach (3, S. 18–20). Die ungeheuerlichen Taten, die er plant und zum Teil auch ausführt, setzen

eine Weltsicht voraus, die statt einer von höherem Sinn durchwirkten Schöpfungsordnung nur noch den Kampf physischer Kräfte kennt. Angeregt vermutlich von Thomas Hobbes, postuliert Franz einen anarchischen Naturzustand, in dem menschliche Beziehungen allein dem Recht des Stärkeren und dem mechanischen Wirken widerstreitender Gewalten unterliegen und die Selbstbehauptung oberstes Gebot ist: „Jeder hat gleiches Recht zum Größten und Kleinsten, Anspruch wird an Anspruch, Trieb an Trieb, und Kraft an Kraft zernichtet. Das Recht wohnet beym Ueberwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze“. Während aber die Denker der Aufklärung seit Hobbes auf diese (hypothetische) Phase der Menschheitsgeschichte die Ära des Gesellschaftsvertrags folgen lassen, der mit verbindlichen Regeln Frieden und Ordnung stiftet, bedenkt Franz die zivilisierten Konventionen mit Hohn und Spott. Solche „gemeinschaftliche[n] Pakta“ dienen allenfalls dazu, die „Narren“ und den „Pöbel“ zu bändigen, während für starke Charaktere der ursprüngliche Naturzustand unverändert fort dauert. Nüchtern betrachtet, herrschen in der Welt also nach wie vor die erbarmungslosen Gesetze des Überlebenskampfes: „Schwimme, wer schwimmen kann, und wer zu plump ist geh unter!“ Und Franz ist entschlossen, sich um jeden Preis durchzusetzen: „Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt daß ich nicht *Herr* bin. *Herr* muß ich seyn“. Das Autonomieverlangen des aufgeklärten Subjekts schlägt in einen despotischen Machtanspruch um.

Dabei vertraut Franz ganz auf seine persönlichen Fähigkeiten. Von der Natur mit einer Hässlichkeit geschlagen, die ihn der allgemeinen Verachtung preisgibt, besitzt er zum Ausgleich doch überragende Verstandesgaben, insbesondere einen regen „Erfindungs-Geist“, der zum Werkzeug seiner grenzenlosen Selbstermächtigung wird. Nur der Zweitgeborene zu sein, der hinter dem älteren Bruder zurückzustehen hat, ist für ihn keine Fügung des Himmels, sondern bloß ein unerfreulicher Zufall, der sich durch geeignete Maßnahmen korrigieren lässt. Mit seiner Devise „wozu ich mich machen will, das ist nun meine Sache“ erhebt sich Franz förmlich zum Schöpfer seiner selbst – ein finsternes Gegenstück zu Goethes Prometheus, der ebenfalls seine gesamte Existenz auf seine innere Kraft gründet.

Während Schiller „Scepticismus und Freidenkerei“ in den *Philosophischen Briefen* zuversichtlich zu vorübergehenden „Fieberparoxysmen des menschlichen Geistes“ erklärt, die früher oder später der stabilen „Gesundheit“ einer geläuterten Weltanschauung weichen werden (20, S. 108), erweisen sie sich in den *Räubern* als eine Geisteshaltung, in die der Emanzipationsprozess der Aufklärung ganz folgerichtig einmünden kann: Ein Mensch, der sich von allen Traditionen und Autoritäten befreit, streift äußerstenfalls sogar die religiösen Bindungen ab. Deshalb lässt Franz auch jeden Respekt vor der geheiligten Familie vermissen, die ja ihrerseits die christliche Vater- und Liebesordnung spiegelt. Indem er sie theoretisch in seinen Reflexionen und praktisch mit seinen Intrigen gegen Vater und Bruder angreift, attackiert er den Kern jenes imposanten Gefüges von patriarchalischen Mächten, das im 18. Jahrhundert noch alle Bereiche der Lebenswelt

organisierte. Wenn es in Schillers Stück zumindest auf dem Gebiet der Ideologie einen echten Revolutionär gibt, dann heißt er Franz und nicht Karl.

Paradoxerweise bleiben also *beide* Brüder Moor in ihrem Denken und Handeln stets auf die Familie und den Vater bezogen. Während sich Karl zu seinem Schmerz aus diesem Kosmos verbannt fühlt, verlässt Franz ihn mit voller Absicht und richtet seine stärksten Waffen gegen die Familienideologie, die ihn künftig nicht mehr „gängeln“ soll „wie einen Knaben“. Sein buchstäblich zersetzender Verstand entlarvt die „sogenannte *Blutliebe*“ als Hirngespinnst. Hinter dem „heiligen Nebel“, in den Tradition und blinde Ehrfurcht die Familie hüllen, verbergen sich Zufälle, simple biologische Vorgänge oder nur allzu menschliche Gelüste – für das radikal aufgeklärte Individuum wahrhaftig kein Grund, sich in seiner souveränen Selbstbestimmung einschränken zu lassen. In der ersten Auflage der Schauspielfassung gipfelte Franz' Genugtuung über den Triumph seines Scharfsinns in dem höhnischen Ausruf: „Wo stikt dann nun das Heilige?“ (3, S. 357) Den hat Schiller später leider gestrichen, aber in den Ohren seines Publikums dürften die Thesen des Protagonisten immer noch provozierend genug geklungen haben.

Mit der Auflösung aller familiären Bande wird der Weg frei für die meuchlerische Beseitigung des Vaters, die Franz in einem weiteren umfangreichen Monolog zu Beginn des zweiten Akts beschließt (3, S. 38–40). Diesmal erweist er sich als gelehriger Adept der Anthropologie, der bei „Philosophen und Mediziner[n]“ – den ‚philosophischen Ärzten‘ seiner Epoche! – davon gelesen hat, „wie treffend die Stimmungen des Geists mit den Bewegungen der Maschine [d.h. des Körpers] zusammen lauten.“ Das weite Feld der psycho-physischen Wechselwirkungen wird bekanntlich in der dritten Dissertation des Karlsschülers Schiller behandelt, die dem Thema „Geistiger Schmerz untergräbt das Wohl der Maschine“ sogar ein eigenes Kapitel widmet. „[D]er Zustand des größten Seelenschmerzens“, heißt es dort, „ist zugleich der Zustand der größten körperlichen Krankheit“ (20, S. 59). Genau diese Einsicht in die pathologischen Folgen unguter Gedanken und verstörender Affekte will sich Franz zunutze machen, freilich nicht für menschenfreundliche Zwecke der Heilung, sondern um gerade umgekehrt „den Körper vom Geist aus zu verderben“ und damit einen perfekten Mord zu begehen, der ohne plumpe Mittel wie Gift oder Dolch auskommt. Anschaulicher lässt sich kaum demonstrieren, dass wissenschaftliche Errungenschaften grundsätzlich moralisch neutral sind. Da die Erkenntnisse der Anthropologie, rein instrumentell betrachtet, für jede beliebige Anwendung parat liegen, können sie durchaus zu Werkzeugen eines kriminellen Durchsetzungswillens werden.

Doch Franz ist auch wiederum kein kühler Machttaktiker und Technokrat. Der Mord an Maximilian von Moor wird nicht nur nüchtern als zweckmäßige Operation geplant, sondern zugleich euphorisch als „Originalwerk“, als „Werk ohne gleichen“ und Produkt einer ganz neuen „Kunst“ gefeiert. Damit greift Franz auf eine weitere Lieblingsidee der Epoche zurück, um seinen Selbstentwurf als großer Mann zu stützen, nämlich auf den Geniekult des Sturm und Drang.

Wenn er sich mit den Worten „Wer sollte nicht auch hier seine Flügel versuchen?“ anspricht, zitiert er sogar den Topos von der kühnen Erhebung des Genies über alle Schranken der gemeinen Wirklichkeit, der in diesem Kontext eine ausgesprochen makabre Färbung annimmt. Pragmatische Gesichtspunkte treten jetzt in den Hintergrund; der junge Mann berauscht sich an seiner genialen Erfindergabe und dem Bewusstsein seiner überragenden schöpferischen Fähigkeiten. Hier ist die Kunst tatsächlich auf dem Weg zur Autonomie und damit nicht zuletzt zur Freiheit von allen moralischen Normen – nur in etwas anderer Weise, als es sich Schiller und seine Zeitgenossen in ihren Reflexionen über den ästhetischen Reiz menschlicher Größe ausmalten. Der virtuose Vaternord gelingt freilich nicht wie gewünscht, da der alte Moor durch die Machenschaften seines Sohnes lediglich in einen scheinbaren Zustand versetzt wird. In tragischer Ironie ist es ausgerechnet Karl, der später zu Ende bringt, was sein Bruder begonnen hat, und zwar ebenfalls mit Hilfe der psycho-physischen Induktion: Als er im fünften Akt offenbart, was mittlerweile aus ihm geworden ist, versetzt er dem Vater einen Schock, der auf der Stelle seinen Tod herbeiführt.

In dem dritten großen Monolog des Franz Moor, der die Szene IV,2 beschließt (3, S. 94f.), steht mit dem Mord an Karl ein weiteres Kapitalverbrechen auf dem Programm. Diesmal verzichtet Franz auf kunstvolle Umwege und wählt einen konventionellen Anschlag, dessen Ausführung er ausgerechnet dem redlichen Daniel anvertraut – wieder ein Beleg dafür, wie sorglos Schiller mit handlungstechnischen Details verfuhr. Umso interessanter sind auch hier die Überlegungen, mit denen Franz die Untat rechtfertigt. Für ihn ist ein Mord eine Lappalie, weil der menschlichen Existenz ohnehin keine tiefere Bedeutung zukommt: „der Mensch entstehet aus Morast, und wädet eine Weile im Morast, und macht Morast, und gährt wieder zusammen in Morast, bis er zuletzt an den Schuhsohlen seines Uhrenkells unflätig anklebt. Das ist das Ende vom Lied – der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung“. Diese zynische Litanei erinnert zwar von ferne an die christliche Begräbnisformel „Erde zu Erde, Asche zu Asche, Staub zu Staub“. Aber „Morast“ klingt nicht nur um einiges verächtlicher, es gibt für Franz vor allem auch keinen Gott und keine unsterbliche Seele mehr, die der irdischen Vergänglichkeit entzogen wären. Er huldigt damit jenem krassen Materialismus, den Schiller in seiner *Philosophie der Physiologie* so entschieden verwirft, weil er den Geist auf pure Stofflichkeit reduziert, die Unsterblichkeit zum „Wahn“ stempelt und die heilsame „Furcht einer kommenden Ewigkeit“ aufhebt – eine Lehre für „Thoren und Bösewichter“ und der nihilistische Gegenspieler einer tröstlichen Metaphysik der Liebe (20, S. 12).

Als Richtschnur des Handelns kennt Franz nur den eigenen „Vorthail“, der im aktuellen Fall eindeutig für den Mord spricht. Das Gewissen, das eine solche Tat mit einer „ganze[n] Hölle von Furien“ umgibt, hält er dagegen für eine Chimäre, allerdings für eine, die den Menschen durchaus narren und quälen kann, wenn er ihre wahre Natur nicht durchschaut. Selbstverständlich billigt

Franz der Stimme des Gewissens keinen metaphysischen oder natürlichen Ursprung im Sinne der christlichen Lehre oder der *moral sense*-Philosophie zu. Statt dessen versucht er sich an einer psychologischen Erklärung, die auf frühkindliche Prägungen und verinnerlichte religiöse Ängste verweist: „Verflucht sey die Thorheit unserer Ammen und Wärterinnen, die unsere Phantasie mit schrecklichen Mährgen verderben, und gräßliche Bilder von Strafgerichten in unser weiches Gehirnmark drücken, daß unwillkührliche Schauder die Glieder des Mannes noch in frostige Angst rütteln, unsere kühnste Entschlossenheit sperren, unsere erwachende Vernunft an Ketten abergläubischer Finsternis legen“.

Mit den „Materiellen Ideen“, die Schiller auch in seiner ersten Dissertation erörtert (20, S. 26), wird hier erneut ein Konzept der zeitgenössischen Anthropologie aufgegriffen. Man erklärte sich den Einfluss intensiver Wahrnehmungen und Erlebnisse auf die menschliche Psyche damals durch ganz konkrete organisch-körperliche Einschreibungen in den Nerven beziehungsweise im Gehirn, die dann als stabile Vorstellungs- oder Empfindungsmuster fortwirkten. Das „weiche Gehirnmark“ von Kindern ist, wie Franz meint, für solche *Eindrücke* (im wörtlichen Sinne!) besonders empfänglich, und was sich dort einmal festgebrannt hat, steuert „unwillkührlich“, also jenseits des klaren Bewusstseins, noch das Denken und Fühlen des Erwachsenen. Damit werden nun auch die religiösen Überzeugungen und die Gottesfurcht des Menschen einer nüchternen wissenschaftlichen Analyse unterworfen; die Theologie muss der Anthropologie und der Religionspsychologie weichen. Schillers Protagonist vertritt bereits ein Weltmodell, das die ‚Hypothese Gott‘ überflüssig macht, wie es etwas später der französische Mathematiker und Astronom Pierre-Simon Laplace ausdrücken sollte.

Wenn Franz seine Vernunft mit aller Gewalt von den „Ketten abergläubischer Finsternis“, die in frühkindlichen Erlebnissen verankert sind, befreien will, formuliert er in genuin aufklärerischer Diktion ein zentrales Anliegen seiner ganzen Epoche. Beispielhaft führt er vor, wie sich das neue aufgeklärte Subjekt konstituiert, indem es die Dimension der Leiblichkeit und das unberechenbare Reich der Emotionen und Ängste aus seinem Identitätskonzept ausgrenzt. Seine geistige Autonomie basiert auf einer rigiden Selbst-Beherrschung, die gewisse Teile der menschlichen Existenz streng unterdrückt oder verleugnet. Die zynische Pointe dieser Dramenpassage liegt jedoch darin, dass Franz eben auch das Gewissen und die Moral zu jenen abergläubischen Gewalten rechnet, die den Menschen in einer unwürdigen Abhängigkeit gefangen halten. Den strahlenden Gipfel der Aufklärung bildet für ihn das absolut selbstherrliche Individuum, das keinerlei Einschränkung seiner Willkür mehr duldet.

Dabei handelt es sich übrigens um einen dezidiert männlichen Idealtypus. Der „Mann“ ist es, den Franz auf diese Weise emanzipieren will, während er die verderblichen Einflüsse der Kindheit jenen törichten „Ammen und Wärterinnen“ anlastet, die auch den Pädagogen des Aufklärungszeitalters als unkalkulierbare Risikofaktoren bei der vernünftigen Erziehung der heranwachsen-

den Generation galten. Die bürgerlichen Geschlechtercharaktere, deren Konturen sich im späten 18. Jahrhundert formten, reservierten das autonome Vernunftvermögen für den Mann, während sie die Frau an das Gefühl, den Aberglauben und die widervernünftige Natur gebunden sahen. Das von Franz vertretene Männlichkeitskonzept, das auf rationaler Selbstbestimmung basiert, mutet damit um einiges subtiler und progressiver an als die Größenphantasien seines Bruders, die vor allem um kriegerrische Stärke und Heldenmut kreisen.

In seiner Besprechung der *Räuber* monierte Schiller einen Widerspruch im Charakter des Franz: Da die „Raisonnements, mit denen er sein Lastersystem aufzustützen versteht“, offensichtlich „das Resultat eines aufgeklärten Denkens und liberalen Studiums“ seien, ließen sie sich nicht mit der monströsen Inhumanität des Protagonisten vereinbaren, denn „[d]ie Begriffe, die sie voraussetzen, hätten ihn notwendig veredeln sollen“ (22, S. 123). Für den Rezensenten geht die Verstandesbildung also zwangsläufig mit einer Vervollkommenung des humanen Empfindens einher. Aber in diesem Punkt ist das Drama klüger als sein Autor. Indem es aufdeckt, dass rationales Denken in Wahrheit nicht das Mindeste mit sittlichen Einstellungen zu tun haben muss, löst es die Symbiose von Vernunft und Tugend, die dem 18. Jahrhundert so teuer war, und bringt die Möglichkeit einer Aufklärung ins Spiel, die den Menschen in die totale Freiheit seiner Willkür und eines absolut gesetzten Machtwillens entlässt. So ist Franz wohl die schockierendste und zugleich modernste Gestalt, die Schiller je geschaffen hat. Und ihr dramatisches Porträt trägt seinerseits wiederum vorbildliche aufklärerische Züge, sofern man von einer umfassenden Aufklärung auch die kritische Reflexion auf Gefahren, Auswüchse und Schattenseiten der menschlichen Selbstermächtigung erwartet.

Die doppelte Katastrophe

Größe und Selbstherrlichkeit des modernen Individuums werden in den *Räubern* nicht nur wirkungsvoll inszeniert, sondern auch ebenso nachdrücklich demontiert. Denn im fünften Akt münden die Lebenswege von Karl und Franz, wieder in exakter dramaturgischer Parallelführung, in eine doppelte Katastrophe, die das Scheitern des grandiosen Anspruchs auf Freiheit und Autonomie sinnfällig macht.

Jenseits aller strikt verstandesmäßigen Modelle der Welterklärung wird Franz in V,1 plötzlich doch noch von Gewissensnöten heimgesucht, die in einem Alptraum vom Jüngsten Tag Gestalt annehmen. Dabei wenden sich jene anthropologischen Gesetze, die er zuvor als Waffe für den Vätermord gebraucht hat, unversehens gegen ihn selbst, denn die psychische Verstörung zieht durch den bekannten „Konsens der Maschine mit der Seele“ (20, S. 61) auch den Körper in Mitleidenschaft. Deshalb entwickelt Franz nun auf einmal eine sehr ausdrucksvolle Gestensprache.

Bleich, verwirrt und lallend tritt er auf, und unter dem Druck des panischen Schreckens und der körperlichen Qualen bricht sein Selbstverständnis als souveränes Subjekt kläglich zusammen: „er sinkt unmächtig nieder“, wie es bedeutungsvoll im Nebentext heißt (3, S. 118). Dass er auf einmal sogar ein Bedürfnis nach menschlicher Nähe verspürt und bei Daniel Trost sucht, zeigt, wie weit es mit dem verstockten Egoisten gekommen ist. Gegen irrationale Ängste vor dem göttlichen Strafgericht helfen auch die materialistischen Lehren seiner Bücher nicht mehr, nach denen es gar keine Ewigkeit geben kann, weil die Seele mit dem Körper vergeht: „Ich hab's immer gelesen, daß unser Wesen nichts ist als Sprung des Geblüts, und mit dem letzten Blutstropfen zerrinnt auch Geist und Gedanke“ (S. 121). Der herbeigerufene Pastor Moser macht sich die günstige Gelegenheit dankbar zunutze. Theologische Argumente spielen in seinen Reden keine Rolle; er kommt gar nicht erst dazu, die dogmatischen „Beweise“ für die religiösen Lehren, die er parat hat, vorzutragen (S. 123). Statt dessen setzt der Geistliche auf puren Psychoterror, indem er mit sadistischem Vergnügen die Qualen der Verdammten ausmalt, bis sich Franz gänzlich vernichtet fühlt.

Zwar ist der Protagonist, Mosers Anspielungen zum Trotz, im strengen Sinne weder Vater- noch Brudermörder, aber solche Feinheiten kommen hier nicht in Betracht – ihn ereilt jedenfalls die verdiente Strafe für seinen Frevel an der geheiligten Familienordnung. So scheint die religiös-moralische Vaterwelt letztlich doch noch über den verwegenen Rebellen zu triumphieren, und in der Tat musste Schiller darauf bedacht sein, für diese ungeheuerliche Gestalt ein exemplarisches Debakel zu ersinnen. Es fragt sich allerdings, ob die provozierenden Ansichten, die Franz vertreten hat, in dieser Szene wirklich widerlegt werden. Da die Vorgänge eigentlich nur zeigen, dass selbst der kälteste Verstandesmensch die „gräßliche[n] Bilder von Strafgerichten“ (3, S. 95), die man ihm von früh an eingetrichtert hat, nicht restlos abzuschütteln vermag, bleibt seine nüchterne Rekonstruktion der Genese des menschlichen Gewissens aus tiefverwurzelten religiösen Ängsten im Grunde unangefochten. Und so konnte der Anthropologe Schiller das, was Franz widerfährt, in dem *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* auch ganz im Einklang mit den Thesen seiner Dramenfigur erläutern, ohne metaphysische Kategorien bemühen zu müssen: „Alle die Bilder zukünftiger Strafgerichte, die er vielleicht in den Jahren der Kindheit eingesaugt, und als Mann obsopirt [eingeschläfert] hatte, haben den umnebelten Verstand unter dem Traum überrumpelt. Die *Sensationen* sind allzuverworren, als daß der langsamere Gang der Vernunft sie einholen und noch einmal zerfasern könnte“ (20, S. 60). Bei allem Abscheu vor materialistischen Gottesleugnern hatte Schiller doch selbst an der übergreifenden Tendenz der Aufklärung teil, die Welt durch säkulare Erklärungsmodelle zu erschließen. Das führte nicht unbedingt zum Atheismus, wohl aber zu der für die Moderne typischen Ausdifferenzierung kultureller Systeme, die unter anderem Religion und Wissenschaft auseinanderreißt.

Im Drama wie in der Dissertation berührt Schiller Phänomene, die man später mit den Begriffen der Verdrängung und des Unbewussten fassen sollte. Auch damit bewegt er sich auf der Höhe seiner Zeit. Wenn er von „dunkeln Ideen“ spricht, durch deren plötzliche Bewegung bei Franz der „ganze Grund des Denkorgans“ aufgerüttelt und „die Seele in ihren Tiefen erschüttert“ werde (20, S. 60f.), knüpft er an Überlegungen an, mit denen schon Johann Georg Sulzer einen großen Schritt über die rationalistische Bewusstseinsphilosophie der Frühaufklärung hinaus getan und die Autonomie des menschlichen Willens empfindlich eingeschränkt hatte. Solche „dunkeln Ideen“, schrieb Sulzer, die „in dem Grunde der Seele schlechterdings verborgen“ lägen und zu denen auch viele Ängste und Vorurteile gehörten, könnten bis in die „Jahre unsrer Kindheit“ zurückreichen und würden sich im Konfliktfall allemal gegen reflektierte Einsichten oder Überzeugungen durchsetzen.¹⁰ Genau das muss Franz Moor zuletzt erfahren. Die radikale Selbstermächtigung des vernunftbegabten Individuums scheitert nicht an unerforschten jenseitigen Gewalten, sondern an psychischen Mechanismen, die sich der bewussten Kontrolle entziehen.

Immerhin geht Franz am Ende nicht so schmachvoll zugrunde, wie es sein seelischer Zusammenbruch vermuten lassen könnte. Er fasst sich nämlich wieder und behauptet trotz seiner persönlichen Unabhängigkeit, indem er Reue und Buße verweigert: „Nein ich will auch nicht beten – diesen Sieg soll der Himmel nicht haben, diesen Spott mir nicht anthun die Hölle“ (3, S. 126). Statt dessen wählt er den Selbstmord, ehe die Räuber ihn ergreifen können, und rettet damit seine Freiheit, soweit das in seiner Lage überhaupt möglich ist. Im Gegensatz zu seinem Bruder lädt er die Zuschauer gewiss nicht zu einer schwärmerischen Identifikation ein, aber ihre schauernde Bewunderung ist dem Bösewicht noch in seiner Verstocktheit angesichts des Todes sicher: „Stirbt er nicht bald wie ein großer Mann, die kleine kriechende Seele!“, heißt es in Schillers Rezension (22, S. 124). Selbst hier mischt sich der Abscheu vor der Ruchlosigkeit mit der ästhetischen Strahlkraft amoralischer Größe.

Die zweite und letzte Szene des fünften Aktes, kaum weniger umfangreich als die erste und in sich vielfältig gegliedert, bringt schließlich auch Karls verschlungene Irrwege an ihr Ziel. Die verzweifelte Sehnsucht des verlorenen Sohnes, wieder in die bergende Familiensphäre aufgenommen zu werden, muss für den schuldbeladenen Verbrecher unerfüllt bleiben. „Ich wollte umkehren und zu meinem Vater gehn, aber der im Himmel sprach, es soll nicht seyn“, fasst Karl, einmal mehr irdische und himmlische Vaterinstanzen überblendend, resigniert zusammen (3, S. 133). Der Überheblichkeit des großen Mannes erteilt er jetzt endgültig eine Absage:

O über mich Narren, der ich wähnete die Welt durch Greuel zu verschönern, und die Geseze durch Gesezlosigkeit aufrecht zu halten. Ich nannte es Rache und Recht – Ich maßte mich an, o Vorsicht die Scharthen deines Schwerdts auszuwezen und deine Parteylichkeiten gut zu machen – aber – O eitle Kinderey – da steh ich am Rand eines entsezlichen Lebens, und

erfahre nun mit Zähnklopfen und Heulen, daß zwey Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden. Gnade – Gnade dem Knaben, der Dir vorgreifen wollte – Dein eigen allein ist die Rache. Du bedarfst nicht des Menschen Hand.

(3, S. 134f.)

Karl klagt sich also der *Hybris* – christlich gesprochen: der Ursünde der Superbia – an, weil er mit dem Anspruch, die zerrüttete Welt im Alleingang ins Lot zu bringen, die dem Menschen gesetzten Grenzen überschritten hat. Von *Hybris* kann man nur sprechen, wenn man eine unantastbare universale Ordnung voraussetzt, die jedem Einzelnen seinen Platz anweist und ihm die legitimen Spielräume seines Handelns vorzeichnet. Im Denken eines Franz hat diese Kategorie folglich keinen Platz, doch Karl unterwirft sich nun wieder rückhaltlos den Gesetzen Gottes und der Obrigkeit. Indem er sein eigenes Leben zum „Opfer“ bringt, um ihre „unverletzliche Majestät vor der ganzen Menschheit“ zu verherrlichen (3, S. 135), wählt er in freier Entscheidung den einzigen Weg zur Reintegration, der ihm noch offensteht. Damit scheint einzutreten, was Schiller in seiner Vorrede angekündigt hat: Der durch „[u]nglückliche Konjunkturen“ zum Verbrecher gewordene große Mann lenkt in die Bahnen der Sittlichkeit zurück; aus dem verderblichen „Katilina“ wird ein heroischer „Brutus“ (S. 6).

Ganz so einfach liegen die Dinge indes nicht. Wenn das feudal-absolutistische Regime und seine Justiz, die im Stück sonst nicht gerade im besten Licht erscheinen, jetzt plötzlich als irdischer Arm der göttlichen Weltordnung hingestellt werden, mag man das noch akzeptieren – Schiller nahm solche Brüche in Kauf, weil er sich eben nicht für eventuelle gesellschaftskritische oder revolutionäre Dimensionen seines Werkes, sondern für die Psychologie der Protagonisten und eine virtuose Affektregie interessierte. Aber dass Karl seiner Neigung zur *Hybris*, zum Pathos und zur großen Geste im Grunde unverändert treu bleibt, stellt die moralische Eindeutigkeit des Dramenschlusses doch sehr in Frage. Als Sühneopfer für die „mißhandelte Ordnung“ (3, S. 135) der (Vater-)Welt stilisiert er sich zur Postfiguration Christi und schlüpft damit erneut in eine mythisch überhöhte Sohnesrolle, die nicht gerade von Bescheidenheit zeugt: „Noch in die Gebärde der Demut nistet sich die wohlbekannte Selbstüberhebung ein.“¹¹ Mit einigem Recht unterstellt ihm einer der Räuber „Groß-Mann-Sucht“ und das Streben nach „eitle[r] Bewunderung“ (S. 135), und wenn Karl auf diesen Vorwurf mit dem Entschluss reagiert, durch seine freiwillige Auslieferung einem notleidenden Tagelöhner die ausgesetzte Belohnung zu verschaffen, sichert er sich erst recht einen effektvollen Abgang. Dem Verlangen nach Rückkehr in eine normative Ordnung hält bis zum Schluss der Kult des eigenen grandiosen Ich die Waage.

Im letzten Absatz der Vorrede ist Schiller erkennbar darum bemüht, alle Irritationen, die sein Stück wecken mag, prophylaktisch zu zerstreuen und dem Publikum eine beruhigende Handhabe für das Verständnis zu liefern. Für ihn gehören die *Räuber* zu den „moralischen

Büchern“, denn „das Laster nimmt den Ausgang, der seiner würdig ist. Der Verirrte tritt wieder in das Gelaise der Geseze. Die Tugend geht siegend davon“ (3, S. 8). Würde das Drama tatsächlich eine derart schlichte poetische Gerechtigkeit proklamieren, um den Zuschauern die Gebote der Sittlichkeit und der Religion einzuschärfen, hätte es heute schwerlich noch große Aufmerksamkeit verdient. Die Faszination, die es nach wie vor ausstrahlt, verdankt sich vielmehr der Radikalität, mit der es anhand zweier ins Überdimensionale erhöhter Prototypen die Möglichkeiten und die Gefährdungen des modernen Individuums erkundet.

2 Ein Opfer der „Schwungsucht“: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*

Staatsaktion und menschliches Herz

Als Schiller im Herbst 1782 vor einigen Mannheimer Theaterleuten aus dem Manuskript seines zweiten Dramas vorlas, war die Resonanz verheerend – einer der Zuhörer erkundigte sich bei Andreas Streicher sogar im Vertrauen, ob der Verfasser dieses Machwerks wirklich mit dem gefeierten Dichter der *Räuber* identisch sei.¹² Zwar sollen Schillers schwäbischer Akzent und seine übertriebene Deklamation, die noch die banalste Regieanweisung pathetisch herausschmettete, eine Mitschuld an dem Debakel getragen haben, aber auch später konnte man sich in Mannheim nicht für die *Verschwörung des Fiesko zu Genua* erwärmen. Nachdem Schiller die Arbeit, die wahrscheinlich bald nach der Uraufführung der *Räuber* begonnen worden war, im November 1782 in Oggersheim vorläufig beendet hatte, weigerte sich Dalberg rundweg, das Stück für seine Bühne zu akzeptieren.

Unter diesen Umständen nahm der Dichter bei dem von einer kleinen Vorrede begleiteten Erstdruck, den Schwan im Frühjahr 1783 herausbrachte, erst recht keine Rücksicht auf den „Theaterzweck“ (23, S. 51). Die Buchausgabe des *Fiesko* spiegelt seine künstlerischen Intentionen am reinsten wider und liegt daher auch der folgenden Analyse zugrunde. Aber die Mannheimer Widerstände und die bühnenpraktischen Probleme, über die Friedrich Wilhelm Großmann klagte, der das Stück am 20. Juli 1783 in Bonn uraufgeführt hatte, bewogen ihn schließlich doch zu einer Überarbeitung, mit der er dem Text „eine mehr theatralische Gestalt zu geben“ beabsichtigte (4, S. 267). Auch den Schluss schrieb er neu: Der Held bleibt jetzt am Leben und entsagt der Herrschaft über Genua. Diese Bühnenfassung fand Dalbergs Beifall und erlebte am 11. Januar 1784 ihre Premiere in Mannheim, für deren Theaterzettel Schiller eine

knappe Erinnerung an das Publikum verfasste. Das Stück wurde aber kühl aufgenommen und verschwand schon nach drei Aufführungen wieder aus dem Programm, was den Dichter zu seiner verächtlichen Äußerung über das fehlende „römische Blut“ der Pfälzer veranlasste (23, S. 137). Zeitgenössische Kritiker bemängelten die gespreizte Rhetorik, die Neigung zu effekthascherischen Übertreibungen sowie Missgriffe bei der Figurenzeichnung und bei der Konstruktion der Handlung. Bühnenerfolge feierte das Drama erst in der Bearbeitung von Karl Martin Plümcke. Bis heute hat es sich nicht aus dem Schatten von Schillers Erstling lösen können und zählt mit der *Braut von Messina* zu den am wenigsten bekannten Stücken des Autors.

In einem zentralen Punkt schließt *Fiesco* nahtlos an die *Räuber* an: Wieder geht es um die freie, kraftvolle Entfaltung des überragenden Individuums, die den Zuschauer zu schauernder Bewunderung hinreißen soll und zugleich Gelegenheit bietet, die Zwiespältigkeit eines schrankenlosen Größenstrebens zu durchleuchten. Als Exempel eines solchen Subjekts dient jetzt aber weder ein leidenschaftlicher Stürmer und Dränger noch ein zynischer Aufklärer, sondern die historische Gestalt eines ehrgeizigen Aristokraten aus dem Italien des 16. Jahrhunderts. Fieskos Größe steht denn auch dem *virtù*-Ideal der Renaissance nahe, das mit Tüchtigkeit, Mut, Willensstärke und Skrupellosigkeit alle Voraussetzungen für den Kampf um Macht und Herrschaft umfasste. Mit diesem Werk legte Schiller sein erstes Geschichtsdrama vor.

Der Stoff war ihm schon auf der Karlsschule bekannt geworden, und zwar wahrscheinlich durch die *Denkwürdigkeiten von Johann Jakob Rousseau*, die Helfrich Peter Sturz 1779 veröffentlicht hatte. Die Selbstrezension der *Räuber* zitiert daraus eine Bemerkung über Amoralität und Größe, die Schiller aus dem Herzen gesprochen war: „Rousseau rühmte es an dem Plutarch, daß er erhabene Verbrecher zum Vorwurf seiner Schilderung wählte“ (22, S. 118). In diesem Kontext wird bei Sturz auch der „Graf von Fiesque“ erwähnt, der in Rousseaus Augen mehr als jeder andere die Aufmerksamkeit eines modernen Plutarch verdient habe.¹³ Der junge Giovanni Luigi de Fieschi, Sprössling einer bedeutenden genuesischen Adelsfamilie, leitete zu Beginn des Jahres 1547 eine Erhebung gegen Andrea Doria, den faktischen Herrscher des Stadtstaates. Das Unternehmen stand bereits kurz vor dem Erfolg, als sein Anführer von einer Planke, die zu einer Galeere im Hafen führte, ins Wasser stürzte und unter dem Gewicht seines Harnischs ertrank.¹⁴ Daraufhin kehrte der vertriebene Doria zurück und bereitete dem Aufstand ein Ende.

Nachdem er sich für das Sujet entschieden hatte, studierte Schiller fleißig die einschlägigen Quellen, deren wichtigste in der Vorrede des Stücks genannt werden. Auf Faktentreue wollte er sich aber nicht festlegen lassen: Ein Dichter sei kein „Geschichtschreiber, und eine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung in der Brust meiner Zuschauer bewirke, wiegt bei mir die strengste historische Genauigkeit auf.“ Letztlich gab der historische Giovanni Luigi de Fieschi nur „den Namen und die Maske“ für den Fiesco des Dramas her (22, S. 90).

Vor allem war Schiller von Anfang an klar, dass der „unglückliche Zufall“, der den Helden das Leben gekostet hatte, für seine Zwecke nicht taugte, weil der „Finger des Ohngefährs“ nicht in das sinnvolle Ganze eines Kunstwerks eingreifen dürfe (4, S. 9). Für das Stück musste folglich ein anderer Schluss her.

In klassizistischen und barocken Tragödien waren Geschehnisse aus der hohen Politik sehr beliebt gewesen, weil man mit ihnen pathetische Wirkungen erzielen, das ganze Welttheater vorführen oder Spiegelungen der christlichen Heilsgeschichte inszenieren konnte. Dementsprechend hatte die Ständeklausel der Regelpoetik für diese erhabene Gattung ein hochrangiges Personal aus Königen und Fürsten vorgeschrieben. Aber um die Mitte des 18. Jahrhunderts bahnte sich ein Wandel an. Die Dramatiker der Hoch- und Spätaufklärung, die sich unter dem Einfluss der Empfindsamkeit und der fortschrittlichen Psychologie in erster Linie für sittliche Fragen und für das komplexe menschliche Gefühlsleben interessierten, konnten mit monumentalen Haupt- und Staatsaktionen wenig anfangen. Politik war für sie weitgehend mit den Kalkülen und Intrigen der fürstlichen Kabinette identisch, die jenseits ihres Erfahrungshorizonts lagen – nicht nur Schiller war „mit dem Herzen bekannter als dem Kabinet“ (4, S. 10)! – und obendrein in einem schroffen Gegensatz zu allen bürgerlich-aufgeklärten Wertvorstellungen standen. Stücke, die das Publikum durch Einfühlung rühren und bessern wollten, vermieden deshalb politische Themen und bevorzugten das vertrautere Feld der familiären Beziehungen und der Liebesverwicklungen. In seinem Plädoyer für das bürgerliche Trauerspiel rechtfertigte Lessing diesen Trend ausdrücklich:

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. [...] unsere Sympathie erfordert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.¹⁵

Schiller äußerte sich mehrfach ganz ähnlich. „Staatsaktionen“, die zwangsläufig „viele zerstreute Züge“ umfassten, verweigerten sich der dramatischen Anschaulichkeit, schrieb er in seiner *Egmont*-Rezension (22, S. 205), und die Vorrede zu *Fiesko* nennt sie „kalt“ und „unfruchtbar“, weil sie dem Gefühl unzugänglich bleiben: „Wenn es wahr ist, daß nur Empfindung Empfindung wekt, so müßte, däucht mich, der *politische Held* in eben dem Grade kein Subjekt für die Bühne seyn, in welchem er den Menschen hintenansezen muß, um der politische Held zu seyn“ (4, S. 9f.).

Andererseits kamen Spiele um Macht und Herrschaft aber Schillers maßgeblichen Wirkungsabsichten entgegen, indem sie, wie es in der *Erinnerung an das Publikum* heißt, „aus dem engen,

dumpfen Kreise unsers alltäglichen Lebens“ hinausführten, der Einbildungskraft verlockende Freiräume eröffneten und die „besten Keime zu Großem und Gutem“ im Menschen förderten (22, S. 90). Um den Widerspruch zwischen Trockenheit und Faszination, Kälte und Begeisterung zu überbrücken, bot sich das Verschwörungssujet an. Noch die phantastischen Verschwörungstheorien unserer Gegenwart leben ja davon, dass sie die abstrakten, komplizierten Verhältnisse der modernen Welt auf das planvolle Agieren einzelner menschlicher Subjekte zurückführen und damit dem Gefühl wieder zugänglich machen. Der Dramatiker Schiller nutzt den Verschwörungsplot zu einem vergleichbaren, wenn auch nobleren Zweck: In der Staatsverschwörung löst sich das Politische aus der Sphäre anonymer Machtapparate und konzentriert sich in spannungsgeladenen Extremsituationen, in denen überraschende Individuen mit ihren kühnen Ambitionen hervortreten können. Wieder diente hier Rousseau in der Vermittlung durch Sturz als Gewährsmann. In „ruhigen Staaten“, hatte der Philosoph geäußert, fänden sich allenfalls „halb große Menschen“, während man „große Tugendhafte, und erhabene Verbrecher“ wie den Grafen von Fiesque in den Phasen gewaltsamer Verwirrung aufsuchen müsse.¹⁶ So verband Schiller in der Person seines Verschwörers die hohe Politik mit dem Reich der persönlichen Taten und Leidenschaften. Nur wenn es ihm gelang, „die kalte, unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen, und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen – den *Mann* durch den *Staatsklugen Kopf* zu verwickeln – und von der erfindrischen Intrigue Situationen für die Menschheit zu entlehnen“, konnten politische Vorgänge echte Anteilnahme und psychologische Neugier wachrufen (4, S. 9f.).

Wie die Wirkungsgeschichte des *Fiesco* zeigt, ging das Kalkül nicht ganz auf. Die ferne Welt Italiens und der frühen Neuzeit, die staatspolitischen Dimensionen des Geschehens und die egoistische Herrschsucht des Helden scheinen die zeitgenössischen Zuschauer, die hier die umjubelten *Räuber* nicht wiederfanden, auf Distanz gehalten zu haben. Dafür erklärt Schillers Konzeption aber den eigentümlichen Bau und die Schwerpunktsetzungen seines Stücks. Der Dichter nutzt die politische Thematik nämlich vorrangig als Anlass und Folie, um einmal mehr einen großen Charakter zu profilieren und dessen *innere* Geschichte dramatisch in Szene zu setzen. Die pragmatischen Aspekte der Verschwörung, über die er durch seine Quellen umfassend unterrichtet war, spielen im Drama nur eine Nebenrolle. Zum Beispiel hat Schiller die Planungen des Helden und seine Geheimverhandlungen mit verschiedenen auswärtigen Mächten vollständig in die Vorgeschichte des Bühnengeschehens verlegt; sie werden lediglich in II,18 kurz erwähnt, als Fiesco ihre Resultate vor seinen verdutzten Genossen – und vor dem Publikum – aufdeckt. Auch den europäischen Antagonismus zwischen Frankreich und dem Hause Habsburg, mit dem die Auseinandersetzungen in Genua eng verflochten waren, berührt das Stück allenfalls flüchtig. Und am Ende gibt selbst das Kampfgetümmel in den nächtlichen Straßen der Stadt kaum mehr

als einen bühnenwirksamen Hintergrund ab, vor dem sich die konfliktreichen Beziehungen der Hauptfiguren entwickeln, wobei erneut Fiesko im Fokus steht.

Als Protagonist hat der Titelheld ohnehin keine Konkurrenz zu fürchten. Mit Recht nannte Schiller ihn den „große[n] Punkt dieses Stücks, gegen welchen sich alle darin spielende Handlungen und Charaktere, gleich Strömen nach dem Weltmeer, hinsenken“ (22, S. 89), denn Fieskos Zentralstellung prägt die Fabel ebenso wie das Figurentableau des Werkes. Sämtliche anderen Gestalten, sofern sie überhaupt einiges Gewicht besitzen, stehen in Opposition oder – wie der Mohr – in geheimer Analogie zu ihm. Andreas Doria, Verrina und Leonore bilden zwar jeweils auf ihre Weise einen *ideellen* Widerpart zu der Hauptfigur, aber keiner von ihnen gibt *dramaturgisch* einen auch nur halbwegs gleichwertigen Antagonisten ab. Fiesko dominiert das Geschehen schon durch seine überragende Bühnenpräsenz, und selbst wenn er nicht persönlich auftritt, ist er doch fast durchweg in den Gedanken und Reden der Akteure gegenwärtig. Die Konzentration auf einen einzigen Protagonisten, den der Handlungsbogen innerhalb kürzester Zeit erst auf den Gipfel des Triumphs und dann in den Untergang führt, verleiht dem Stück im Vergleich zu den *Räubern* eine sehr viel größere Geschlossenheit.

Die dramatische Charakterstudie eines großen Mannes ist auf eigentümliche Weise mit der politischen Dimension des Stücks verbunden, das Schiller im Untertitel ein „republikanisches Trauerspiel“ nannte. Schon dieses Attribut ist klärungsbedürftig. Seit den Römern war die *res publica* grundsätzlich das Gemeinwesen, der Staat. Ein „republikanisches“ Stück wäre dann einfach ein *politisches*, das Angelegenheiten von öffentlichem Interesse behandelt. In der Staatstheorie der Aufklärung wurde der Republikbegriff indes differenziert. Unter einer Republik verstand man nun einerseits einen Freistaat, der im Gegensatz zur monarchischen Fürstenherrschaft die Macht unter mehrere Personen verteilte; deshalb galten in Montesquieus Verfassungstypologie demokratisch wie aristokratisch regierte Staaten als Republiken. Andererseits konnte aber auch jedes politische Gemeinwesen mit einer festen Rechtsordnung, die dem Gemeinwillen der Bürger Ausdruck verlieh, eine Republik heißen. Für Rousseau beispielsweise waren alle Staaten, in denen Gesetze die Rechte und die Freiheit der Bürger schützten, Republiken. Solchermaßen als Verfassungsstaat betrachtet, fand die Republik ihr Gegenbild nicht in der Monarchie, die ja durchaus konstitutionell beschränkt sein kann, sondern im *Despotismus*, in dem Willkürregiment eines Tyrannen – oder aber in der reinen Anarchie. Auch Schiller kennt in seiner *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* „Republiken, die Könige haben“ (17, S. 87), und noch die Notizen zum *Demetrius*-Projekt schreiben der Wahlmonarchie Polen mit ihrem starken, von Adel und Geistlichkeit dominierten Reichstag eine „republic. Freiheit“ zu und grenzen sie von dem „rußischen Despotismus“ ab (11, S. 65), der durch keinen „Reichsvertrag“, keine Verfassung gezügelt wird (S. 28). Patriotismus, Freiheitssinn und die Bereitschaft, die

gesetzliche Ordnung zu verteidigen, zählten zu den genuin republikanischen Tugenden, wie sie den Gebildeten schon aus der römischen Geschichte vertraut waren.

In Schillers *Fiesco* spielen alle erwähnten Bedeutungsnuancen hinein. Genua wird nicht von einem Monarchen, sondern von einer aristokratischen Führungsschicht beherrscht. Das Stück zeichnet diesen Stadtstaat, den historischen Gegebenheiten entsprechend, als eine typische frühneuzeitliche Adelsrepublik mit ihren Institutionen wie dem Amt des Dogen, dem Kollegium der Prokuratoren und der Senatsversammlung der Signoria. Ordnung und Freiheit sind durch die „majestätische Gerechtigkeit“ der „Geseze“ gesichert (4, S. 53), die unter anderem die Vergabe wichtiger Ämter, zum Beispiel die Wahl der Prokuratoren aus den Reihen des patrizischen Adels, regeln. Konfliktträchtig wirkt unter diesen Umständen allerdings die Sonderstellung, die Andreas Doria in Genua innehat. Der historische Doria verdankte seinen überragenden Einfluss keinem verfassungsmäßigen Rang, sondern seinem Ansehen, ruhmvollen militärischen und diplomatischen Erfolgen, großen Reichtümern und exzellenten politischen Verbindungen, unter anderem zum Hof Kaiser Karls V. Eben diese Ausnahmerolle umschreibt Schiller mit dem (fiktiven) Titel eines Herzogs, der dem greisen Andreas im Stück beigelegt wird. Nur im Personenverzeichnis heißt er merkwürdigerweise „Doge von Genua“ (S. 11). Sein reales Urbild hat das – zeitlich befristete – Amt des offiziellen Staatsoberhauptes nie bekleidet, und in *Fiesco* tangiert die unmittelbar bevorstehende Neuwahl des Dogen den Einfluss des Herzogs augenscheinlich nicht. Die Theaterfassung beseitigt diese Ungereimtheiten, indem sie Andreas schon in der Aufstellung des Personals als Herzog tituliert.

Dorias Verdienste um das Vaterland, auf denen seine Autorität beruht, werden im Stück nur beiläufig erwähnt, wenn er sich rühmt, in Genua „das schönste Kunstwerk der Regierung“ geschaffen (4, S. 53) und das „Joch“ des Volkes gebrochen zu haben (S. 106). Im Rückgriff auf die Historie lassen sich diese Anspielungen konkretisieren: Andrea Doria hatte seine Heimatstadt einst von der französischen Vorherrschaft befreit und mit durchgreifenden Reformen das Fundament für eine stabile republikanische Verfassung gelegt. Bei Schiller besteht seine wichtigste Leistung aber darin, dass er den Schritt zum Despotismus vermeidet, indem er die Geschicke des Staates lenkt, ohne die gesetzliche Ordnung der Republik zu verletzen. Als patriarchalischer „Vater“ der Genueser (S. 106) verkörpert Andreas das Ideal eines aufgeklärten Herrschers.

Gleichwohl widerspricht seine quasi-monarchische Machtfülle in den Augen strenger Patrioten der grundsätzlichen Gleichrangigkeit der städtischen Adelsfamilien und damit dem obersten Prinzip der Republik. Mit dieser Parole begeistert Fiesco seine aristokratischen Gefährten zum Aufstand: „Solte einer in dieser Versammlung seyn, der Phlegma genug hat, einen Herrn zu erkennen, der nur seines Gleichen ist? [...] Hier ist keiner, dessen Ahnen nicht um Genuas Wiege standen. Was? bei allem, was heilig ist! Was? Was haben denn diese zween Bürger [Andreas und sein Neffe Gianettino] voraus, daß sie den frechen Flug über unsere Häupter nehmen?“

(4, S. 88) Die allgemein anerkannte Milde und Rechtschaffenheit des Andreas ändert an diesem Skandalon nichts, denn auch „Ketten von [...] Seide“ müssen jeden aufrechten Republikaner drücken (S. 74).

Zudem könnten die leichten Bande sehr bald durch eiserne ersetzt werden. Gianettino Doria, der designierte Nachfolger des Andreas, will sich nicht mit der informellen Machtstellung seines weisen Oheims begnügen, sondern als „Monarch“ und „Souverain“ regieren (4, S. 46). Er macht aus seinen despotischen Ambitionen auch kein Hehl, wenn er zur Entrüstung der biedereren Genueser achtspännig durch die Stadt braust, sich das Staatswappen anmaßt und bewaffnet und in fürstlicher Gewandung vor der Signoria erscheint, wo er die Prokuratorwahl mit brutaler Offenheit zugunsten seines Favoriten manipuliert und den versammelten Adel vor den Kopf stößt. Auch seine sprichwörtlich gewordene Lieblingswendung „Donner und Doria“, mit der er sich ein Attribut des Zeus aneignet, zeugt von übersteigertem Selbstgefühl und monarchischen Allüren. Im Umgang mit diesem störrischen jungen Mann versagt Andreas Doria, hierin dem alten Moor aus den *Räubern* vergleichbar, als väterliche Autorität, weil ihn die „gottlose Liebe“ zu seinem einzigen Verwandten allzu nachsichtig mit dem „Hochverräther“ verfahren lässt, der den kunstvollen Bau seiner Staatsverfassung untergräbt (S. 53f.). Gianettino will nicht einmal den Tod des Oheims abwarten, ehe er die Herrschaft an sich reißt. Die Verschwörer um Fiesko kommen mit ihrer Operation nur knapp seinem geplanten Staatsstreich zuvor, bei dem die Häupter des genuesischen Adels auf einen Schlag ermordet werden sollen.

Der politische Diskurs des Dramas kreist also um den Gegensatz zwischen der gesetzlich verankerten republikanischen Freiheit und den Alleinherrschaftsansprüchen eines Einzelnen, die diese Freiheit überschatten oder sogar offen negieren. Und hier fließt die politische Thematik mit dem Faszinosum der Größe zusammen, denn auch Fiesko, der sich als der „größte Mann [...] im ganzen Genua“ fühlt (4, S. 67), steht vor der Frage, ob er sich nach dem Triumph der Verschwörung in die wiederhergestellte Ordnung der Republik integrieren oder lieber selbst nach der absoluten Gewalt greifen soll. Für ihn ist diese Alternative gleichbedeutend mit der Wahl zwischen „Gehorchen und Herrschen“ (S. 67), und sein stolzer Geltungsdrang lässt die Entscheidung nicht lange in der Schwebe. Allerdings lebt Fiesko seinen Ehrgeiz nicht so grobschlächtig aus wie Gianettino. Als geschmeidiger Intrigant und charismatischer Demagoge besetzt er neben dem milden Patriarchen und dem gewalttätigen Despoten eine dritte Position in Schillers dramatischer Herrschertypologie – und es ist sicherlich die interessanteste von allen.

Fiesco und das „erstaunliche Werk der Verschwörung“

Beinahe schulmäßig entfalten die ersten Szenen die Exposition des Dramas, die das Publikum mit den Hauptfiguren und den handlungstreibenden Konflikten bekannt macht. Als Hintergrund wählt Schiller einen prächtigen Maskenball in Fiescos Palast, der es ihm erlaubt, seine Protagonisten zwanglos in wechselnden Konstellationen zusammenzuführen, und außerdem ein Spektakel für Auge und Ohr bietet, das die Zuschauer auf Anhieb in seinen Bann schlägt. Aber darüber hinaus führt die Szenerie des Maskenfests auf sinnfällige Weise einen Motivkomplex ein, der das gesamte Stück beherrschen wird: das weite Feld der Täuschung, der Verstellung und des Theaterspiels.

Gerade unter diesem Gesichtspunkt erweist sich *Die Verschwörung des Fiesco* als ein ganz und gar politisches Stück, wenn man den Sprachgebrauch der frühen Neuzeit zum Maßstab nimmt. Wer sich im Zeitalter des Absolutismus in dem komplizierten Machtgefüge eines Hofes behaupten wollte, musste vor allen Dingen die hohe Kunst der taktischen Verstellung beherrschen. *Politisch* zu handeln bedeutete, die eigenen Ziele zu verbergen und zugleich die Absichten der anderen Akteure auf dem höfischen Parkett zu entschlüsseln, seine Interessen ebenso zielstrebig wie verdeckt zu verfolgen und stets die Reaktionen der Mitmenschen einzukalkulieren. Die Politik löste sich damit von allen Fragen der Sittlichkeit und etablierte sich als autonomer Handlungsbereich, der allein den Regeln der Selbstbehauptung und des Machtgewinns folgte – deshalb wurde eine solche „unmoralische Klugheitslehre“ mit ihren „Schlangenwendungen“¹⁷ von der empfindsam-aufgeklärten Moral auch so misstrauisch beäugt. Unter den zahlreichen Autoren, die sich seit der Renaissance mit diesem Thema befassten und Verhaltensmaximen für Hofleute und Politiker formulierten, war und ist der Florentiner Niccolò Machiavelli der berühmteste. Dass Schiller seine Werke selbst gelesen hat, lässt sich nicht beweisen, aber vertraut war er mit Machiavellis Gedankengängen zweifellos. Mit Fiesco bringt er einen Virtuosen der politischen Machttechnik, einen wahren Meister der Intrigen- und Verstellungskunst auf die Bühne. „[H]öfischgeschmeidig, und eben so tückisch“ nennt ihn schon das Personenverzeichnis (4, S. 11), das jeden Akteur mit einigen markanten Strichen charakterisiert.

„Fiesco findet seine Freunde geschwinder in ihren Masken, als sie ihn in der seinigen“, stellt Verrina fest (4, S. 22). Genau darauf kommt es in der Politik an: andere zu durchschauen, selbst aber undurchdringlich zu bleiben. Sogar das Publikum muss geraume Zeit über die wahren Absichten des Protagonisten rätseln, die er erst am Ende des zweiten Akts enthüllt. Während Andreas Doria, Leonore oder Verrina jeder Verstellung abhold sind, schlüpft Fiesco gewandt in die unterschiedlichsten Rollen, wie sie die Lage jeweils fordert. So spielt er den tändelnden Liebhaber, den sorglosen adligen Lebemann, den genialen Verschwörer, den feurigen Republikaner und schließlich, als Krönung seiner Laufbahn, den Herrscher im Purpurmantel. Einen solchen

Mann, der als Regisseur und Hauptdarsteller in Personalunion ein Stück leitet, das auf der Bühne der Wirklichkeit und mit echten Menschen gegeben wird, kann Romanos Gemälde vom Tod der Virginia nicht beeindrucken. Hantiert der Maler lediglich mit Leinwand und Farben, mit „der Phantasie marklosem Marionettenspiel“, so hat Fiesco längst das sehr reale „erstaunliche Werk der Verschwörung“ geschaffen. Der machiavellistische Intrigant ist der größere Künstler, weil er statt bloßer Fiktionen die Realität selbst gestaltet: „der *Schein* weiche der *That* – [...] *Ich habe gethan*, was du – nur mahltest“ (S. 61f.).

Die Mächtigen von Genua spannt Fiesco durch Intrigen und Maskeraden für seine Absichten ein, die Volksmassen gewinnt er mit theatralischen öffentlichen Auftritten. Über die effektsicher inszenierte Begnadigung des Mohren vor den versammelten Genuesern, deren Ablauf der Graf vorher mit seinem Handlanger detailliert abgesprochen hat, wird das Publikum nur durch den Botenbericht Lomellins in II,14 unterrichtet, aber die rhetorisch brillante Manipulation der zwölf Handwerker, die nach Shakespeares Vorbild das ganze Volk vertreten, bringt Schiller in II,8 direkt auf die Bühne: Durch eine scheinbar harmlose Tierfabel mit eingestreuten Suggestivfragen bewegt Fiesco die braven Männer dazu, ihm aus freien Stücken als dem kommenden Herrn der Stadt zu huldigen. Selbst seine Feinde müssen seine magische Ausstrahlung anerkennen. „Dieser Mensch ist ein Magnet. Alle unruhigen Köpfe fliegen gegen seine Pole“, stellt Gianettino ingrimmig fest (4, S. 16), und Lomellins Schilderung der Begnadigungsszene macht die suggestive Gewalt spürbar, die Fiesco wie ein höheres Wesen erscheinen lässt: „Die ganze Versammlung hieng ihm odemlos in starren schröklichen Gruppen entgegen, er sprach wenig, aber streifte den blutenden Arm auf, das Volk schlug sich um die fallende Tropfen, wie um Reliquien“ (S. 54f.).

Als großer Volks(ver)führer, der nicht auf vernünftige Argumente setzt, sondern mit den Emotionen der Massen zu spielen weiß, repräsentiert Schillers Protagonist jenen Politiker- und Herrschertypus, den der Soziologe Max Weber als Charismatiker beschrieben hat. Während eine *legale* Ordnung nach Weber auf rationalen gesetzlichen Normen ruht und die *traditionale* Herrschaft sich durch Herkommen und Gewohnheit legitimiert, leitet der *charismatische* Führer sein Recht auf gläubige Verehrung aus seinen ganz persönlichen „übernatürlichen oder übermenschlichen oder mindestens spezifisch außeralltäglichen, nicht jedem andern zugänglichen Kräften oder Eigenschaften“ ab.¹⁸ Psychologisch betrachtet, setzt eine solche bezwingende Aura nicht nur überlegene Fähigkeiten, sondern auch eine narzisstisch gefärbte Selbstbezogenheit voraus, die in dem festen Vertrauen auf die eigene Auserwähltheit wurzelt – Bedingungen, die Fiesco in seiner unerschütterlichen Überzeugung, der „größte Mann“ Genuas und mit dem „Glück“ im Bunde zu sein (4, S. 67 und 99), ohne Zweifel erfüllt. Wie schnell ein Charisma erlischt, wenn sein Träger selbst nicht mehr daran glaubt, wird später die Jungfrau von Orleans erfahren.

Der Typus des Charismatikers musste in Schillers dramatischem Werk fast zwangsläufig erscheinen, sobald der Dichter sein Lieblingsthema, die individuelle menschliche Größe, auf das

Feld der Politik übertrug. Und mit der Verschmelzung von Charisma und Demagogie, feinen Intrigen und manipulativer Rhetorik, Narzissmus und Persönlichkeitskult schuf er eine eminent moderne Politikerfigur, die sich eben nicht mehr auf die Tradition, auf Recht und Gesetz oder gar auf eine religiöse Ordnung stützt. Nach dem militärischen Sieg über die Doria wirft Fiesco denn auch seine adligen Mitverschwörer und die Institutionen der Republik wie entbehrliche Werkzeuge beiseite. Es sind die fanatisierten Volksmassen, die ihn im Taumel der Begeisterung zur absoluten Herrschaft emportragen: „Sie werden den Fiesco zum Herzog ausrufen. [...] Der Pöbel vergöttert ihn, und foderte wiehernd den Purpur. Der Adel sah mit Entsetzen zu, und durfte nicht Nein sagen“ (4, S. 117). Schiller demonstriert hellstichtig das politische Gewicht einer entfesselten kollektiven Affektdynamik und entwirft zugleich eine Diktatur auf plebiszitärer Grundlage, die aus einer Zeit gewaltsamer Erschütterungen hervorgeht – und das wohlgemerkt mehrere Jahre vor der Französischen Revolution und dem Aufstieg Napoleons, ganz zu schweigen von späteren Formen autoritär-demagogischer Einzelherrschaft.

Fiesco ist aber nicht nur ein begnadeter Schauspieler, Menschenkenner und Redner, sondern auch ein Politstrateg und Organisator von hohem Rang. Wie Schiller aus seinen Quellen wusste, wurde die genuesische Verschwörung des Jahres 1547 von einer ganzen Gruppe von Männern getragen, die allesamt über den Sinn und Zweck von Fieskos verstelltem Auftreten in der Öffentlichkeit, das die Doria in Sicherheit wiegen sollte, informiert waren. Im Stück erscheint die Erhebung dagegen als das geniale Werk eines überragenden Einzelnen, der sogar seine Genossen so lange täuscht, wie er es für gut befindet, unbedingte „Subordinazion“ von ihnen verlangt (4, S. 76) und sie im Krisenfall wie verängstigte „Kinder“ (S. 91) beruhigen muss. Praktisch im Alleingang dirigiert Fiesco „[a]lle Maschinen des grossen Wagestücks“ (S. 59); ebenso listig wie tatkräftig, bedenkt er jedes Detail im Voraus, weiß aber auch den günstigen „Wind des Zufalls“ geistesgegenwärtig zu benutzen (S. 44). Im Unmaß seiner Leidenschaften und seines Selbstgefühls steht Fiesco einem Karl Moor nicht nach. Aber anders als Schillers Räuberhauptmann lässt er im Reden wie im Handeln nicht einfach seinen Emotionen freien Lauf, denn für einen Verschwörer, der kalkulieren und taktieren muss, ist Selbstkontrolle in jeder Lebenslage die wichtigste Tugend. In den praktischen Details folgt er übrigens den Richtlinien, die Machiavelli für Verschwörungen formuliert hat, indem er in der Vorbereitungsphase auf strikte Geheimhaltung achtet, die Zahl der Mitwisser bis zuletzt möglichst gering hält und schließlich im rechten Augenblick schnell und unvermutet losschlägt.

Man darf annehmen, dass der jugendliche Schiller, der bekanntlich dazu neigte, sich mit seinen Dramenfiguren zu identifizieren, selbst stark von der monumentalen Gestalt und dem hochfliegenden Geist dieses Protagonisten angezogen war. Das hinderte ihn aber nicht daran, auch in der *Verschwörung des Fiesco* die dunklen Seiten solcher Größe in den Blick zu nehmen. Fiesco degradiert seine Mitbürger zu Puppen, die an seinen Fäden tanzen müssen. Wie Franz Moor

usurpiert er die Stellung Gottes, wenn er sich eine totale Verfügungsgewalt über die Welt und die Menschen anmaßt. Und diese Hybris mündet nach eindrucksvollen Erfolgen, die seine Allmachtsphantasien zu bestätigen scheinen, am Schluss doch, ganz wortwörtlich, in einen fatalen Sturz. Obendrein hat Schiller seinem Fiesko einen schattengleichen Doppelgänger beigegeben, der mit dem gesamten Instrumentarium des machiavellistischen Handelns zugleich die strikte Amoralität des großen Mannes verkörpert. Die ungemein theaterwirksame Figur des Mohren Muley Haßan, in der skurrile Komik und teuflische Dämonie zu einer grotesken Einheit verschmelzen, lässt unweigerlich an Shakespeare denken und mutet wie ein Jago in der Gestalt Othellos an. Dieser skrupellose Unheilstifter ist Fieskos ausführendes Organ und damit das körperliche Medium der ‚schwarzen‘ Intrige, deren Allgegenwart sich in seiner quecksilbrigen Beweglichkeit spiegelt. Als finsternes Alter Ego des Protagonisten hat der Mohr auf der Bühne fast ausschließlich mit Fiesko persönlich zu tun. Ursprünglich wurde er allerdings von Gianettino für einen Meuchelmord an dem Grafen angeheuert – die Techniken der Politik stehen prinzipiell jedem Akteur, der keine sittlichen Bedenken kennt, zu Gebote. Im Kampf um die Macht sind Fiesko und Gianettino erbitterte Feinde, aber in ihrer Rücksichtslosigkeit wirken sie beinahe wie Zwillinge.

Besonders aufschlussreich für Schillers Psychologie des großen Mannes ist die Frage nach den Motiven, die Fiesko bei seinem Handeln leiten. Zwar steht das Ziel, die Doria zu stürzen, von Anfang an fest. Doch Fieskos Verschwörung entspringt weder der Begeisterung für republikanische Freiheit noch der perfiden Absicht, selbst die Herrschaft über Genua an sich zu reißen, denn in dieser Hinsicht hat der Protagonist zunächst noch gar keine Entscheidung getroffen. Das kühne Projekt erfüllt vorläufig einfach den Zweck, die überragende Größe seines Schöpfers zu bezeugen. Das belegt die Szene II,18 (4, S. 62), in der Fiesko in einem weiteren Theatercoup die Maske des verantwortungslosen Epikureers abstreift und das „erstaunliche Werk der Verschwörung“ aufdeckt, woraufhin Bourgognino, Sacco und Kalkagno „sprachlos“ vor ihm auf die Knie fallen und selbst Verrina bekennen muss: „Du bist ein groser Mensch!“ Mit dem strahlenden Helden in der Mitte und den hingerissenen Anbetern zu seinen Füßen arrangiert Schiller ein Bühnenschauspiel, das die Bewunderung der versammelten Republikaner für Fieskos überlegene Geisteskraft in ein einprägsames Bild bannt und damit unmittelbar auf die Zuschauer im Theatersaal überträgt. Und genau auf diese überwältigende Wirkung war Fiesko aus. Zufrieden stellt er fest, wie glänzend seine Inszenierung gelungen ist: „Genug. Genua kennt mich in Euch. Mein ungeheuerster Wunsch ist befriedigt“. Dieser Wunsch gilt demnach nicht etwa einer Machtstellung im Staat. Fiesko will vor allen Dingen *angestaunt* werden, Huldigungen empfangen und die triumphale Bestätigung seiner Grandiosität im Spiegel bewundernder Blicke genießen. Seine Mitmenschen sind für ihn nicht nur Objekte der Manipulation, sie bilden auch das Publikum seiner narzisstischen Selbstvergötterung. Mit gutem Recht fragt Bourgognino missmutig: „Bin ich denn gar nichts mehr?“ Neben einem Fiesko ist für weitere selbständige Akteure kein Platz.

Seine Größenphantasien können den Helden im äußersten Fall sogar dazu bringen, alle tak-
tischen Finessen fahren zu lassen und massiv gegen die Regeln des politischen Machtspiels zu
verstoßen. Als Andreas, dem der Mohr die Verschwörung verraten hat, Fiesco seines unbegrenzt-
ten Vertrauens versichert, fühlt sich der Graf durch diese generöse Geste förmlich vernichtet:
„Ein Doria soll mich an Grosmut besiegt haben? *Eine* Tugend fehlte im Stamm der Fiesker?“
(4, S. 92) Zum Entsetzen Verrinas, den echte republikanische Ideale statt purer Ich-Sucht zu der
Verschwörung gezogen haben, will Fiesco in der ersten Gefühlsaufwallung das ganze Komplott
aufgeben, um im Wettstreit um den höchsten Seelenadel nicht schmähsch zu unterliegen. Er-
satzweise versucht er dann wenigstens, dem Herzog im letzten Moment zur Flucht zu verhelfen.
Damit sind die beiden quitt, und der Aufstand kann seinen Lauf nehmen: „Nun! ich machte
Größe mit Größe wett – wir sind fertig, Andreas“ (S. 104).

Erst zu erstaunlich später Stunde, als die Verschwörung längst im Gange ist, beschäftigt sich
Fiesco mit der im engeren Sinne staatspolitischen Dimension seines Unternehmens und mit der
Stellung, die er selbst künftig in Genua einzunehmen gedenkt. Der Monolog II,19 entfaltet mit
der Alternative „Republikaner Fiesco“ und „Herzog Fiesco“ den typischen Zwiespalt des großen
Mannes zwischen Brutus und Catilina, zwischen Tugendheros und monumentalem Verbrecher,
der aus dem Umstand resultiert, dass menschlicher Größe keine feste Richtung des Handelns ein-
geschrieben ist. Der Protagonist spürt nur zu gut, wie ihn die „[u]nglückselige Schwungsucht“, die
aus Ehrgeiz und Machtgier geborene Hybris, zum Griff nach der Herrschaft verführt. Gewarnt
von dem Beispiel der gefallenen Engel, die Gott gleich sein wollten, beschließt er, sich bescheiden
der republikanischen Ordnung zu unterwerfen: „Geh unter Tyrann! Sei frei Genua, und ich [...]
dein *glücklichster* Bürger!“ (4, S. 64)

Ob hier wirklich eine Abkehr vom Rausch der Größe stattfindet, ist allerdings zweifelhaft,
denn den Ausschlag für Fieskos Entscheidung gibt der Gedanke: „Ein Diadem erkämpfen ist *gros*.
Es wegwerfen ist göttlich“ (4, S. 64). Die entsagungsvolle Tugend wirkt also vor allem deshalb so
faszinierend, weil sie ein noch strahlenderes Licht zu verbreiten scheint als der Fürstenrang –
selbst im Verzicht wird Fieskos Denken von der Sucht nach Glanz und Bewunderung gelenkt.
Und dem Publikum schwant wahrscheinlich schon jetzt, dass dieser Entschluss auch nicht sein
letztes Wort sein kann, weil die innere Logik des Größenstrebens schließlich doch zur monar-
chischen Gewalt hindrängt. Es ist ein genialer Kunstgriff Schillers, dass er Verrina noch früher
zu dieser Einsicht gelangen lässt als Fiesco selbst. Denn auf dessen Monolog folgt zu Beginn
des dritten Aktes zunächst die unheilschwangere nächtliche Szene, in der Verrina seine Absicht
enthüllt, Fiesco nach dem Sieg über die Doria zu ermorden. Mit der Frage „Sahest du ihn gestern
in unsrer Bestürzung sich spiegeln?“ hält er Bourgognino den Narzissmus des großen Charakters
vor, der niemals „seines Gleichen in Genua dulden“ kann, wie es das republikanische Prinzip
verlangt. Der Mann, der so virtuos zu blenden und zu manipulieren versteht, wird zwangsläufig

„Genuas gefährlichster Tyrann“ werden (S. 66), gefährlicher jedenfalls als der plumpe Gianettino, der die Instrumente der Intrigenpolitik bei weitem nicht so versiert handhabt wie sein mit allen Wassern gewaschener Gegenspieler.

Ein zweiter Monolog des Titelhelden, der als Gegenstück des ersten die sorgfältig komponierte Szenentrias von II,19 bis III,2 abschließt, bestätigt Verrinas Befürchtungen. Fiesko erwägt noch einmal die existenzielle Wahl zwischen „Gehorchen und Herrschen“ und revidiert seine erste Entscheidung, weil der „größte Mann“ letztlich eben nur mit der unumschränkten Macht zufrieden sein kann. Begeistert von dem erhabenen Schauspiel des Sonnenaufgangs über Genua, malt er sich ekstatisch die souveräne Stellung eines Fürsten aus:

Diese majestätische Stadt [...] – und drüber emporzuflammen gleich dem königlichen Tag – drüber zu brüten mit Monarchenkraft [...]. Zu stehen in jener schrecklich erhabenen Höhe – niederzuschmollen in der Menschlichkeit reissenden Strudel, wo das Rad der blinden Betrügerin Schicksale schelmisch wälzt – den ersten Mund am Becher der Freude – tief unten den geharnischten Riesen *Gesez* am Gängelbände zu lenken – schlagen zu sehen unvergoltene Wunden, wenn sein kurzarmiger Grimm an das Geländer der Majestät ohnmächtig poltert – die unbändigen Leidenschaften des Volks, gleich soviel strampfenden Roßen, mit dem weichen Spiele des Zügels zu zwingen – den emporstrebenden Stolz der Vasallen mit *einem* – einem Athemzug in den Staub zu legen [...].

(4, S. 67)

In Fieskos Vision wird der Despot zu einem gottgleichen Künstlergenie, das die Wirklichkeit unmittelbar zu formen vermag: Wie ein magisches Werkzeug ruft der „schöpfrische Fürstenstab“ die kühnsten „Träume“ seines Besitzers ins Leben (4, S. 67). Und wenn der Protagonist zuletzt auch das Zeus-Attribut des Donners für sich reklamiert, beweist er damit aufs Neue nicht nur seine Hybris, sondern auch seine Geistesverwandtschaft mit dem Prätendenten Gianettino.

Fiesko interessiert sich weder für das Wohl Genuas noch für irgendein greifbares politisches Konzept – sein Programm heißt schlicht und einfach *Fiesko*. Sämtliche Gedanken des Protagonisten kreisen um die Wollust des Herrschens und um die freie Entfaltung persönlicher Größe, deren ästhetischen Reiz er, ganz in Schillers Sinne, von allen moralischen Aspekten trennt: Als gemeiner Dieb „eine Börse zu leeren“, mag „schimpflich“ sein, doch „es ist namenlos gros eine Krone zu stehlen. Die Schande *nimmt ab* mit der *wachsenden* Sünde.“ Der Kult des eigenen Ich, der die Einheit dieses Charakters stiftet, löst den scheinbaren Widerspruch zwischen den beiden Monologszenen in einen bloßen Fortschritt von Fieskos Reflexionen auf. Akzeptiert er zuerst noch die Tugend als Maßstab der Größe, so erklärt er später die Größe zum Maßstab der Tugend,

die für den „erhabene[n] Kopf“ anders definiert sei als für gewöhnliche Menschen (4, S. 67). Das klingt schon wie ein Vorgriff auf Nietzsche.

Weil er die *Verschwörung des Fiesco* ganz von der Hauptfigur und nicht von einer stringenten Fabel her konzipiert hatte, musste Schiller nach Streichers Zeugnis lange mit der Frage ringen, wie der Schluss des Stücks aussehen sollte.¹⁹ Die imposante Persönlichkeit des Protagonisten bot zwar einen Kristallisationspunkt für viele eindrucksvolle Szenen, gab aber noch keinen geschlossenen dramatischen Plot mit festem Ausgang vor. Als der Dichter das fertige Werk für das Theater bearbeitete, genügten deshalb einige geringfügige Eingriffe, um dem Schicksal Fieskos eine ganz andere Wendung zu geben. Schiller musste lediglich die Brutus- statt der Catilina-Variante in den Vordergrund rücken: Während Fiesco in der Buchfassung die Herrschaft an sich reißt, ehe er dem Anschlag des Patrioten Verrina zum Opfer fällt, gibt er in der Bühnenversion die Macht im Staat aus freien Stücken dem Volk zurück. Dabei konnte der Dichter den ‚Monarchenmonolog‘ des Helden – in stark gekürzter Form – an seinem Platz belassen. Den (neugeschriebenen) ‚Entsagungsmonolog‘ verschob er dagegen weit nach hinten in den vierten Akt, so dass Fieskos innerer Weg jetzt in umgekehrter Richtung vom fanatischen „Ehrgeiz“ zur republikanischen „Tugend“ führt (4, S. 216). Die Sentenz „Ein Diadem erkämpfen ist Gros – es wegwerfen, göttlich“, mit der Fiesco seinen heroischen Entschluss bekräftigt, bleibt nun der letzten Szene vorbehalten (S. 229).

Die Unterschiede der beiden Textfassungen zeugen also nicht etwa von einem willkürlichen Umgang des Dichters mit seinem Stoff. Vielmehr spiegeln sie die grundlegende Ambivalenz, die menschlicher Größe bei Schiller immer eigen ist, und erweitern damit das psychologische Experimentierfeld des Dramatikers. Allerdings wirkt der ursprüngliche *Fiesco* doch um einiges plausibler und geschlossener als sein späteres Pendant, denn der Konflikt zwischen dem überragenden Einzelnen und der republikanischen Ordnung, der in der Druckversion zur tragischen Katastrophe zugespitzt wird, bleibt in der Theaterfassung ungelöst. Der Protagonist agiert hier bis zuletzt als Meisterverschwörer, der alle Fäden in der Hand hält. Nicht Verrinas Bitten oder gar seinen Drohungen gibt er nach; nur sein eigener Wille darf der „Schöpfer“ von „Genuas Freiheit“ sein (4, S. 229). Fieskos Hybris manifestiert sich noch ganz zum Schluss in einer weiteren pathetischen Selbstinszenierung vor dem versammelten Volk. Indem er das herzogliche Zepter, das man ihm anbietet, mit großer Geste zerbricht und verkündet: „den Monarchen hab ich euch geschenkt“ (S. 230), degradiert er die republikanische Freiheit zur Gnadengabe eines allgewaltigen Mannes. Vollends absurd wird es, wenn die Genueser daraufhin „jauchzend auf die Knie“ fallen und „Fiesco und Freiheit!“ schreien (S. 229). Statt seinen Narzissmus zu überwinden, verschafft ihm der Held gerade im Gewand der tugendhaften Entsagung den größten denkbaren Triumph. Und auch wenn Verrina jetzt im Überschwang der Begeisterung in Fieskos Arme stürzt, bleibt seine bange Frage: „Der Mann dessen Lächeln Italien irre führte, wird er seines Gleichen in Genua dulden?“ (S. 179) doch über das Ende hinaus offen.

Kokette und Schwärmerin: Frauen um Fiesko

Frauenfiguren sind in Schillers zweitem Stück zwar zahlreicher vertreten als in den *Räubern*, wo Amalia allein die Stellung halten muss, aber differenzierte, komplexe weibliche Charaktere sucht man auch in der *Verschwörung des Fiesko* vergebens. Gianettinos Schwester und Fieskos Gemahlin wirken wie klischeehafte Ausgeburten komplementärer Männerträume: Während die schon im Personenverzeichnis als „[s]tolze Kokette“ eingeführte Julia Imperiali mit ihren selbstsicher zur Schau gestellten Reizen den Typus der *femme fatale* repräsentiert, verkörpert Leonore, „[b]laß und schwächig“ und „empfindsam“, ebenso mustergültig die zarte, schutzbedürftige *femme fragile* (4, S. 12). Beider Rollen im Drama sind restlos durch ihre Beziehung zu dem Titelhelden bestimmt, der zwischen ihnen steht.

Fieskos Tändelei mit Julia ist zunächst lediglich Teil seiner Tarnung. „Meine Buhlerei hat den arglistigen Despoten betrogen“, verkündet er seinen Mitverschwörern (4, S. 62), und in der Tat lässt sich Gianettino, der doch sehr genau um Fieskos Gefährlichkeit weiß, durch die Verstellungskunst des Grafen davon überzeugen, dass der „arme sorglose Wicht“ bis auf Weiteres ganz mit seinen Liebesangelegenheiten beschäftigt sei (S. 81). Allerdings ist die Bedeutung dieses auffallend breit ausgespannenen Handlungsstrangs damit noch nicht erschöpft. Das zeigt sich spätestens im vierten Akt, wenn Fiesko in einem Augenblick, in dem die Verschwörer eigentlich Wichtigeres zu tun hätten, erstaunlich viel Zeit und Mühe darauf verwendet, Julia vor aller Augen bloßzustellen. Dieses Manöver, mit dem er die Larve des verliebten Narren endgültig fallen lässt, setzt die lange Reihe seiner ausgeklügelten Inszenierungen fort, ist aber offenkundig keine taktische Finte im Dienst der Politik mehr.

Doch gerade der Umstand, dass Julias Erniedrigung mit dem Ausbruch des Aufstands zusammenfällt, weist den Weg zu ihrem Verständnis. Fieskos Narzissmus fordert nämlich diesen doppelten Sieg, den machtpolitischen über Gianettino und Andreas und den erotischen über Julia. Im souveränen Spiel mit den Gefühlen der jungen Frau beweist er einmal mehr seine grandiose Überlegenheit, und sein Triumph ist vollkommen, wenn Julia ihm schließlich auf den Knien gesteht: „Ich bete dich an, Fiesko“ (4, S. 97). Hier wird indes nicht nur persönliche Eitelkeit befriedigt, sondern auch eine aus den Fugen geratene Geschlechterordnung wieder ins Lot gebracht. Leonore, zu deren öffentlicher Rehabilitierung der ganze Aufwand vordergründig dient, legt zwar gar keinen Wert auf eine solch zweifelhafte Genugtuung. Aber in Wahrheit agiert Fiesko ohnehin eher im Namen der gesamten Männerwelt, wenn er die herrschsüchtige *femme fatale* demonstrativ in die Schranken weist und hinter ihrer selbstbewussten Fassade eine geheime Sehnsucht nach Hingabe und Unterwerfung zum Vorschein bringt. In der Bühnenfassung bezeichnet sich Fiesko sogar ausdrücklich als „Rächer seines ganzen Geschlechts“, der angetreten ist, um die Kokette zu strafen, die „mit himmlischen Reizen einen höllischen Wucher trieb“

und „alle Künste der Verführung zusammenrief“, um ihre Verehrer in Verzweiflung zu stürzen (S. 209).

Im Text erscheint Fieskos zynisches Verfahren als angemessene Strafe für eine Frau, die so massiv gegen die Regeln weiblicher Tugend und Sittsamkeit verstößt. In ihrer Geltungssucht und ihrer sexuellen Freizügigkeit steht Julia Imperiali unzweideutig für die amoralische Welt des höfischen Adels, und Schiller durfte voraussetzen, dass seine bürgerlich-aufgeklärten Zuschauer ihr die Blamage von Herzen gönnen würden. Mit der großen Demütigungsszene ist Julias Geschichte denn auch abgeschlossen. Ihr weiteres Schicksal noch zur Sprache zu bringen, hielt der Dichter für überflüssig.

Leonore, Julias Widerpart, verspürt nie den Wunsch, Männer zu beherrschen. Zur Melancholie geneigt und ganz auf die Liebe zu ihrem Gatten fixiert, in der sie nicht einmal dann wankend wird, als sie sich von ihm betrogen glaubt, ist sie eine Seelenverwandte Amalias. Im Schlussakt nimmt ihre empfindsame Schwärmerei einen heroischen Charakter an. Wiederum in Parallele zu Amalia darf sie in der Exaltation leidenschaftlicher Liebe sogar die Grenzen der weiblichen Dezenz übertreten und sich bewaffnet unter die Kämpfer mischen, denn sie wird dabei einzig von dem Wunsch getrieben, ihrem Mann nahe zu sein. Der Sphäre der Politik und der Intrigen steht sie hingegen fern, wie schon ihr erster Auftritt in der Eröffnungsszene des Dramas demonstriert. „Leonore reißt die Maske ab“, heißt es in der Regieanweisung – eine Geste von zeichenhafter Bedeutung: Die junge Frau spielt das Spiel der Täuschungen und der Verstellung nicht mit. Der empörte Ausruf „Es ist am Tag“ belegt allerdings auch ihr Unvermögen, die Maskeraden anderer zu durchschauen, denn Fieskos Leidenschaft für Julia erweist sich ja als bloßer Trug (4, S. 13).

Auch Fiesko liebt Leonore, obwohl er nicht davor zurückschreckt, ihr mit seinen Maskenspielen tiefe Kränkungen zuzufügen. Die offenbar aufrichtigen Gefühle für seine Frau, die das Stück einfach als Tatsache setzt, bilden einen sonderbaren Fremdkörper im Charakter des Protagonisten, der sonst nur das Streben nach Glanz und Bewunderung kennt. Doch Schiller nahm diese psychologische Merkwürdigkeit in Kauf, um am Beispiel Fieskos den existenziellen Widerspruch von Liebe und Egoismus gestalten zu können, der für das Menschenbild und die Ethik seiner frühen Jahre von zentraler Bedeutung war. In der Schlüsselszene IV,14 entwickelt Leonore in beschwörenden Worten den Gegensatz dieser beiden Haltungen, um Fiesko vom Griff nach der Herzogswürde abzubringen. Empfindung, Glück, Menschlichkeit und die Liebe, die aus Wüsten ein „Elisium“ zaubern kann, stehen dabei auf der einen Seite, Machthunger, Herrschsucht, Misstrauen und die Hybris der einsamen Größe, die den harmonischen Allzusammenhang der Schöpfung „in ein rasselndes Kettenhaus“ verwandelt, auf der anderen (4, S. 100) – das sind Ideen, wie man sie auch in der *Theosophie des Julius* antrifft. Und noch in Schillers späteren Stücken wird die Überzeugung von dem unüberbrückbaren Gegensatz zwischen der Politik und dem Reich der Liebe und der Humanität wiederkehren. Sie offenbart nicht zuletzt die tiefe Kluft,

die den bürgerlichen Intellektuellen des 18. Jahrhunderts von der Welt der Macht und des politischen Handelns trennte.

Die abenteuerliche Realitätsfremdheit von Leonores Liebesidyll in „romantischen Fluren“ (4, S. 101) kann hier außer Betracht bleiben. Bemerkenswert ist vielmehr, dass es ihr tatsächlich beinahe gelingt, Fiesko für ihren Fluchtplan zu gewinnen, ehe ihn der Kanonenschuss, der zum Kampf um Genua ruft, mit einem Schlag in die raue Wirklichkeit seiner politischen Ambitionen zurückholt. Selbst wenn man berücksichtigt, dass der Anthropologe Schiller genialische Gemüter für außerordentlich beeinflussbar hielt, mutet das wenig glaubhaft an: Kann ein Mann wie Fiesko wirklich noch in dem Augenblick, in dem seine langgehegten Größenträume in Erfüllung gehen sollen, dermaßen ins Schwanken geraten? Aber dem Dichter war eben daran gelegen, zwei gegensätzliche Entwürfe von der Bestimmung und dem wahren Glück des Menschen miteinander zu konfrontieren, um ihren Konflikt als Widerstreit von „Herz“ und „Diadem“ (S. 101) im fiktionalen Experimentierraum seines Stücks durchzuspielen.

„Größe will auch ein Opfer haben“, behauptet Fiesko im Gespräch mit seiner Gemahlin (4, S. 100). Das bestätigt sich nur allzu bald, freilich in der Form tragischer Ironie, denn dieses Opfer wird Leonore selbst. Ihre Ermordung durch die Hand ihres eigenen Mannes ist zwar, vordergründig betrachtet, ein Zufall, aber doch weit mehr als ein melodramatischer Theatereffekt, denn in dem ideellen Koordinatensystem des Dramas, das sich zwischen den Polen Macht und Liebe ausspannt, mutet sie absolut folgerichtig an. Die unumschränkte Herrschaft fordert eben, wie Leonore es prophezeit hat, die Preisgabe des Liebesglücks, und so ertönt, als der Mord geschieht, im Hintergrund zugleich ein „Siegesmarsch“, der den Triumph der Verschwörung verkündet (S. 112). Überdies wird Fiesko, wenn er seine mit Gianettinos Hut und Mantel verkappte Frau erschlägt, von einer Nemesis ganz eigener Art ereilt. In dieser „Spiegelfechtereie der Hölle“ (S. 113) wendet sich das Spiel der Masken und Täuschungen, das er immer so gewandt betrieben hat, nun gegen ihn selbst und straft ihn für die Hybris, mit seinen Mitmenschen wie mit Schachfiguren umzuspringen. Eine solche Logik der Vergeltung sollte Schiller später noch mehrfach als dramatisches Strukturprinzip verwenden.

Obwohl Fiesko am Boden zerstört ist, als er begreift, was er angerichtet hat, lernt er nichts aus dem schrecklichen Vorfall. Vielmehr kann sich das unbedingte Größenstreben jetzt erst recht frei entfalten, weil Leonores Tod den Zwiespalt zwischen Egomane und Liebesneigung aufhebt: „Ich will Genua einen Fürsten schenken, wie ihn noch kein Europäer sah“. Fiesko bringt es sogar fertig, seine Bluttat in einen Wink des Schicksals umzudeuten, das ihn für höhere Weißen bestimmt habe: „die Vorsehung [...] schlug mir diese Wunde nur, mein Herz für die nahe Größe zu prüfen“ (4, S. 115f.). Verrinas Dazwischentreten bereitet solchen Träumen ein jähes Ende.

Verrina, Bertha und das geschändete Vaterland

Verrina wirkt wie eine mustergültige Verkörperung des republikanischen Ideals, das neben Vaterlandsliebe und Opferbereitschaft vor allem den unbedingten Willen einschließt, die gesetzliche Freiheit des Staates gegen die Anmaßungen potenzieller Despoten zu verteidigen. In diesem Sinne ist er unbestritten der „beste Bürger in Genua“ (4, S. 109) und ein vorbildlicher „Patriot“ (S. 118). Als Verkörperung der „römischen Tugend“ (S. 118) lässt er aber nicht nur an Montesquieu denken, der die Tugend als das Prinzip einer Republik begriff – so wie er die Monarchie auf die Ehre und den Despotismus auf die Furcht gegründet sah –, sondern gibt auch zu erkennen, dass der Dichter, dessen unmittelbare Erfahrungswelt ihm keine Vorbilder für eine solche Gesinnung lieferte, bei ihrer Gestaltung auf sein Bildungswissen über das Altertum zurückgreifen musste. Das war im 18. Jahrhundert nicht ungewöhnlich, denn der politische Diskurs der Aufklärung bezog sich immer wieder auf die antike Welt und vor allem auf das alte Rom. Was etwas später die französischen Jakobiner mit großem Eifer zelebrieren sollten, führen bereits die Protagonisten des *Fiesco* vor, wenn sie sich nach römischen Mustern stilisieren und die einschlägigen Verhaltensmodelle nachahmen. So hofft der Maler mit dem sprechenden Namen Romano, in Fiesco „die grose Linie zu einem Brutuskopfe“ zu finden, und will ihn mit einem Gemälde, das „die Geschichte der Virginia, und des Appius Klaudius“ darstellt, für den Kampf gegen die Tyrannen gewinnen (S. 60), während Leonore als neue „Porcia“ in die Rolle der Gattin des Brutus schlüpft (S. 107). Weil sich Fiesco aber doch eher als eine Mischung aus Catilina, Caesar und „Oktavius“ (S. 46), dem späteren Kaiser Augustus, entpuppt, muss Verrina letztlich selbst den Brutus spielen und den kommenden Alleinherrscher beseitigen.

Das tönende republikanische Pathos in Schillers Drama stellt also im Wesentlichen eine gelehrte Zitatmontage dar, und diese Patina mag miterklären, warum das Mannheimer Publikum so reserviert reagierte. Aber zumindest für Verrinas Tochter Bertha wird aus den akademischen Anspielungen unversehens brutale Wirklichkeit. Denn noch ehe Romano in Fieskos Palast sein Gemälde vorführt, ist das Mädchen durch den Vergewaltiger Gianettino bereits zu einem Opfer der Tyrannei gemacht worden, das seinen Schwestern Virginia und Lucretia aus der sagenhaften Frühgeschichte Roms an die Seite tritt. Während Virginia von ihrem Vater getötet wurde, weil er sie dem gewaltsamen Zugriff des Decemvirn Appius Claudius entziehen wollte, beging Lucretia Selbstmord, nachdem sie von dem Sohn des letzten römischen Königs missbraucht worden war. Beide Vorfälle sollen dann zum Fanal für den Volksaufstand gegen die Gewalthaber geworden sein.

Mit diesen Gründungsmythen der römischen Republik ging der sexuelle Übergriff auf eine unschuldige Bürgerstochter als Topos der Tyrannendarstellung in das kulturelle Gedächtnis Europas ein. Auch dem 18. Jahrhundert war diese Vorstellung noch geläufig; erst zehn Jahre vor

Schiller hatte Lessing seine Emilia Galotti eine „modernisierte [...] Virginia“ genannt.²⁰ Wenn ein Despot in den intimen Schutzraum der Familie eindringt und die weibliche Tugend bedroht, setzt er seiner gewalttätigen Willkür die Krone auf, zumal er damit auch die Integrität des patriarchalischen Vaters oder Ehemannes angreift, der als Familienoberhaupt über die Ehre seiner Angehörigen zu wachen hat. Verletzungen ihrer Freiheitsrechte mögen die Bürger allenfalls noch hinnehmen, aber dieser äußerste Frevel fordert gebieterisch zum Widerstand auf. Das erkennt auch Verrina, der sich bislang nicht zum Handeln durchringen konnte: „Recht so Memme Verrina – daß der Bube in das Heiligthum der Geseze griff – *diese* Aufforderung war dir zu matt – Der Bube mußte noch ins Heiligthum deines Bluts greifen“. Und er beruft sich ausdrücklich auf Virginias Vater, wenn er zunächst erwägt, seine entehrte Tochter zu ermorden, dann aber beschließt, statt dessen den Weg der Verschwörung und des Staatsumsturzes zu gehen (4, S. 31) – eine Konsequenz, die Odoardo Galotti bei Lessing bekanntlich vermeidet, indem er seinen Dolch nicht gegen den Tyrannen, sondern gegen die eigene Tochter richtet.

Für die dramatische Ökonomie wäre die Bertha-Handlung, die als einziger Szenenkomplex des Stücks nicht mit der Fabel um den Titelhelden und seine großen Pläne in Verbindung steht, im Grunde entbehrlich. Vermutlich hat Schiller sie eingefügt, um dem abstrakten Motiv des republikanischen Despotenhasses mehr Leben einzuhauchen und ihm eine größere emotionale Wirkung zu verschaffen. Und in der Tat zeugen die Szenen I,10 bis I,12, in denen nach und nach erst Verrina, dann Sacco und Kalkagno und schließlich Bourgognino über Berthas Vergewaltigung unterrichtet werden, so dass sich Entsetzen, Wut und Empörung in drei Anläufen erneuern, von einer meisterhaften Affektregie. Aber Schiller ließ es nicht bei der einfachen Verknüpfung von Vergewaltigung und rächendem Tyrannensturz bewenden, die den Kern des Virginia- und Lucretia-Plots ausmacht. Zwischen diese beiden Stationen schaltet er in I,12 vielmehr eine Passage ein, die die staatspolitische und ideelle Bedeutung von Berthas Schicksal noch einmal drastisch veranschaulicht. Verrina belegt die Tochter mit einem feierlichen Fluch, der sie aus der menschlichen Gemeinschaft ausstößt, bis die Doria zu Fall gebracht sind. Als „des Vaterlands grobes Opfer“ wird die junge Frau zum leibhaftigen Sinnbild der vergewaltigten Republik erklärt. Fortan fungiert sie als „Geisel“ des „Tyrannenmords“ und insbesondere als Preis für Bourgogninos patriotisches Handeln, weil allein das Blut der Unterdrücker dem jungen Mann den Weg zu seiner Braut ebnen kann (4, S. 35). Verrinas Rechnung geht auf, denn im fünften Akt erschlägt Bourgognino tatsächlich den Schurken Gianettino, den er dabei wutschnaubend den „Räuber der Republik und meiner Braut“ nennt (S. 105). Nicht nur Fiesco versteht sich darauf, seine Mitmenschen durch affektgeladene theatralische Inszenierungen zu manipulieren!

Bertha selbst wird gar nicht erst nach ihrer Meinung zu Verrinas Verfahren gefragt und spricht in I,12 kein einziges Wort. Charakterlich ist sie sogar noch weniger profiliert als die anderen Protagonistinnen des Dramas. Schon das Personenverzeichnis, das Gianettino, Fiesco, Leonore

und Julia jeweils mehrere Zeilen widmet, gönnt *ihr* gerade einmal zwei Wörter: „Unschuldiges Mädchen“ (4, S. 12). Mehr gibt es über diese Gestalt auch nicht zu sagen. Bertha, die nicht einmal ansatzweise den Status eines selbstbestimmten Subjekts erlangt, bleibt durchweg hilflos der männlichen Verfügungsgewalt ausgeliefert. Hat Gianettino sie zum Opfer einer brutalen physischen Attacke gemacht, so springt der eigene Vater nicht minder rücksichtslos mit ihr um, wenn er sie als Objekt seiner Zuschreibungen und Projektionen benutzt.

Die Strategie, Frauen als konkrete Personen aus der Sphäre der Politik auszuschließen, sie aber im Gegensatz zu Ikonen oder Allegorien des Staates und seiner höchsten Werte zu stilisieren, ist im politischen Diskurs der europäischen Neuzeit allenthalben anzutreffen. Schiller stellt diese Doppelbewegung auf der Bühne förmlich aus, indem er die Erhebung der zum Schweigen verurteilten Bertha zur Inkarnation des geschändeten Gemeinwesens als *performativen Akt*, als Vorgang der Sinnproduktion durch bedeutungsvolle Worte und Gesten vorführt. Was der jungen Frau an Handlungsmacht und charakterlicher Substanz fehlt, gewinnt sie an politischer Symbolkraft, denn der Männerbund zur Rettung der Republik findet sich über ihrem missbrauchten Körper zusammen. Und das Drama zelebriert diese republikanische Urszene ohne jede kritisch-ironische Brechung. Die vor Bertha knienden Verschwörer, die in tiefer Erschütterung ihren Eid gegen die Tyrannen ablegen, formen erneut eines jener prägnanten Bühnentableaus, mit denen Schiller die Schaulust der Zuschauer befriedigen und die stärksten Emotionen wecken wollte. Dabei adelt der Dichter mit Sacco und Kalkagno auch zwei sehr zweifelhafte Gestalten, die sich ursprünglich nur aus Eigennutz der Verschwörung angeschlossen haben, flugs zu aufrichtigen Patrioten – wo es um den wuchtigen Effekt eines geschlossenen Tableaus geht, zählt die Kohärenz der Figurenzeichnung nicht mehr. Fiesco dagegen muss in der Schwurszene abwesend sein, so wie er überhaupt der ganzen Bertha-Handlung fernsteht, da sich seine dubiose politische Haltung nicht mit ihrem republikanischen Pathos vertragen würde.

Die Schlusspartie des ersten Akts zeigt Verrina als versierten politischen Ideologen, der geschickt mit Symbolen und rhetorischen Techniken arbeitet. Grundsätzlich ist er bei Schiller aber mehr der Repräsentant des sittlichen Prinzips der Republik als ein echter dramatischer Akteur. Dieser starre Ehrenmann, dem Geschmeidigkeit und Verstellungskunst völlig abgehen, wäre niemals imstande, selbst eine Verschwörung zu planen und durchzuführen. Statt dessen begleitet er, zum prophylaktischen Tyrannenmord entschlossen, Fiesco wie ein drohender Schatten, bis er seinen Vorsatz schließlich ausführt. Leicht fällt ihm das nicht: Die vorletzte Szene des Dramas entwickelt in einem langen, von Verrina dominierten Dialog den Konflikt zwischen brüderlicher Liebe und republikanischer Tugend, zwischen der Freundschaft zu Fiesco und dem tiefen Abscheu vor dem „häßlichen Purpur“ des frischgebackenen Autokraten (4, S. 120). Weil Fiesco aber nicht von der Macht lassen will, muss Verrina ihn am Ende tatsächlich töten. Damit erhebt auch er sich zu heroischer Größe, denn indem er seine Pflicht als Staatsbürger über die persönliche

Neigung stellt, vollzieht er einen *erhabenen* Akt, mit dem der Dichter den untragischen Zufall, der den Tod des historischen Verschwörers herbeiführte, durch eine sittlich begründete *Tat* ersetzt. Fieskos politisches Kalkül scheitert letztlich an der unerschütterlichen Gesinnungstreue des „Patrioten“, gegen dessen „römische Tugend“ selbst dieser „verschlagnete Spieler“, der die Geltungssucht, die Eitelkeit und die Machtgier seiner Mitbürger so gut zu berechnen wusste, keinen „Kniff“ parat hat (S. 118).

Aber wozu das Ganze, wenn mit Fieskos Tod auch der Aufstand zusammenbricht und das alte Regime in Genua wiederhergestellt wird? Verrinas Abgang mit den lakonischen Worten „Ich geh zum Andreas“ (4, S. 121) liefert nach Karl Moors „dem Mann kann geholfen werden“ (3, S. 135) bereits das zweite Beispiel für Schillers Kunst der pointierten Dramenschlüsse. Die Interpretation dieses Ausspruchs, mit dem sich der geschworene Republikaner auf die Seite jenes Mannes schlägt, der den Staat in „Ketten von [...] Seide“ legt (4, S. 74), bleibt dem Publikum überlassen. Zynisch kann man darauf verweisen, dass die Verschwörung ihr Hauptziel bereits erreicht hat, da mit Gianettino der eigentliche Gewaltherrscher tot ist und der greise Andreas nun keinen Nachfolger mehr besitzt, dessen Despotismus zu fürchten wäre. Auf der anderen Seite gibt Verrina aber offenbar auch die Republik in seiner Vaterstadt verloren. Immerhin musste er kurz zuvor erleben, wie der „Pöbel“, soeben erst von *einem* Herzog befreit, gleich „wiehernd den Purpur“ für den nächsten forderte, während der Adel machtlos daneben stand (S. 117). In der Tat ist Verrina die einzige Figur im Stück, die das römisch-republikanische Ethos in vollem Ernst vertritt. So gesehen, bedeutet seine Entscheidung, Fiesko zu ermorden und zu Andreas überzulaufen, einfach die Wahl des kleineren Übels. Hoffnungsvolle Ausblicke auf einen Fortschritt zu Freiheit und Menschheitsglück gewährt der düstere Schluss des Dramas jedenfalls nicht. Mit Fieskos Tod vollzieht sich nur der Sturz eines der Hybris verfallenen Egomane, und auch der redliche Verrina hat keine zukunftsweisende Perspektive anzubieten. Schon in seinen jungen Jahren entwirft Schiller alles andere als ein idealistisch verklärtes Bild des geschichtlichen Prozesses.

3 Verhinderte Selbstbestimmung: *Kabale und Liebe*

Ein bürgerliches Trauerspiel

Von der hohen Politik der Renaissance in die bürgerlichen Niederungen der Gegenwart: Schillers drittes Stück, das ab Herbst 1782 und damit teilweise parallel zu der *Verschwörung des Fiesko*

in Oggersheim, Bauerbach und Mannheim geschrieben wurde, im März 1784 bei Schwan im Druck erschien und im April erst in Frankfurt, dann in Mannheim auf die Bühne kam, versetzt die Zuschauer mitten in jenen „engen, dumpfen Kreis unsers alltäglichen Lebens“ (22, S. 90), aus dem sein Vorgänger sie herausreißen sollte. Wie Andreas Streicher berichtet, hatte der Dichter aber von vornherein nicht vor, „sich öfters, oder gar für immer dieser Gattung [zu] widmen“, sondern wollte lediglich „einen Versuch unternehmen, ob er sich auch in die bürgerliche Sphäre herab lassen könne“.²¹ Neben dem Wunsch, seine Vielseitigkeit unter Beweis zu stellen, dürften dabei auch theaterpraktische Erwägungen eine Rolle gespielt haben. Mit der „Einfachheit der Vorstellung“ und dem „wenigen Aufwand von Maschinerie und Statisten“ kam *Kabale und Liebe* den Möglichkeiten der zeitgenössischen Bühnen entgegen, die *Fiesko* noch gewaltig strapaziert hatte (23, S. 131). Die Figurenzahl ist überschaubar, und an die Stelle aufwändiger Kulissen und anspruchsvoller Verwandlungen tritt der schlichte Wechsel von Zimmer- und Saaldekorationen, wie sie in jedem Theaterfundus anzutreffen waren. Nicht zuletzt rechnete der Autor mit der Vorliebe der Zuschauer für Stoffe aus dem bürgerlichen Leben, mit der er in Mannheim Bekanntheit gemacht hatte. Aber obwohl die Resonanz durchaus positiv ausfiel, blieb es tatsächlich bei diesem vereinzelt Experiment. Schillers spätere Werke sollten nie mehr in die „bürgerliche Sphäre“ zurückkehren.

Mit dem bürgerlichen Trauerspiel, als das *Kabale und Liebe* im Untertitel annonciert wird, erprobte der Dichter gerade jenes dramatische Genre, das der Abkehr von den Haupt- und Staatsaktionen sein Dasein verdankte. Entstanden um die Mitte des 18. Jahrhunderts im Anschluss an George Lillos *The London Merchant*, war das deutsche bürgerliche Trauerspiel eine dezidiert nicht-höfische Kunstform, die ein von Aufklärung und Empfindsamkeit geprägtes Publikum ansprach. Statt großer politischer Ereignisse und historischer oder mythologischer Begebenheiten wurden nun erstmals private Verwicklungen aus dem Bezirk des Familienlebens zu tragischer Würde erhoben. Einfühlung, Mitleid und tränenreiche Rührung lösten als Wirkungsaffekte den Schrecken und die Bewunderung der heroischen Tragödie ab, und statt des gravitätischen Alexandriners verwendete man eine weit weniger artifiziell stilisierte Prosa, die zu dem neuen natürlichen Darstellungsstil auf der Bühne passte. Das Attribut des *Bürgerlichen* ist allerdings nicht im engen soziologischen Sinne zu verstehen: Es dient als Synonym für das Private und Familiäre und steht somit im Gegensatz zu Kategorien wie ‚höfisch‘, ‚politisch‘ oder ‚öffentlich‘. Das bürgerliche Trauerspiel brach zwar mit der Ständeklausel, die das tragische Fach für Könige und Fürsten reserviert hatte, und wählte seine Protagonisten aus einem breiten Mittelstand, der sich nach oben von den Akteuren der höfischen Öffentlichkeit und nach unten vom Pöbel der besitzlosen Schichten abgrenzte. Als literarisches Medium eines klassenbewussten Bürgertums diente es jedoch keineswegs. Häufig entstammen seine Figuren dem nicht-höfischen niederen Adel, der sich für das progressive Gedankengut der Epoche aufgeschlossen zeigte. Dagegen war

es eher die Ausnahme, wenn ein Autor wie Schiller das beschränkte Milieu des städtischen Zunftbürgertums auf die Bühne brachte.

Bis zum Ausgang des Aufklärungszeitalters entstanden in Deutschland weit über zweihundert bürgerliche Trauerspiele, von denen die meisten längst vergessen sind. Die Blickverengung durch einen literarischen Kanon, der neben *Kabale und Liebe* nur Lessings *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti* aufbewahrt hat, verzerrt das Profil der Gattung aber erheblich. Cornelia Mönch hat auf einer umfangreichen Materialbasis ein viel komplexeres Bild entworfen, in dem die Beiträge von Schiller und Lessing eher als Sonderfälle erscheinen.²² Die häuslichen Verwicklungen des bürgerlichen Trauerspiels kreisen zwar oft um Liebe, Verführung und Ehebruch, doch die Stücke gestalten auch Generationskonflikte und die fatalen Folgen von Erziehungsfehlern oder greifen Verirrungen wie Diebstahl, Betrug und Spieleidenschaft, ja sogar Wahnsinn, Mord und Selbstmord auf. Verhältnismäßig schlicht sah dagegen in der Regel ihr moraldidaktisches Wirkungskonzept aus, das mit Lessings anspruchsvollem Programm, über komplexe ‚gemischte‘ Charaktere, die mit uns „von gleichem Schrot und Korne“ sein sollten²³, eine generelle Sensibilisierung der Zuschauer zu erreichen, wenig zu tun hatte. Statt dessen konfrontierten die Autoren meist die makellose Tugend mit dem abstoßenden Laster und sorgten durch die exemplarische Bestrafung der Bösewichter im Sinne der poetischen Gerechtigkeit für eine wohlthuende Abschreckungswirkung.

Vor diesem Hintergrund zeigt sich, dass Schillers Anpassung an den Publikumsgeschmack in *Kabale und Liebe* nicht sehr weit ging. Gerade die wichtigsten Figuren des Werkes können nicht einfach in die Kategorien von Gut und Böse eingeordnet werden, und es dürfte schwerfallen, eindeutige moralische Lehren aus dem Stück zu ziehen. Stilistisch blieb der Autor auch im neuen Genre seinem Hang zum Pathos treu, statt dem Ideal einer gedämpften Natürlichkeit zu folgen, was umgehend die Kritiker auf den Plan rief, die wieder einmal über Schwulst und Bombast zu klagen hatten. Zwar kann man an Millers rauem Gepolter oder der gezierten, mit französischen Floskeln durchsetzten Diktion des Hofmarschalls ablesen, wie Schiller die Redeweise seiner Figuren auf deren soziale Position abgestimmt hat, aber die für ihn so typische Überzeichnung lässt bei der Sprachgestaltung doch keinen echten Realismus aufkommen. Auch *Kabale und Liebe* wird von jener grandiosen deklamatorischen Rhetorik dominiert, die der junge Dichter stets verwendete, wenn große Emotionen im Spiel waren. Dabei gesteht er manchen Akteuren ein Reflexions- und Ausdrucksvermögen zu, das sich kaum mit ihrem durch Herkunft, Stand und Mentalität bestimmten geistigen Horizont vereinbaren lässt. Luises Auftritt vor Lady Milford in der Szene IV,7 liefert ein Beispiel dafür.

Obendrein wechseln die Figuren bisweilen urplötzlich ihr sprachliches Register. Besonders auffällig ist das bei Miller, der im Umgang mit seiner Frau eine derbe Burleske spielt, während er gegenüber Louise mal lyrisch-empfindsame, mal pathetisch-leidenschaftliche Töne von großer

Eindringlichkeit anschlügt. Ähnlich heterogen präsentiert sich das Drama im Ganzen. Heroische Exklamationen, groteske Verzerrungen, tiefe Gefühlsinnigkeit und pure Albernheiten ergeben eine „Vermischung von komischem und tragischem“, die Schiller selbst „gothisch“, also bizarr und anstößig nannte (23, S. 74). Gestalten wie die Millerin oder die Herren Wurm und Kalb mit ihren sprechenden Namen demonstrieren, wozu der Dichter tendierte, wenn er sich ausnahmsweise einmal auf das Gebiet des Komischen begab: Seiner kämpferischen Art entsprach nicht der versöhnliche Humor, sondern die satirische Karikatur.

In Handlungsführung und Figurenkonstellation schließt *Kabale und Liebe* allerdings an verschiedene zeitgenössische Vorbilder an. Die feindliche Begegnung des Hofes mit der bürgerlichen Privatsphäre ist sicherlich von *Emilia Galotti* inspiriert, und daneben dürfte das Stück *Der teutsche Hausvater* von Otto Heinrich von Gemmingen, das wenige Jahre zuvor in Mannheim mit großem Erfolg uraufgeführt worden war, als Muster gedient haben. Dort findet sich nämlich ebenfalls die Liebe eines jungen Adligen zu einer tugendhaften Bürgerstochter, der die Standesschränken im Wege stehen. Ein bürgerliches Trauerspiel entwickelt sich daraus jedoch nicht, da die Titelfigur als idealer aufgeklärt-empfindsamer Patriarch alle Verwicklungen auf fast märchenhafte Weise löst, wobei der Autor sorgfältig darauf achtet, die Normen der ständischen Ordnung nicht über Gebühr zu provozieren. Schiller hingegen entfaltet das Konfliktpotenzial seines Stoffes mit einer Radikalität, die Gemmingens sentimentale Harmonieseligkeit weit hinter sich lässt.

Bürgerstube und Fürstenhof

Bei aller sprachlichen Exaltation zeichnet *Kabale und Liebe* doch ein viel plastischeres und differenzierteres Bild der zeitgenössischen Gesellschaft als etwa die *Räuber*. Das Personal und die Handlungsräume des Stücks verteilen sich auf die vornehme höfische Welt und das Haus der Familie Miller, die dem einfachen Bürgertum der Residenzstadt angehört. Auf beiden Seiten steht ein strenger Patriarch an der Spitze: einerseits Vater Miller, andererseits der Präsident von Walter, Chef der Staatsverwaltung und Stellvertreter des fürstlichen Landesherrn, der bei Schiller unsichtbar bleibt. Wie gerade an diesen Vaterfiguren abzulesen ist, entsprechen den unterschiedlichen Sphären jeweils eigentümliche Mentalitäten, Wertvorstellungen und Verhaltensmuster, die einen bestimmten charakterlichen Habitus formen. Dabei sind die trennenden Schranken keineswegs undurchlässig. *Kabale und Liebe* führt vielmehr eine Reihe von Grenzgängern oder Überläufern vor, die in sozialer oder weltanschaulicher Hinsicht die Seiten wechseln. So hat der Bürgerliche Wurm als Sekretär des Präsidenten im höfischen Verwaltungsdienst Karriere gemacht, und auch Frau Miller liebäugelt mit einem gesellschaftlichen Aufstieg, der über eine

vorteilhafte Eheschließung ihrer Tochter führen soll. Umgekehrt legen Lady Milford und der junge Ferdinand von Walter Sehnsüchte und Ideale an den Tag, die ganz und gar nicht zu ihrer höfischen Lebenswirklichkeit passen.

An der Familie Miller zeigt sich die heikle Vieldeutigkeit des Terminus ‚bürgerlich‘. Bürgerlich ist sie zunächst insofern, als sie dem Hof fernsteht und von der politischen Macht ausgeschlossen bleibt. Aber der „Musikus“ Miller kann auch im sozialständischen Sinne ein Bürgerlicher heißen. Als „Stadtmusikant“ oder „Kunstpfeifer“ (5, S. 7) ist er für die geziemende musikalische Begleitung öffentlicher Anlässe und Vergnügungen zuständig und erteilt nebenher Instrumentalunterricht (Ferdinand ist als Flötenschüler ins Haus gekommen). Damit zählt er zu den zünftigen Handwerkern und nicht etwa zu den modernen Künstlern, wie sie sich die Genieästhetik und später die Romantik vorstellten. Aufstiegsgelüste sind dem biederem Mann fremd, aber er weiß sehr genau um seinen gebührenden Platz in der gesellschaftlichen Ordnung und legt Wert auf seine Reputation. Bescheidenheit und ehrbarer Stolz mischen sich in der Rede, die er vor dem Präsidenten zu halten gedenkt: „meine Tochter ist zu schlecht zu Dero Herrn Sohnes Frau, aber zu Dero Herrn Sohnes Hure ist meine Tochter zu kostbar, und damit basta! – Ich heisse *Miller*“ (S. 12). Mit den gebildeten Trägern der Aufklärungsbewegung hat Miller nichts gemein, und die Literatur der zeitgenössischen „Bellatristen“ straft er mit tiefer Verachtung (S. 10).

Als Familienvater ernährt Miller nicht nur seine Angehörigen, sondern ist auch für ihren Schutz verantwortlich. Und in diesem Punkt sieht er sich im Stück von Anfang an herausgefordert, weil ihm Ferdinands Interesse an Louise äußerst verdächtig vorkommen muss. „[W]em der Teufel ein Ey in die Wirthschaft gelegt hat, dem wird eine hübsche Tochter geboren“ (5, S. 66): Diese Einsicht könnten viele Väter im bürgerlichen Trauerspiel unterschreiben. Die Tugend – und das heißt: die sexuelle Unberührtheit – der unverheirateten Tochter ist der neuralgische Punkt der Familienehre, jene Schwachstelle, an der, mit den Worten Odoardo Galottis, auch das Selbstverständnis des Patriarchen „am tödlichsten zu verwunden“ wäre.²⁴ Vielleicht hat Miller auf seinem billigen „Dreibatzenplatz“ (S. 174) im Theater Stücke dieses Genres gesehen, aber den typischen Ablauf einer solchen häuslichen Tragödie, den er sich gleich in der ersten Szene ausmalt, dürften ihm auch schon seine Lebenserfahrung und sein praktischer Verstand vor Augen führen. Wenn ein fescher adliger Jüngling einem bürgerlichen Mädchen Avancen macht, können keine redlichen Absichten dahinterstecken, und die Katastrophe ist vorprogrammiert: Die Tochter „kommt [...] ins Geschrei“, ist „verschimpft auf ihr Lebenlang, bleibt sitzen, oder hat’s Handwerk verschmeckt, treibts fort.“ Mit ihrem guten Ruf verliert sie jede Aussicht auf eine anständige Heirat und eine angemessene Versorgung. Schon bei der bloßen Vorstellung gerät Miller außer sich: „(*die Faust vor die Stirn*) Jesus Christus!“ (S. 8)

Der Präsident beurteilt die Dinge zunächst ganz ähnlich, nur gibt es für ihn keinen Grund zur Aufregung. „Ein ernsthaftes Attachement“ seines Sprösslings an „die Tochter eines Musikus“

kann er sich beim besten Willen nicht vorstellen, wohl aber eine unverbindliche Affäre, die dem jungen Burschen dazu dienen mag, seinen „Geschmak“, seinen „Wiz“ und sein „Glük“ zu erproben (5, S. 26/28). Was für das Mädchen die schlimmsten Folgen hat, stellt für den Sohn aus gutem Hause also lediglich eine Etappe seiner Ausbildung zum gewandten Hofmann dar. Dass die beiden Familienväter Ferdinands Motive völlig falsch beurteilen, tut hier nichts zur Sache; Welt- und Menschenkenntnis müssen ihnen ihre Überlegungen jedenfalls einleuchtend erscheinen lassen. Und auch Millers eigene Rolle ist durch die sozialen Konventionen so definiert, wie es der Plot des bürgerlichen Trauerspiels vorsieht. Als „Herr im Haus“ (S. 8) hat er mit Louises Unschuld die Ehre und die Sicherheit der Familie zu verteidigen, erst einmal gegen den jugendlichen adligen „Windfuß“ (S. 10), notfalls aber auch gegen den Präsidenten persönlich, wenn er gewaltsam in den Schutzraum der bürgerlichen Wohnstube eindringt und die Tochter vor Zeugen beschimpft. Millers Schlagabtausch mit dem ungebetenen hohen Gast in den Schlusszenen des zweiten Akts zeigt, wie der Hausvater zwischen seinem ständisch-bürgerlichen Selbstbewusstsein und dem tiefen Respekt vor der Obrigkeit schwankt – in seiner Redeweise, in der sich aggressive Drastik mit devoten Phrasen paart, und in der beredten Körpersprache, deren bühnenpraktische Umsetzung sich freilich schwierig gestalten dürfte: „Miller [...] tritt hervor in Bewegung, wechselsweis für Wut mit den Zähnen knirschend, und für Angst damit klappernd“ (S. 76). Letztlich muss der Bürgersmann aber am eigenen Leibe erfahren, wie hilflos ein Untertan dem Machtapparat des absolutistischen Staates gegenübersteht.

Von Millers besonderer Beziehung zu seiner Tochter wird später noch ausführlich zu reden sein. Knapper lässt sich die Ehefrau und Mutter abhandeln, die Schiller auf eine eitle, dummdreiste Witzfigur reduziert hat. Die Millerin ist, wie ihr Mann gehässig feststellt, nur darauf aus, das schöne „Gesicht“ der Tochter „zu Markt zu treiben“ (5, S. 12), um es gegen den Zugang zu den besseren Kreisen der Gesellschaft einzutauschen. Im Nachtgewand Kaffee schlüpfend – damals ein ausgesprochenes Luxusgut! –, übt sie schon den Lebensstil einer großen Dame ein und ahmt zudem die Sprache der Vornehmen nach, die dabei allerdings unfreiwillig komische Züge annimmt: Ihre verballhornten französischen Ausdrücke illustrieren mit dem Traum vom märchenhaften Prestigegewinn zugleich auch sein notwendiges Scheitern. Für die Konfliktkonstellation des Stücks ist Frau Miller im Grunde überflüssig, und da sie ohnehin besser in eine Typenkomödie oder Farce passen würde, verschwindet sie von der Bühne, sobald sich die Handlung zum Tragischen wendet. In den Fluchtplänen, die Ferdinand und Miller schmieden, wird sie schlicht übergangen. Ihre Tochter vergisst sie, ihr Mann vergisst sie, und Schiller hat sie mit der Zeit wohl auch vergessen.

Ist das bescheidene Zimmer der Millers ein Ort intimer familiärer Gespräche, so spielen sich in den feudalen Sälen des Präsidenten und der Lady Milford die höfischen Intrigen ab. Schillers „Satyre“ (23, S. 77) auf die „große Welt“ greift Topoi auf, die zum Teil schon aus der Antike

stammen und seit der frühen Neuzeit, parallel zur Entwicklung des fürstlichen Absolutismus und der höfischen Gesellschaft, in einem breiten Strom hofkritischer Literatur tradiert und ausgebaut worden waren.²⁵ In dieser skeptischen Sicht steht das Dasein im Dunstkreis der Fürsten im Zeichen von Selbstsucht und Schmeichelei, Neid und Ehrgeiz, Falschheit und Sittenlosigkeit, Unfreiheit und Unbeständigkeit. Die Aufklärer, die ihre Ideale von Vernunft und Moral gerne über die pointierte Abgrenzung vom höfischen Leben entwickelten, konnten bequem an diese Vorstellungen anknüpfen. Und dem Autor von *Kabale und Liebe* standen neben der reichen literarischen Überlieferung und dem hofkritischen Diskurs seiner Epoche auch persönliche Erfahrungen zur Verfügung: Er hatte das strenge Regiment seines Herzogs an der Karlsschule erlebt und wusste um die hemmungslose Ausbeutung der Untertanen, die Verschwendungssucht, die Günstlingswirtschaft und die sexuellen Ausschweifungen, die insbesondere die erste Hälfte von Karl Eugens Regierungszeit geprägt hatten. Durch seine plastische dramatische Gestaltung verliert er der Abrechnung mit dem absolutistischen Hof eine nie gekannte Durchschlagskraft.

Das Stück spielt in einem jener Duodezfürstentümer, die für das territorial zersplitterte Deutschland typisch waren und wo die Grenze nur „eine Stunde“ Wegs von der Hauptstadt entfernt ist (5, S. 146). Dass Württemberg in vielen Punkten das Vorbild für die Verhältnisse an dem fiktiven Hof geliefert hatte, dürfte in der Heimat des Dichters nicht unbemerkt geblieben sein: Als Schillers Werk 1792 mit großer Verzögerung, aber noch zu Lebzeiten Karl Eugens endlich auf die Stuttgarter Bühne kam, wurde es nach der ersten Aufführung gleich wieder verboten. Dennoch ist *Kabale und Liebe* kein simples Schlüsseldrama. Schiller, der weder dem regierenden Herzog noch dem Land oder der Residenzstadt einen Namen gab, entwickelte aus den Anregungen, die ihm das württembergische Beispiel bot, ein idealtypisches Modell des Hofes schlechthin.

Das wichtigste höfische Handlungsmuster ist die titelgebende „Kabale“, die intrigante Manipulation, die schon Fiesko so meisterhaft beherrschte. Praktizieren lässt sie sich nur, wenn Gewissensrücksichten keine Rolle spielen. Während Figuren wie Miller oder Louise in ihrem Verhalten von verinnerlichten sittlichen Normen geleitet werden, regiert in den Machtspielen am Hof einzig das politische Kalkül. Hier, wo die „größte Weisheit“ darin liegt, „im rechten Tempo, auf eine geschickte Art, Gros und Klein zu seyn“ (5, S. 84), ersetzen Geschmeidigkeit, List und Verstellung die persönliche Integrität und alle moralischen Grundsätze. Unveränderlich bleiben bei einem Hofmann lediglich sein Machtwille und sein Geltungsdrang.

Der „biegsamen Hofkunst“ (5, S. 86) verdankt auch der Präsident seine Stellung im Staat. Walters fragwürdige Großtaten, darunter die Beseitigung seines unglücklichen Amtsvorgängers, gehören jedoch der Vergangenheit an. Auf der Bühne bekommt man nicht viel davon zu sehen, denn die treibende Kraft der Kabale, in die Ferdinand und Louise verstrickt werden, ist der Sekretär Wurm, dessen Talent für solche Schurkereien sogar der Präsident anerkennen muss.

Mit diesem widerwärtigen Intriganten variiert das Stück den Menschentypus, den schon Franz in den *Räubern* verkörpert hat. Beide Gestalten sind bereits durch ihr abstoßendes Äußeres als wahre Teufelsfiguren gekennzeichnet. *Größe*, selbst finstere, geht Wurm allerdings ab, zumal er die Neigung zu kühnen philosophischen Reflexionen vermissen lässt, die Franz auszeichnet. Dafür gelingt Schiller hier das grandiose Porträt eines wendigen, skrupellosen Aufstiegers auf der höfischen Karriereleiter. Wurm, der selbst aus der bürgerlichen Welt stammt, hält noch an einigen ihrer Moralvorstellungen fest, wenn er in Louise eine „fromme christliche Frau“ zu finden hofft, die unberührt in die Ehe geht (S. 14). Doch gerade weil er die Werte und Normen, die in einer Familie Miller gelten, so gut kennt, weiß er sie auch in Werkzeuge der Manipulation zu verwandeln. Dass sich „*diese* Menschenart“ beispielsweise durch einen Eid tatsächlich gebunden fühlt, muss er dem Präsidenten, dem eine solche Naivität nicht in den Kopf will, erst einmal klarmachen (S. 90). Das empfindliche Gewissen *anderer* Leute ist ausgesprochen nützlich, weil sie dadurch lenkbar werden – auch das hat ja schon Franz gewusst.

Die Kunst der Intrige besteht im Grunde aus reiner Psychologie. Wurm, der „den Barometer der Seele“ sehr genau kennt (5, S. 86), versteht Louises sittliche Gesinnung, ihre Liebe zu ihrem Vater und ihre christliche Religiosität weit besser, als es Ferdinand jemals gelingt. Dass der Letztere in seinem Gefühlsüberschwang leicht zu beeinflussen sein wird, sagt der Sekretär ebenfalls richtig voraus: Jede Verdächtigung seiner Geliebten, ob nun „[w]ahrscheinlich oder nicht“, muss ihn in rasende Eifersucht stürzen (S. 86). In der Szene III,6 verbindet sich die Seelenkunde schließlich mit einer virtuoson Rhetorik, wenn Wurm die arme Louise einer förmlichen Psychofolter unterzieht, um ihr den Brief an den Hofmarschall abzapressen. Diesem diabolischen Gegenspieler ist die junge Frau hilflos ausgeliefert, so pathetisch sie sich auch gegen seinen Zwang aufbäumt.

Zwischenmenschliche Beziehungen sind am Hof durchweg zweckorientiert und entbehren jener zärtlichen Wärme, die den empfindsamen Zeitgenossen als Zeichen echter Menschlichkeit galt. Vielleicht handelt der Präsident wirklich, wie er behauptet, immer nur im wohlverstandenen Interesse seines Sohnes – und damit seiner Familiendynastie –, aber statt Ferdinand als mündiges Individuum anzuerkennen, erniedrigt er ihn zu einem willenlosen Bauteil in der Maschinerie seiner Pläne: „denke auf nichts, als in meine Entwürfe zu spielen“ (5, S. 36). Heiraten werden in der höfischen Welt nach dem Allianzprinzip, nach politischen und gesellschaftlichen Nützlichkeitsabwägungen vereinbart. Weil die Ehe ein „Kauf“ ist (S. 30), ein Geschäft um Rang und Einfluss, das nichts mit Gefühlen zu tun hat, begreift der Hofmarschall gar nicht, wieso Ferdinands Liebe zu Louise ein Hindernis für seine politisch ausgeklügelte Ehe mit Lady Milford sein soll. Sinnliche Leidenschaften und erotische Bedürfnisse werden ohnehin anderswo ausgelebt. Die „Wollust der Großen dieser Welt“ sucht sich wie ein hungriges Raubtier ihre Opfer unter der

einfachen Bevölkerung (S. 60), und daneben gibt es adlige Mätressen wie Milford, denen ihre Reize und Fähigkeiten großen Einfluss am Hof verschaffen können.

Hofmarschall von Kalb ist zwar sicherlich kein begnadeter Intrigant, verkörpert aber in seiner albernem Oberflächlichkeit ein anderes hofkritisches Klischee in Reinkultur. Während der Präsident als „Stuttierter“ (5, S. 98) schon den moderneren Typus des akademisch qualifizierten Staatsbeamten vertritt, baut Kalbs Karriere noch ganz auf dem Hofdienst und seiner Etikette auf. Die köstliche Regiebemerkung, mit der Schiller diesen aufgeblasenen Gecken inklusive Bisamgeruch in I,6 einführt, stellt einen Gipfelpunkt in der Geschichte der Hofsatire dar. Zusammengesetzt aus modischen Accessoires, affektierten Gebärden und hohlen Phrasen, kann Kalb nur dank der fürstlichen Gunst wenigstens ein marionettenhaftes Scheinleben führen. Ihr drohender Verlust versetzt ihn daher sogleich in Panik: „Was bin dann *ich*, wenn mich Seine Durchleucht entlassen?“ Der Präsident entgegnet ebenso prompt wie unerbittlich: „Ein Bonmot von Vorgestern“, ein Witzwort, das, einmal gebraucht, niemanden mehr interessiert (S. 98). Pathetischer Ernst waltet dagegen, wenn Lady Milford die Nichtigkeit des höfischen Lebens entlarvt und beklagt, wie sehr ein „großes feuriges Herz“, das seine innigen Gefühle erwidert sehen will, bei allem Glanz der Herrschaft darben müsse (S. 46).

Auch der Topos der höfischen Verschwendungssucht fehlt im Stück nicht. Die kostspielige Prachtentfaltung des Fürsten hat ihre Kehrseite in der erbarmungslosen Ausplünderung des Volkes. Ganz wie Karl Eugen, der eine besondere Vorliebe für solche Spektakel hegte, lässt der Herzog in *Kabale und Liebe* gerne „das Mark seiner Unterthanen in einem Feuerwerk hinpuffen“ (5, S. 46). Noch schärfer wird die Polemik in der berühmten Kammerdiener-Szene II,2, die vielen zeitgenössischen Theatern denn auch zu weit ging und schon bei der Frankfurter Uraufführung wegb bleiben musste. Wie sich hier herausstellt, werden die Edelsteine der fürstlichen Mätresse durch Menschenhandel finanziert, nämlich durch den Verkauf von zum Dienst gepressten Rekruten an die britische Krone, die im Krieg mit ihren abtrünnigen nordamerikanischen Kolonien steht: „Gestern sind siebentaused Landskinder nach Amerika fort – Die zahlen alles“ (S. 50). Solche Praktiken waren im 18. Jahrhundert gang und gäbe. Schiller dachte wohl vor allem an den Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel, der durch die Vermietung hessischer Truppen an die Engländer traurigen Ruhm erlangte.

Die Unmenschlichkeit des Fürsten führt seine patriarchalische Fürsorgepflicht ad absurdum und untergräbt damit die Legitimation seines Machtanspruchs: Wo mit den „Landskindern“ so umgesprungen wird, kann von einem „Landesvater“ nur noch in makabrer Ironie die Rede sein (5, S. 50/52). Tatsächlich entlarvt sich der Herzog wie schon Gianettino Doria in der *Verschwörung des Fiesko* gerade dadurch als Despot, dass er mit brutaler Gewalt in die heile Welt der Familie einbricht. Der greise Kammerdiener, der selbst „ein paar Söhne“ unter den Rekruten hat, beschreibt eindringlich, wie beim Abmarsch „heulende Waisen dort einen lebendigen Vater

verfolgten, und hier eine wütende Mutter lief, ihr saugendes Kind an Bajonetten zu spießen, und wie man Bräutigam und Braut mit Säbelhieben auseinander riss“ (S. 50), und Lady Milford klagt die sexuelle Zügellosigkeit des Fürsten in erster Linie deshalb an, weil sie so oft „Braut und Bräutigam zertrennt – [...] selbst der Ehen göttliches Band zerrissen – – hier das stille Glück einer Familie geschleift“ hat (S. 60). Die Zerstörung familiärer Harmonie durch den Zwang und die Kabilen der Herrschenden müssen im Laufe der Handlung ja auch die Millers erleben.

Wenn Schiller darauf verzichtete, den Herzog persönlich in Szene zu setzen, dürfte ihn dazu weder die Rücksichtnahme auf höfische Empfindlichkeiten noch die Angst vor der Zensur bewogen haben – dafür fällt seine Darstellung der absolutistischen Wirklichkeit insgesamt viel zu krass aus. Aber da der Fürst durch die Reden der anderen Figuren über ihn und sein Regiment bereits hinreichend entlarvt wird, mag es überflüssig erschienen sein, ihm noch die Ehre eines Bühnenauftritts zu gönnen. Im Übrigen spiegelt seine Unsichtbarkeit auch seine faktische Machtlosigkeit wider. In Wahrheit regieren nämlich der Präsident und Lady Milford das Land, die die „fürstliche Drahtpuppe“ (5, S. 144) mühelos zu lenken verstehen, und zwar hauptsächlich über ihre „Wallungen“ (S. 30): Dieser Herzog hat seine Leidenschaften genauso wenig im Griff wie Prinz Hettore Gonzaga in *Emilia Galotti*.

In Schillers Perspektive ist der Hof teils lächerlich, teils kriminell, jedenfalls aber zutiefst amoralisch, weil er mit seinen Praktiken von der Intrige bis zum Menschenhandel die freie Selbstbestimmung und das natürliche Empfinden des Individuums unterdrückt. Dennoch wird man zögern, hier von einem *revolutionären* Drama zu sprechen, denn den Kontrastentwurf zur höfischen Welt bildet in *Kabale und Liebe* kein alternatives Konzept von Staat und Politik, sondern das private Reich der Tugend, der Moral und des empfindsamen Gefühls. Punkt für Punkt lässt sich diese Polarität aus dem Text entwickeln. Die Idee von Liebe, der Ferdinand und Louise huldigen, ist von der aufrichtigen Sprache des Gefühls statt von intriganter Verstellungskunst geprägt. Universelle menschliche Werte stehen der strengen ständischen Hierarchie gegenüber; der untadelige Ruf weiblicher Unschuld grenzt sich von der erotischen Libertinage des Adels ab, und gegen das politische Heiratsprojekt des Präsidenten führen Ferdinand und Milford die auf Tugend und Neigung gegründete Liebesheirat ins Feld. Während sein Vater ihn mit der Aussicht auf Rang und Einfluss am Hof ködern will, umschreibt Ferdinand sein „Ideal von Glück“ mit dem Lieblingswort der Empfindsamkeit: „In meinem *Herzen* liegen alle meine Wünsche begraben“ (5, S. 38). Prunksucht und Verschwendung der vornehmen Kreise kontrastieren schließlich schroff mit Millers schlichter Häuslichkeit und mit den Werten der Arbeit, der Sparsamkeit und der asketischen Beschränkung, aus denen viele Angehörige bürgerlich-protestantischer Sozialgruppen im 18. Jahrhundert ihr Selbstbewusstsein bezogen.

Von den Ansätzen zu einer fortschrittlichen, aufgeklärten fürstlichen Regierung, die es auch in Württemberg durchaus gab, findet sich im Drama keine Spur: Schiller, dem die höfische Welt

lediglich als dunkle Kontrastfolie diente, konnte keine feinen Schattierungen oder Zwischentöne brauchen. Sein Stück zeichnet deshalb natürlich ein extrem parteiisch gefärbtes Bild von den Normen und Verhaltenskonventionen an absolutistischen Höfen. In hochadligen Kreisen war es keineswegs anstößig, die Ehe als Medium politischer Allianzen von Liebe, Erotik und persönlichen Neigungen zu trennen, und niemandem wäre es dort eingefallen, eine fürstliche Mätresse als „privilegierte Bulerin“ zu verachten (5, S. 38). Auch der in *Kabale und Liebe* angeprangerte Luxus erfüllte einen bestimmten Zweck, diente er doch als Prestigekonsum der öffentlichen Zurschaustellung aristokratischer Macht und Herrlichkeit. Das ausgefeilte Zeremoniell, mit dem viele deutsche Duodezherrscher das leuchtende Vorbild Versailles kopierten, unterstrich ebenfalls den Status des Fürsten und war überdies für die innere Ordnung der höfischen Gesellschaft unentbehrlich. Sicherlich mutet es absurd und lächerlich an, wenn Kalb mit wichtiger Miene schildert, wie er dem „Lever“ beigewohnt und dabei „[z]wanzig Minuten und eine halbe“ mit dem Herzog gesprochen habe (S. 32/34). Aber für Hofleute war der feierliche Morgenempfang im Schlafzimmer des Fürsten tatsächlich ein hochbedeutsames Ereignis, und die Dauer einer Audienz lieferte ein wichtiges Indiz für den Rang, den ein Mitglied der Aristokratie in der Gunst des Herrn einnahm. Grotesk und lasterhaft wirkte das höfische Leben nur aus der Perspektive einer empfindsamen Moral, die die spezifische Rationalität seiner Erscheinungsformen gar nicht mehr würdigen konnte oder wollte.

Eine Sonderstellung unter den Protagonisten von *Kabale und Liebe* hat Lady Milford inne. Sie muss dem Dichter sehr am Herzen gelegen haben, denn er räumt dieser Figur ein Gewicht ein, das durch ihre bescheidene Rolle im Ablauf der Geschehnisse kaum zu rechtfertigen ist. Nach den Maßstäben einer strengen dramatischen Ökonomie hätte Milford nicht einmal persönlich auf der Bühne erscheinen müssen, und ihre Szenen heben sich deutlich von der relativ dicht verfügten Liebes- und Intrigenhandlung ab. Dafür besitzt sie aber ein enormes theatralisches Potenzial. Als große „Kokette“ (5, S. 62), leidenschaftlich, selbstbewusst und mit Geist ebenso wie mit erotischen Reizen ausgestattet, repräsentiert sie wie Julia Imperiali in *Fiesco* den Typus der höfischen *femme fatale*, den die aufgeklärt-empfindsamen Zuschauer mit einer Mischung aus Angst und Faszination betrachtet haben dürften. Eine Erfindung Schillers war er nicht: Milfords literarische Ahnenreihe reicht, wie schon die Namensähnlichkeiten andeuten, über Lessings Marwood und Orsina bis zu Millwood aus *The London Merchant* zurück.

Schiller reduziert indes nicht nur den Einfluss dieser Gestalt auf die dramatische Handlung, sondern schreibt seiner Lady auch eine empfindsamen Gefühls- und Tugendethik zu, die sie in der höfischen Gesellschaft zur Außenseiterin stempelt. Milford führt das Codewort des Herzens im Mund und sehnt sich danach, ihrer glänzenden Stellung zu entfliehen, denn für Frauen ist in ihren Augen „die höchste Wonne der Gewalt [...] doch nur ein elender Behelf, wenn uns die *größere* Wonne versagt wird, Sklavinnen eines Manns zu seyn, den wir lieben“ (5, S. 46). Paradoxerweise

muss sie deshalb ihr eigenes Mätressendasein am Hof als zutiefst unmoralisch verurteilen. Und nicht zufällig schenkt sie ausgerechnet Ferdinand ihre Neigung, der ebenfalls mit den höfischen Normen zerfallen ist und in seiner Gefühlsschwärmerei tatsächlich ein kongenialer Partner sein könnte. Umgekehrt bleibt auch der junge Mann von dieser Seelenverwandtschaft nicht unberührt und wird sogar in seiner Liebe zu Louise wankend, als Milford, der er eine moralische Standpauke halten will, ihm unvermutet in der empfindsamen Herzenssprache antwortet.

Zelebriert *Fiesko* die Demontage der *femme fatale* als theatralische Aburteilung von außen, so wird dieser Weiblichkeitsentwurf in *Kabale und Liebe*, wirksamer noch, von innen her ausgehöhlt. An Milford zeigt sich, wie die Anziehungskraft der neuen Ideale von Tugend, Sittlichkeit und Gefühlswärme bis in das Zentrum der höfischen Welt dringt. Die gefallene englische Aristokratin hat sich nur unter dem Zwang der Not zur Mätresse erniedrigt und ist in ihrer einflussreichen Position zu einem wahren Engel des Herzogtums geworden. Zwar passen die Wohltaten, deren sie sich rühmt, schlecht zu der „ungeheure[n] Pressung des Landes, die vorher nie so gewesen“ (5, S. 58), und es mutet auch nicht sonderlich glaubwürdig an, wenn sich die allmächtige Staatsdame erst von einem Kammerdiener über die skandalösen Quellen ihres Reichtums aufklären lassen muss. Aber Schiller brauchte für seine Zwecke eben beides, das Schreckbild fürstlicher Ausbeutung *und* die Figur der edlen Mätresse, und nahm dafür solche Widersprüche in Kauf.

Nach der handlungstechnisch vollends überflüssigen, aber für die bühnenwirksame Demonstration sittlicher Maximen und weiblicher Seelenschönheit umso wichtigeren Konfrontation mit Louise in IV,7 ist Milford endgültig geläutert. Mit den Worten „In deine Arme werf ich mich, Tugend!“ (5, S. 142) entsagt sie ihrer Liebe und opfert Einfluss, Prestige und höfischen Luxus der erhabenen inneren Freiheit. Dieser Sieg der empfindsamen Moral, der Schillers Publikum sicherlich entzückt hat, löst zugleich die irritierende Paradoxie einer ebenso tugendhaften wie machtbewussten höfischen Dame auf – für Schiller bleibt es dabei, dass eine Frau ihre Reinheit letztlich nur jenseits von Staat und Politik bewahren kann. Mit Lady Milford verschwindet allerdings auch die einzige Hoffnung des geschundenen Landes auf eine durchgreifende Verbesserung seiner Lage.

Aus dem schroffen Kontrast zwischen Familie und Hof, empfindsamer und höfischer Wertewelt hätte Schiller leicht eine Fabel entwickeln können, in der die unschuldige Tochter, der biedere Vater und ein skrupelloser adliger Verführer die Hauptfiguren abgeben, der Zusammenprall von Tugend und Laster die Emotionen der Zuschauer erregt und die moralischen Grundsätze der Protagonistin noch im tragischen Untergang triumphieren. Die Bertha-Handlung des *Fiesko* folgt tatsächlich einem solchen Muster, aber *Kabale und Liebe* tut es *nicht*, und dadurch gewinnt das Stück Tiefendimensionen, die weit über seine – zweifellos gewichtige – Adels- und Hofkritik hinausreichen. Fraglich ist schon, ob wirklich Standesgrenzen, aristokratische Sittenlosigkeit und

perfidie Kabalen für die Katastrophe der Liebenden verantwortlich gemacht werden können. Ferdinand ist, allen Verdächtigungen zum Trotz, kein windiger Verführer, sondern träumt ernsthaft von einer gemeinsamen Zukunft mit Louise. Dagegen stimmen Miller und der Präsident, so unterschiedlich sie im Übrigen auch sein mögen, in der Überzeugung überein, dass eine Ehe des Aristokratenprösslings mit der Musikertochter völlig undenkbar sei. Wäre Miller, seinem Vorsatz aus I,1 gemäß, noch rechtzeitig im roten plüschenen Staatsrock bei Ferdinands Vater vorstellig geworden, um diese Affäre aufzudecken und die Trennung des Paares zu verlangen, hätte sich der Präsident seine Intrige oder doch zumindest den peinlichen Auftritt in der Wohnstube des Musikus sparen können.

Aber Schiller inszeniert auch wiederum keine Romeo und Julia-Geschichte von einer innigen Liebe, die an ihrer feindseligen Umwelt scheitert. Eine ständeübergreifende Eheschließung kommt nämlich auch für Louise von vornherein nicht in Betracht, und andererseits wird Ferdinands Misstrauen gegen seine Geliebte schon rege, bevor die höfische Kabale überhaupt ihre Wirkung entfaltet. Welche Intrige der Welt könnte den Protagonisten auch dazu zwingen, aus enttäuschter Leidenschaft gleich zum Mörder zu werden? Man muss also wohl in der Eigenart dieser Liebe selbst und in der Haltung der beiden Partner die Konfliktstoffe aufsuchen, die das Unheil heraufbeschwören.

Liebesreligion

In Schillers Stück, in dem sich vor allem Louise, Ferdinand und Miller immer wieder auf Gott berufen, ist so viel von Religion die Rede, dass manche Interpreten das Werk als eine Art metaphysisches Trauerspiel, als Tragödie eines höheren Weltgerichts verstehen wollten. Doch aus *Kabale und Liebe* lassen sich keine auktorial verbindlichen Aussagen über die letzten Dinge ableiten. Religiöse Vorstellungen erscheinen im Text nur als Bewusstseinsinhalte der Figuren, die eng mit deren sozialer Stellung und ihrem kulturellen Horizont verknüpft sind. Wie schon in den *Räubern* treibt Schiller auch hier keine Theologie, sondern allenfalls Religionspsychologie in dramatischer Form. Obendrein geben die religiösen Ansichten der Protagonisten ein sehr heterogenes Bild ab.

Für Louise und Ferdinand verbindet sich die Religion mit ihrer Liebe – mehr noch: Die Liebe *ist* ihre Religion. Louise erblickt in Gott den „Vater der Liebenden“, der Ferdinand für sie geschaffen habe, und als der „Immermangelnde“, der alle ihre Wünsche und Sehnsüchte stillt, rückt der Geliebte sogar selbst in die Position, die bei frommen Seelen Gott oder Christus einnehmen (5, S. 20). Ferdinand seinerseits sieht seine Liebe durch den göttlichen Schöpfungsplan, der im „Riß zum unendlichen Weltall“ festgelegt ist, sanktioniert (S. 24). Wie Miller unmutig feststellt,

haben solche „überhimmlische[n] Alfanzereien“ nichts mit dem orthodoxen Kirchenglauben zu tun (S. 10). Indem sie Irdisches und Göttliches verschmelzen, die Liebe ins Sakrale erheben und im Gegenzug religiöse Motive säkularisieren, führen sie die Liebesemantik der Empfindsamkeit in gesteigerter Form weiter.²⁶

Deshalb trägt die Leidenschaft der beiden, ganz im Gegensatz zur höfischen Wollust, auch vollkommen vergeistigte Züge. *Körperlich* ist zwischen ihnen, abgesehen von einigen Küssen, noch gar nichts vorgefallen; Ferdinand hat eben nur ‚angebetet‘, aber nicht ‚genossen‘ und ‚geschwelgt‘ (5, S. 124). Liebe wird hier als eine rein seelische Beziehung aufgefasst, die zudem hochgradig exklusiv ist, weil sie zwei einmalige, unverwechselbare und unersetzliche Personen zusammenführt. In Louises Augen liest Ferdinand „die Handschrift des Himmels“, die bestimmt: „Dieses Weib ist für diesen Mann“, und umgekehrt gilt dasselbe (S. 24). Ein derartiges Verständnis von Liebe ist eng an das moderne Individualitätskonzept der Aufklärung gekoppelt. Unter Berufung auf das tiefempfundene Gefühl, das nunmehr statt aller gesellschaftlichen Konventionen seine Identität bestimmen soll, emanzipiert sich das Subjekt von sozialen Schranken und Rücksichten. Ferdinand, immerhin der Sohn des Präsidenten, Aristokrat und Offizier, definiert sich nicht mehr über seine „Geburt“ und seinen „Stand“ (S. 64), sondern ausschließlich über die Liebe zu der gleichgestimmten Gefährtin. Damit gewinnt der Partner eine existenzielle Bedeutung, da es ohne ihn kein Glück und keinen Lebenssinn geben kann: Der Mann ist „die ganze Welt dieses Mädchens“ und das Mädchen „die ganze Welt dieses Mannes“ (S. 64). Folglich bedroht jedes Unheil, das die Liebe trifft, auch das Selbstverständnis der Betroffenen und die Stabilität ihres Ich. Man beginnt zu ahnen, warum Ferdinands Enttäuschung über Louises vermeintliche Untreue so fürchterliche Folgen zeitigt.

Eine solche Liebe fand ihren Ort zunächst in der Literatur. Es waren vor allem Romane, Gedichte und Dramen, die dieses zukunftssträchtige Modell zwischenmenschlicher Beziehungen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelten und populär machten²⁷, und die gemeinsame Lektüre war in der Fiktion wie im realen Leben ein unverzichtbares Element jeder empfindsamen Liebesgeschichte. Auch Schillers Stück zeigt von Anfang an, wie tief die scheinbar so spontanen Gefühlsaufwallungen der Liebenden durch literarische Muster geprägt sind. Trifft man Karl Moor in den *Räubern* lesend an, ehe er sich wortreich über das „Tintengleisende Sekulum“ ereifert (3, S. 20), so betritt auch Louise Millerin mit einem „Buch in der Hand“ die Bühne (5, S. 18). Zuvor hat ihre Mutter bereits in einem komischen Missverständnis der neuen Liebesreligion „die prächtigen Bücher“ gerühmt, aus denen Louise immer „bete“. Um was für Schriften es sich handelt, geht aus den Worten ihres Mannes hervor, der kein gutes Haar an den empfindsamen „Bellatristen“ lässt (S. 10). Nicht zu Unrecht sieht Miller in Louises überschwänglichen Phantasien „die Frucht von dem gottlosen Lesen“, denn die Reden der jungen Frau sind mit Zitaten durchsetzt. Den Gedanken, dass ein Künstler – in diesem Falle Gott – „am

feinsten gelobt“ werde, wenn man ihn über seiner Schöpfung vergisst (S. 20), hat sie aus *Emilia Galotti* entlehnt, und ihr Traum, wie eine Blume unter dem Fuß des Geliebten selig sterben zu dürfen, entstammt dem Lied *Ein Veilchen auf der Wiese stand* aus Goethes Singspiel *Erwin und Elmire*. Außerdem klingen allenthalben Klopstock und die Lyriker des Göttinger Hains an, und mit Schillers früher Liebesmetaphysik und den einschlägigen Gedichten aus der *Anthologie auf das Jahr 1782*, nach denen ein Liebender an der Harmonie des gottdurchwirkten Kosmos teilhat, scheint Louise ebenfalls vertraut zu sein.

Die empfindsamen Schriften, die sie so tief beeindruckt haben, stammen aus Ferdinands Bücherschrank. In bemerkenswerter Parallele zu Miller hält auch der Präsident seinen Sprössling für ein Opfer der zeitgenössischen Lesesucht, für einen „Romanenkopf“ (5, S. 36), dessen Verstand durch den exzessiven Konsum schöngestiger Literatur zerrüttet worden ist. In der Tat sind Ferdinands Ideale „von Seelengröße und persönlichem Adel“ offenbar angelesen, denn er hat sie, wie Wurm erwähnt, aus seinen Studien und Lektüren an „Akademien“ gewonnen (S. 84). Vielleicht soll man ihn sich ja sogar als Zögling der Karlsschule vorstellen, der die Philosophie der Aufklärung in voller Breite kennenlernen und obendrein Abels Rede über das Genie hören konnte?

Weil die Religion des individuellen Gefühls, wenn sie zum höchsten oder gar einzigen Wert aufsteigt, das gesellschaftliche Gefüge zu sprengen droht, weisen *beide* Hauptvertreter der sozialen Ordnung in *Kabale und Liebe* diese Idee entschieden zurück – der Präsident mit Spott und Zorn, Miller mit Unverständnis und Sorge. Der absolute Anspruch einer exklusiven Paarbeziehung lässt sich weder mit dem höfischen Allianzdenken noch mit der traditionsgebundenen Mentalität des Zunftbürgertums vereinbaren. Obendrein tritt hier ein Generationsunterschied zutage: Die empfindsame Sublimierung und Heiligung des Liebesgefühls ist um 1780 noch eine verhältnismäßig junge Erscheinung, die den älteren Protagonisten des Stücks fremd bleibt. Der Präsident weiß von einer uneigennützigen Zuneigung natürlich ohnehin nichts, aber auch für den nüchternen Miller beruhen zwischengeschlechtliche Beziehungen letztlich immer auf schlichten sinnlichen Begierden: „Wer einen Gruß an das liebe Fleisch zu bestellen hat, darf nur das gute Herz Boten gehen lassen“ (5, S. 10) – ein Argwohn, der sich in der zeitgenössischen Kritik an empfindsamen Ergüssen häufig findet.

Gewissermaßen quer zum Ständegegensatz verläuft in *Kabale und Liebe* also die Front zwischen den gesellschaftlichen Normen und einem Ideal von Liebe und individueller Glückserfüllung, das den Menschen aus allen sozialen Bindungen freisetzt. Doch Ferdinand und Louise sind sich in ihrer Haltung zu diesem Konflikt nicht so einig, wie es zunächst scheint. Das sechzehnjährige bürgerliche Mädchen, aufgewachsen in der Obhut eines frommen, ehrenfesten Vaters, kann sich nicht dazu durchringen, die Gebote der Konvention und des Christentums ohne weiteres zu verwerfen. Wenn sie klagt: „der Himmel und Ferdinand reißen an meiner

blutenden Seele“ (5, S. 20), meint sie mit dem Himmel nicht das verklarte Paradies der Liebenden, sondern den Gott des orthodoxen Kirchenglaubens. Ein Kompromiss soll den inneren Zwiespalt heilen: Louise verzichtet zwar nicht auf ihre Liebe, wohl aber auf eine irdische Gemeinschaft mit Ferdinand in Form der Ehe. Für die diesseitige Welt akzeptiert sie die sozialen Hierarchien und Trennungen uneingeschränkt, ganz im Sinne der lutherischen Lehre, nach der die sündige Menschheit solch heilsamer Schranken bedarf. Deshalb wird die Erfüllung der skandalträchtigen ständeübergreifenden Beziehung mit der Formel „Ich entsag ihm für dieses Leben“ auf das Jenseits verschoben, wo „die Schranken des Unterschieds einstürzen“, „all die verhaßte[n] Hülsen des Standes“ abfallen und „Menschen nur Menschen sind“ (S. 22).

So kann Louise an ihrer schwärmerischen Neigung festhalten, ohne einen offenen Bruch mit der hergebrachten Religion und der ständischen Ordnung zu riskieren. Ferdinand ist dagegen nicht zur Entsagung bereit. Als Mann, aber auch durch seine Erziehung, seinen Rang und den weiten Horizont seiner sozialen Stellung mit sehr viel mehr Selbstvertrauen ausgestattet, begehrt er in der Attitüde der Stürmer und Dränger gegen alle konventionellen Zwänge auf. *Seine* Liebesreligion kappt tatsächlich jede Verbindung zur kirchlichen Frömmigkeit. Sie kennt nichts mehr neben oder gar über dem unbedingten Gefühl, proklamiert die schrankenlose Autonomie des empfindenden Individuums und sondert das verschworene Paar, das sich selbst genug ist, radikal vom Rest der Welt ab: „Du Louise und *ich* und die *Liebe*! – Liegt nicht in diesem Zirkel der ganze Himmel? oder brauchst du noch etwas Viertes dazu?“ (5, S. 100)

Aus diesen Differenzen entwickelt sich ein Konflikt, dessen Stationen Schiller in drei großen Dialogen zwischen Ferdinand und Louise in den Szenen I,4, III,4 und V,7 gestaltet. Schon vor Beginn des ersten Gesprächs wird die in der Luft liegende Spannung durch die Körpersprache der Liebenden und ein unbehagliches Schweigen angedeutet: „Er fliegt auf sie zu – sie sinkt entfärbt und matt auf einen Seßel – er bleibt vor ihr stehn – sie sehen sich eine Zeitlang stillschweigend an. Pause“ (5, S. 22). Als Ferdinand dann versucht, die Kluft zwischen ihnen mit fulminanter Liebesrhetorik zu überbrücken, hält Louise ihm lakonisch ihre soziale Position entgegen, die in *seiner* Sicht ja gar keine Rolle spielen sollte: „Daß du doch wüßtest, wie schön in dieser Sprache das bürgerliche Mädchen sich ausnimmt“ (S. 24). Im Fortgang der Szene gerät ihr Entsagungsentchluss allerdings ins Wanken. Louise kann die Lockungen eines allein auf die Liebe gegründeten Lebensmodells, das uneingeschränkte persönliche Erfüllung verheißt, nicht verleugnen und muss sie doch zugleich als sündhaft verwerfen. Der mühsam errungene Kompromiss zerbricht: „Wilde Wünsche“ werden fortan ihr „friedsames Herz“ aufwühlen und ein Dasein verstören, das sich vor der Bekanntschaft mit Ferdinand noch in glücklicher Beschränktheit abgespielt hat (S. 26).

Der Zwiespalt zwischen ihrer angestammten ständischen Identität als fromme, gehorsame Bürgerstochter und einem neuen, im empfindsamen Gefühl verankerten individuellen Selbstver-

ständnis begleitet Louise durch das ganze Drama. Zum Prüfstein für sie wird in der Szene III,4 Ferdinands Fluchtplan, der eine verbindliche Entscheidung für oder gegen die sozialen Normen verlangt. Louises Bedenken gelten nicht der praktischen Durchführbarkeit dieses Vorhabens, an der man ja mit guten Gründen zweifeln könnte, sondern der Frage, ob ein derartiger Verstoß gegen die Ansprüche der Gesellschaft überhaupt erlaubt sei. Wie Ferdinand darüber denkt, hat er schon im Gespräch mit Lady Milford deutlich gemacht. Für ihn ist die Neigung des Herzens als Ausdruck der „Natur“ und der unverfälschten „Menschheit“ absolut verbindlich, während der Ständeunterschied auf bloßen „Konvenienzen“ basiert, auf der „Mode“, die alle vergänglichen, kontingenten Satzungen umfasst (5, S. 64). Louise jedoch bleibt innerlich zerrissen, weil sie ihre Liebe zwar heilig hält, die Hierarchie der Ständegesellschaft aber nicht minder. Denn auch diese Hierarchie gilt ihr nach wie vor als gottgewollt, und da wäre jedes Aufbegehren eine Sünde, ein „Kirchenraub“, der ein apokalyptisches Chaos heraufbeschwören, „die Fugen der Bürgerwelt auseinander treiben, und die allgemeine ewige Ordnung zu Grund stürzen würde“ (S. 102).

Weil Louise neben der Liebe zu Ferdinand noch andere Bindungen kennt, die sie nicht abstreifen kann, muss sie sich auch in III,4 letztlich zum Verzicht durchringen: „Meine Pflicht heißt mich bleiben und dulden“ (5, S. 104). Für die junge Frau ist diese Pflicht durchaus keine abstrakte Größe. Die religiösen und sozialen Gebote stehen ihr vielmehr in einer ganz konkreten Gestalt vor Augen: in der ihres Vaters.

„Daß die Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt, als Tyrannenwuth“: Vater und Tochter

Frau Miller spielt in *Kabale und Liebe* auch deshalb eine so unglückliche Rolle, weil sich Schillers Interesse an der bürgerlichen Familie ganz auf die Vater-Tochter-Beziehung konzentriert. Louise liebt ihren Vater nicht nur als Person „bis zur Leidenschaft“ (5, S. 88), sie erblickt in ihm, ähnlich wie Karl Moor in den *Räubern*, auch den Repräsentanten einer ganzen Pyramide patriarchalischer Autoritäten, die in Gottvater gipfelt – dem Gott der kirchlichen Lehre wohlgemerkt, nicht dem empfindsam angeschwärmten „Vater der Liebenden“. Louises Ehrfurcht vor dieser Vaterwelt ist es, die Ferdinands Fluchtplan vereitelt. Ihren Vater zurückzulassen, kommt für sie nicht in Frage, aber sie fürchtet auch den „Fluch“ des Präsidenten, weil sie dessen Anrecht auf seinen Sohn nicht in Zweifel zieht. Dem väterlichen Willen zuwiderzuhandeln, selbst wenn er noch so unmenschlich ist, stellt nach ihrer Überzeugung einen „Frevel“ dar, der unweigerlich die „Rache des Himmels“ heraufbeschwört (S. 102), während für Ferdinand die „kindliche Pflicht“ an den legitimen Selbstverwirklichungsansprüchen des Einzelnen ihre Grenze findet (S. 100).

Die Beziehung zwischen Miller und Louise beruht auf einem komplizierten Geflecht aus nüchternen Notwendigkeiten und emotionalen Verstrickungen: Die faktisch auf Vater und Tochter reduzierte Kleinfamilie bildet bei Schiller eine intime Liebes- und zugleich eine ökonomisch-soziale Interessengemeinschaft. Dass auch Miller trotz seiner Abneigung gegen die zeitgenössischen „Bellatristen“ von der empfindsamen Gefühlskultur angekränkt ist, zeigt schon seine zwiespältige Haltung zur Gattenwahl der Tochter. Einerseits wünscht er sich einen „wakern ehrbaren Schwiegersohn“, der ganz im Sinne des zünftigen Handwerks seinen Beruf und seine „Kundschaft“ übernimmt (5, S. 10), andererseits erkennt er bereits das neue Ideal der Liebesheirat und der individuellen Selbstbestimmung an: „Das Mädels muß mit Ihnen leben – ich nicht – warum soll ich ihr einen Mann, den sie nicht schmecken kann, aus purem klarem Eigensinn an den Hals werfen?“ (S. 16) Diese Liberalität kommt allerdings an ihre Grenzen, sobald die freigewählte Liebe die Kluft zwischen den Ständen überschreitet!

Wenn er seine Tochter vor Verführung und Entehrung schützt, hat Miller nicht nur ihr persönliches Wohl, sondern auch die ökonomischen Chancen der Familie im Blick. Louises untadelige Reputation macht einen Gutteil des bescheidenen Kapitals der Millers aus, weil sie den Weg zu einer auskömmlichen Heirat bahnen kann, von der nicht zuletzt die Altersversorgung des Vaters abhängt. An den handgreiflichen materiellen Wert, den sie für ihn besitzt, erinnert Miller seine Louise, wenn er sie in V,1 vom Selbstmord abzubringen sucht: „Jetzt verthust du nicht mehr von deinem Eigentum. Auch Ich hab alles zu verlieren. Du siehst, mein Haar fängt an grau zu werden. Die Zeit meldet sich allgemach bei mir, wo uns Vätern die Kapitale zu statten kommen, die wir im Herzen unsrer Kinder anlegten – Wirst du mich darum betrügen, Louise? Wirst du dich mit dem Haab und Gut deines Vaters auf und davon machen?“ (5, S. 156) Krasser kann man es nicht ausdrücken: Da Miller viel Mühe und Sorge in seine Tochter investiert hat, um sie im Alter mit Zinsen zurückzuerhalten, wäre ihr Suizid zugleich ein Eigentumsdelikt.

Überhaupt beleuchtet diese Szene das intrikate Vater-Tochter-Verhältnis am besten, weil Miller bei seinen verzweifelten Bemühungen um Louises Leben sämtliche Beweggründe aufbietet, denen er einen Einfluss auf ihre Entscheidung zutrauen darf. Das Ergebnis ist eine irritierende Mischung aus ökonomischen, moralischen, religiösen und empfindsamen Argumenten. Mahnt Miller seine Tochter zum einen an ihre Pflichten als lebende Kapitalanlage, so hält er ihr zum anderen die Gebote der orthodoxen Religion vor. Sich umzubringen wäre „Diebstahl“ (5, S. 156) nicht nur am Vater, sondern auch an Gott und damit eine Sünde, die umso schwerer wiegt, als sie nicht mehr bereut und abgebußt werden kann. Den säkularen Schwärmerglauben der jungen Generation, den Louise im gemeinsamen Liebestod mit Ferdinand zelebrieren will, erklärt Miller dagegen für eine Wahnidee, die „vor des Allwissenden Tron“ zunichte werden wird (S. 156/158). Irdische Neigungen haben sich in dem vom Christentum abgesteckten Rahmen zu halten: „Wenn du Gott liebst, wirst du nie bis zum Frevel lieben“ (S. 156).

Millers höchster Trumpf sticht aber sogar noch die Autorität Gottes und des *pater familias* aus – es ist die Beteuerung seiner *Liebe* zu Louise, mit der er wiederum an deren Zuneigung appelliert. Er spricht eben nicht nur als strenger Vertreter gesellschaftlicher und religiöser Normen, sondern zugleich als zärtlicher Vater, dessen Herz an der Tochter hängt: „Du warst mein Abgott. Höre Louise, wenn du noch Plaz für das Gefühl eines Vaters hast – Du warst mein Alles“ (5, S. 156). Dass Louise ihm „Alles“ gewesen sei, wird später auch Ferdinand beteuern (S. 166), und diese auffallende Doppelung deckt die tiefste Dimension des dramatischen Konflikts in *Kabale und Liebe* auf: den Streit des Vaters und des Liebhabers um das Mädchen, das beide durch rhetorische Kraftakte auf die jeweils gewünschte Rolle als tugendhafte Tochter beziehungsweise bedingungslos Liebende festlegen wollen. Miller verleiht dieser Konkurrenz sogar eine unverkennbar erotische Tönung: „Wenn die Küsse deines Majors heißer brennen als die Tränen deines Vaters – stirb!“ (S. 158) Hin- und hergerissen zwischen unterschiedlichen weltanschaulichen Orientierungen und Identitätsmodellen, aber auch zwischen zwei Männern, sieht sich Louise aufs Neue in einem tragischen Dilemma: „Verbrecherin wohin ich mich neige!“ (S. 158) Doch letztlich siegt wieder die Bindung an den Vater. Louise verwirft den Plan, mit dem Geliebten in den Tod zu gehen, und sagt sich feierlich von Ferdinand los. Die Flucht aus der Heimat, die sie ihm noch abgeschlagen hatte, will sie jetzt mit dem Vater ausführen. Demut und Verzicht bleiben das einzige Heldentum, das für eine Frau ihres Standes vorgesehen ist.

Schillers Gestaltung dieser familiären Bindung spiegelt bestimmte sozial- und mentalitätsgeschichtliche Zusammenhänge wider. Die Millers stehen auf der Grenze zwischen der vor-modernen Welt, in der die Familie in erster Linie eine gesellschaftlich definierte Lebens- und Produktionsgemeinschaft war, und einer neuen Ideologie, die den Familienverbund maßgeblich in wechselseitiger Zuneigung begründet sieht. Bis weit hinein ins 18. Jahrhundert wurden familiäre Beziehungen normalerweise nicht mit subtilen Gefühlen befrachtet. Die patriarchalische Familie war kein intimer Rückzugsort, sondern ein integraler, durch Rechtsvorschriften und Verhaltenskonventionen regulierter Teil der sozialen, wirtschaftlichen und religiösen Ordnung des alten Europas. Wenn Miller seine Tochter mit allen Mitteln vom Selbstmord abzuhalten versucht, handelt er ganz als redlicher christlicher Hausvater, und auch die ökonomischen Rücksichten, die seine Haltung mitbestimmen, konnten in einer Epoche, der die Sicherungssysteme des modernen Wohlfahrtsstaates noch unbekannt waren, schwerlich anstößig wirken. Die Fürsorgepflicht des Kindes für den alternden Vater, der ja tatsächlich „kein Vermögen hat, als diese einzige Tochter“ (5, S. 102), verstand sich zumal im bescheidenen Handwerkermilieu von selbst.

Heutige Leser neigen dazu, in Schillers Darstellung der Millers die skandalöse Pervertierung ursprünglicher gefühlsbetonter Familienbeziehungen durch kalte materielle Interessen entlarvt zu sehen. Historisch betrachtet, verlief die Entwicklung genau umgekehrt: Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die familiäre Sphäre, in der bis dahin ganz andere Gesetze gegolten hat-

ten, im Zeichen der Empfindsamkeit gleichsam emotional imprägniert. Bürgerliche Trauerspiele und dramatische Familiengemälde entwarfen nun mit Vorliebe das Bild einer innigen Gemeinschaft, deren wirtschaftliche Aspekte man meist schamhaft kaschierte, obwohl sie bekanntlich bis heute in den unterschiedlichsten Formen fortbestehen. Das alte Autoritätsverhältnis zwischen dem Familienoberhaupt und den Kindern nahm mehr und mehr die Züge milder Sorge und Zärtlichkeit an. Und da sich zugleich der Trend bemerkbar machte, die Stätte der – männlichen – Berufsarbeit räumlich vom Wohnsitz zu trennen, konnte die Familie nunmehr als privates Refugium eines liebevollen, tugendhaften Umgangs aufgefasst werden, in dem der Einzelne um seiner selbst willen geachtet wurde und das gegen die entfremdenden Mächte der Politik, der Öffentlichkeit und der sozioökonomischen Zwänge gefeit war.

In *Kabale und Liebe* wird eine solche Familienideologie jedoch keineswegs ungebrochen propagiert. Die empfindsame Familie bleibt bei Schiller nicht nur weiterhin durch materielle Interessen geprägt, sie stellt auch ganz und gar keinen Hort persönlicher Freiheit dar. Statt dessen werden gerade die Gefühlsbindungen zu Fesseln, die es Louise verwehren, ihren selbstgewählten Weg zu gehen, und sei es auch der Weg in den Freitod. Dank der Bekanntschaft mit Ferdinand ist die junge Frau schon zu gut mit den neuen Ideen von autonomer Entfaltung und individueller Glückserfüllung vertraut, als dass sie sich noch problemlos in die Rolle der Entsagenden schicken könnte. So erlebt sie den Appell an ihre Vaterliebe als massive Beschränkung ihrer Handlungsfreiheit, ja als eine Nötigung, die sogar die Ränke der Hofkabale übertrifft: „Daß die Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt, als Tyrannenwuth!“ (5, S. 158)

Millers emotionale Erpressung wirkt effizienter als jede Drohung. Gegen einen autoritären Patriarchen könnte man sich noch auflehnen, aber die eigenen empfindsamen Regungen verbieten jeden Widerstand. Eine ähnliche Diagnose stellte der Zeitgenosse Heinrich Leopold Wagner, in dessen Drama *Die Kindermörderin* Evchen Humbrecht, ebenfalls eine Tochter aus dem kleinbürgerlichen Handwerkermilieu, über ihren strengen Vater sagt: „Sein Zorn ist mir fürchterlich, aber, Gott weiß es, seine Liebe noch mehr!“²⁸ Schiller und Wagner enthüllen, wie das nach Freiheit strebende Individuum auch die gefühlsgetränkte Intimität des neuen Familienlebens als förmlichen Zwangsapparat erleben kann, und decken damit eine Paradoxie auf, die in der Geschichte der modernen bürgerlichen Familie nie ganz überwunden werden sollte.

Pathologie der Größe: Ferdinand von Walter

Scheitert die Beziehung der Liebenden also daran, dass Louise außerstande ist, Ferdinands kühnen Bruch mit der Vaterwelt rückhaltlos mitzumachen? In der älteren Forschung zu *Kabale und Liebe* ist diese These in der Tat vertreten worden. Sie lässt aber offen, warum die nicht sonderlich

feingesponnene Intrige, die Wurm und der Präsident anzetteln, überhaupt ihr Ziel erreicht, und zudem drängt sich die Frage auf, ob die Verbindung mit Ferdinand für Louise wirklich den Weg in ein selbstbestimmtes Dasein eröffnet hätte. Es bleibt zu untersuchen, wer dieser Ferdinand von Walter eigentlich ist und wieso sich der ungestüme große Liebende urplötzlich in einen Meuchelmörder verwandelt.

Von Ferdinands Mutter wird im Stück nie gesprochen: Auch die Familie Walter reduziert Schiller auf eine Vater-Kind-Beziehung. Und auch der Präsident steht als patriarchalische Autorität zugleich für einen ganzen Kosmos gesellschaftlicher Normen und Erwartungen. Sein Sohn aber weigert sich von Anfang an, diese Wertvorstellungen anzuerkennen. Im Namen der Moral, der Menschlichkeit und völlig neuer „Begriffe von Größe und Glück“ (5, S. 38) protestiert er feierlich gegen die Machenschaften der höfischen Intrigenwelt. Den Kategorien von Rang und Karriere, in denen der Präsident denkt, setzt Ferdinand „Seelengröße und persönliche[n] Adel“ entgegen (S. 84). Weil er die Regungen seines Herzens über das soziale Prestige und die etablierten Verhaltenskonventionen stellt, erkennt er Standesschranken und politisches Kalkül nicht als Hindernisse für seinen tugendhaften Seelenbund mit einem bürgerlichen Mädchen an. Eine Verständigung zwischen Vater und Sohn, dem kühlen Machttaktiker und dem schwärmerischen „Romanenkopf“ (S. 36), ist unter diesen Umständen unmöglich, wie schon ihr erstes Gespräch in der Szene I,7 zeigt.

Über ein revolutionäres Programm verfügt Ferdinand indes genauso wenig wie der Räuberhauptmann Moor: Sein Aufbegehren bleibt auf die Dimension der sittlichen Werte und des persönlichen Autonomiestrebens beschränkt. Die Kritik an der Sphäre des Hofes und der Macht und die Berufung auf das Recht des fühlenden Herzens dürften dem Protagonisten aber jedenfalls die Sympathie der zeitgenössischen Zuschauer gesichert haben, so wie auch sein bisweilen überdrehtes Pathos gewiss mitreißend wirken und die Begeisterung für seine Ideale auf das Publikum übertragen konnte. Mit Ferdinand hat Schiller seinen Lieblingstypus, den „feurigen, grosen und empfindenden Jüngling“ (23, S. 74), auch in das bürgerliche Trauerspiel eingeführt. Eine rückhaltlose Identifikation mit dieser Gestalt wird allerdings wiederum durch ihre ausgeprägten ambivalenten Züge verhindert.

Auffallend ist schon, wie vereinzelt Ferdinand im Stück dasteht. Die Einsamkeit bildet die Kehrseite der individuellen Selbstermächtigung. Seinem Vater und der höfischen Gesellschaft entfremdet und ohne Freund oder Vertrauten, klammert sich der junge Mann umso mehr an die Hoffnungen, die er auf Louise setzt: Die Intensität seiner Liebe entspricht dem Ausmaß seiner Isolation. Indem er diese Liebe zur Ersatzreligion, zu einem Reich der emotionalen Erfüllung und des persönlichen Glücks verklärt, macht er den Sinn seines Lebens restlos von ihr abhängig – eine riskante Strategie mit tragischem Potenzial. Aber Ferdinand ist nicht nur ein Außenseiter der Gesellschaft, er befindet sich auch auf Konfrontationskurs mit ihr, weil sein Ideal der Selbstver-

wirklich in der Liebe auf allen Seiten hartnäckigen Widerstand provoziert. Er steht folglich an jenem „Punkt, [...] in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt“²⁹ und den Goethes Rede *Zum Shakespeares Tag* ins Zentrum einer Dramatik des modernen Individuums gerückt hat. Deshalb kennt Ferdinand auch keine Phasen der Ruhe und Ausgeglichenheit. Seine fulminante Rhetorik und seine leidenschaftliche Körpersprache zeugen von einer permanenten seelischen Spannung, gewissermaßen von ständiger Kampfbereitschaft, und er fällt mit rasantem Tempo von einem gefühlsmäßigen Extremzustand in den nächsten.

Wie sämtliche jugendlichen Helden in Schillers frühen Dramen begeistert sich Ferdinand für den Gedanken der *Größe*, und wie für alle seine Geistesverwandten ist es auch für ihn nur ein kleiner Schritt von dieser Faszination zur schrankenlosen Egomane. Während sich Karl Moor zum Vollstrecker der himmlischen Gerechtigkeit aufschwingt, Franz unumschränkter Herr sein will und Fiesko von der gottgleichen Allmacht eines Fürsten träumt, findet Ferdinand in der selbstbestimmten Liebe das Medium, in dem er seine persönliche Grandiosität bestätigt sehen kann. Auch der heiße Wunsch, bewundert und angestaunt zu werden, fehlt nicht: „Frei wie ein Mann will ich wählen, daß diese Insektenseelen am Riesenwerk meiner Liebe hinaufschwindeln“ (5, S. 72). In einer narzisstischen Phantasie reinsten Wassers verwandelt er den ganzen Kosmos in einen erhabenen Resonanzraum seiner Gefühle, wenn er Louise seinen Fluchtplan entwickelt: „Werden wir Gott in keinem Tempel mehr dienen, so ziehet die Nacht mit begeisternden Schauern auf, der wechselnde Mond predigt uns Buße, und eine andächtige Kirche von Sternen betet mit uns“ (S. 100). Aber da sich sein trotziges Selbstbewusstsein gerade an der Feindseligkeit der Umwelt aufrichtet, bleibt er in seinem Denken doch stets an die ständische Gesellschaft und das Hofleben gebunden, die er so emphatisch negiert: „Laß auch Hindernisse wie Gebürge zwischen uns treten, ich will sie für Treppen nehmen und drüber hin in Louisens Arme fliegen. Die Stürme des widrigen Schicksals sollen meine Empfindung emporblasen, *Gefahren* werden meine Louise nur reizender machen“ (S. 24/26). Ferdinand braucht die soziale Ordnung, um im Widerstand gegen sie seine heroische Größe inszenieren zu können. Sogar dem offenen Zusammenstoß mit seinem Vater gewinnt er noch etwas Gutes ab: „die höchste Gefahr mußte da seyn, wenn meine Liebe den Riesensprung wagen sollte“ (S. 100).

Weil Ferdinands Gefühlsrausch vorrangig der exzessiven Überhöhung des eigenen Ich dient, gilt sein Enthusiasmus eher der Liebe selbst als der Person der Geliebten. Es war auch gar nicht die Begegnung mit Louise, die ihn für die Ideale der Größe und der freien Herzensneigung entflammt hat. Seine „Grundsätze“, die Wurm kopfschüttelnd als „fantastische Träumereien“ abtut, stammen aus der Zeit, die er an „Akademien“ verbracht hat (5, S. 84), und sind somit älter als die Beziehung zu dem Mädchen, die erst drei Monate währt. Vermutlich wurde ihm der Umgang mit Louise also nur zum konkreten Anwendungsfall für etwas, was er bereits aus seinen

philosophischen Lektüren kannte. Deshalb ist das Verhältnis der beiden auch stark asymmetrisch aufgebaut. Von Ferdinand stammt die Vorstellung einer Religion der Liebe; *er* hat Louise mit dem entsprechenden Lesestoff versorgt, und *er* ist es, der die Standards des Empfindens in dieser Beziehung definiert und sie von der Partnerin vehement einfordert. Die schwärmerische Liebe hebt die Hierarchie der Geschlechter keineswegs auf, sie erweist sich vielmehr als eine besondere Form männlicher Verfügungsgewalt.

Schon in I,4 legt Ferdinand die junge Frau rigoros auf ihre Rolle als „widerstandsloses Medium ich-zentrierter Liebespassion“ fest.³⁰ Mit dem tröstlichen Schutzversprechen: „ich will über dir wachen wie der Zauberdrach über unterirrdischem Golde“ (5, S. 26) artikuliert er zugleich einen unverhohlenen Besitzanspruch. Und als Louise es wagt, behutsam an ihren bürgerlichen Stand zu erinnern, der einer Verbindung mit dem adligen Herrn im Wege steht, wird sie sogleich belehrt, dass sie restlos in ihrer Liebe aufzugehen und keinem anderen Gedanken Raum zu geben habe: „Du bist meine Louise. Wer sagt dir, daß du noch etwas seyn soltest“ (S. 24) – ein leiser drohender Unterton ist da nicht zu überhören. Weil Louise ihm „Alles“ bedeutet (S. 166), muss umgekehrt auch ihre Bindung an ihn total sein. Die Idee einer exklusiven Seelenliebe verlangt die absolute Übereinstimmung der Partner und stellt damit hohe Anforderungen an ihre Aufrichtigkeit und Hingabe. Nichts, was in Louise vorgeht, darf sich vor Ferdinands Augen verbergen: „Ich schaue durch deine Seele, wie durch das klare Wasser dieses Brillanten [...] Hier wirft sich kein Bläschen auf, das ich nicht merkte – kein Gedanke tritt in dis Angesicht, der mir entwischte“ (S. 24). Das ist aber nicht nur anmaßend, sondern auch falsch, denn in Wahrheit versteht der Major, wie sich bald herausstellen wird, sehr wenig von dem, was Louise im Innersten bewegt.

Der Dominanzanspruch des Protagonisten prägt nicht zuletzt seinen Sprachgestus. Wie Karl Moor ist Ferdinand ein großer Redner mit einem starken Hang zum Monologisieren. Selbst seine Liebe erscheint eigentlich nur in Gestalt ekstatisch beschwörender Wortkaskaden und damit als Produkt rhetorischer Anstrengungen. Sprechend formt sich Ferdinand auch die Geliebte nach seinen Vorstellungen, wobei er auf jeden noch so zaghaften Einwand von ihrer Seite empfindlich reagiert. Ein echter Dialog zwischen den beiden kommt daher nie zustande. Bereits in I,4 nutzt Ferdinand seine Sprachmacht buchstäblich als Sprach-Gewalt: Er beherrscht die Unterhaltung mit Louise unangefochten, bestimmt die Themen und bedrängt seine Partnerin mit autoritären Zuschreibungen und mit Fragen, die aus einem Verhör stammen könnten, während er ihre Bedenken entweder nicht gelten lässt oder gar nicht erst zur Kenntnis nimmt.

„Nichts mehr! Ich bitte dich, schweig!“ (5, S. 26), ruft Louise schließlich aus und gibt damit zu erkennen, wie beängstigend der übergriffige Redegestus des Geliebten auf sie wirkt. Ähnliche Wendungen leiten die zweite große Gesprächsszene III,4 ein: „Ich bitte dich, höre auf. [...] Brich ab. Nichts mehr“ (S. 100). Völlig wehrlos ist Louise Ferdinands verbalen Bemächtigungsversuchen aber nicht ausgesetzt. Mit dem knappen Einwurf: „Daß du doch wüßtest, wie schön in dieser

Sprache das bürgerliche Mädchen sich ausnimmt“ (S. 24) deckt sie auf, dass sein hyperbolisches Pathos die Realität ihrer sozialen Existenz verfehlt, und zum Schluss schneidet sie seinen Rede-
strom ab, indem sie abrupt aus dem Zimmer stürzt. „Er folgt ihr sprachlos nach“ (S. 26), heißt es darauf in einer Regiebemerkung, die Schiller sicherlich mit Blick auf einen *Leser* formuliert hat, da der szenische Vorgang schon mit einem schlichten „Er folgt ihr“ hinreichend beschrieben wäre. Indem sich die Geliebte demonstrativ entzieht, hebt sie die magische Beschwörungskraft der überschwänglichen Liebesrhetorik auf und lässt das ganze schwärmerische Gedankengebäude, das mit ihrer Hilfe errichtet wurde, zusammenstürzen.

Louise ihrerseits leidet keineswegs unter „Sprachnot“, wie in der Forschung behauptet worden ist.³¹ Auch wenn ihre Repliken in den Unterredungen mit Ferdinand oft verhältnismäßig knapp ausfallen, artikuliert sie ihre Ansichten und Sorgen doch stets mit aller wünschenswerten Deutlichkeit. Dabei legt sie freilich ein anderes Gesprächsverhalten an den Tag als der Geliebte. Louise wirbt um Verständnis und bemüht sich um einen echten Austausch, statt monologisch daherzureden oder dem Gegenüber ihre Position mit blendender Rhetorik aufzwingen zu wollen. Zwar manifestiert sich der tragische Bruch zwischen den Liebenden tatsächlich in Sprachlosigkeit und Verstummen – wie ihre erste Begegnung auf der Bühne wird auch die letzte in V,7 durch ein „[g]roßes Stillschweigen“ eingeleitet (5, S. 176). Aber die Kommunikation scheitert nicht, weil *sie* nicht redet, sondern weil *er* ihr nicht zuhört.

Bleibt Ferdinand in seiner rücksichtslosen Egomane dem Milieu seiner Herkunft nicht viel stärker verhaftet, als er selbst wahrhaben will? Die autoritäre und manipulative Art, wie er mit der Geliebten umspringt, scheint ihn jedenfalls als echten Sohn seines Vaters auszuweisen. Es wäre aber voreilig, wollte man aus der *strukturellen* Analogie zwischen seinem tyrannischen Liebesabsolutismus und den höfischen Intrigen auf einen *genetischen* Zusammenhang schließen, der durch die Sozialisation des jungen Adligen vermittelt wäre. Ferdinands Sucht nach Größe entspringt einem modernen Individualismus, der nichts mit den Wertmaßstäben des Hofes zu tun hat. Nur weil er unter Größe eben nicht Sozialprestige und politischen Einfluss versteht, sondern die schrankenlose Freiheit des eigenen Ich jenseits aller sozialen Ordnungen, kann er auf die Idee verfallen, mit seiner Geliebten in eine weltentrückte Einsamkeit zu fliehen, was jedem Hofmann, dessen Rang untrennbar mit dem politischen Machtspiel der vornehmen Gesellschaft verbunden ist, absurd vorkommen müsste. Als Utopie im wörtlichen Sinne führt Ferdinands Fluchtprojekt in eine Leere, in der er zwar autonom, aber auch völlig ortlos wäre. Dasselbe gilt für das gesamte Konzept einer individuellen Identität, die sich ausschließlich auf die religiös überhöhte Liebe stützt: Es handelt sich vorerst nur um eine intellektuelle Kopfgeburt, wie man sie auf „Akademien“ kennenlernen kann, um eine Schöpfung der enthusiastischen Rhetorik, aber nicht um ein praktikables Lebensmodell. Die Parallelen zwischen Ferdinands Plan und Leonores Fluchträumen im vierten Akt des *Fiesko*, die sich förmlich aufdrängen, sind übrigens

sehr oberflächlicher Natur. Während Leonore die Liebe als Gegenentwurf zum Egoismus der Größe versteht, fallen für den Protagonisten in *Kabale und Liebe* beide Pole zusammen. Gerade in der radikalen Verachtung der Gesellschaft und in der Unbedingtheit des Herzens wäre für ihn der triumphale Gipfel seiner persönlichen Grandiosität erreicht.

Louises Weigerung, mit ihm zu fliehen, trifft Ferdinand bis ins Mark. Ein solcher Widerspruch, mit dem die Geliebte einen unerwarteten Eigenwillen beweist, ist in seinen narzisstischen Allmachtsphantasien nicht vorgesehen, und so reagiert er wie ein trotziges Kind, wenn er an seiner Unterlippe nagt, mit den Zähnen knirscht oder zerdeppert, was ihm gerade in die Hände fällt, in diesem Fall eine Violine. Die Zerstörung des Instruments verweist auf ein Leitmotiv von Schillers Liebesmetaphysik: In seinem Frühwerk wird die innige Einheit mit dem geliebten Menschen oft als musikalischer Einklang imaginiert, wobei die alte mystische Vorstellung von einer göttlichen Sphärenharmonie zugleich die Brücke zur Ordnung des Kosmos schlägt. In I,4 hat Ferdinand selbst „den Bund zweier Herzen“ noch mit den „Töne[n] eines Accords“ verglichen (5, S. 24); jetzt zerbricht diese Harmonie unwiderruflich.

Wo die erfüllte Liebe zur Basis des individuellen Selbstbildes geworden ist, kommt alles auf die Zuverlässigkeit des Partners an. Deshalb erlangt die Frage der Treue für Ferdinand eine existenzielle Bedeutung, während ihm Louises Pflichtethos und ihr tragisches Dilemma nach der ganzen Art seines Denkens verschlossen bleiben müssen. Sein skurriler Vorschlag, Miller einfach auf die geplante Flucht ins Nirgendwo mitzunehmen, belegt nur, wie fremd ihm die Mentalität der Geliebten ist, die er doch so rückhaltlos zu durchschauen meint, denn Louise sieht in ihrem Vater nicht bloß eine individuelle Person, die man notfalls entführen könnte, sondern den Repräsentanten unerschütterlicher Werte und Normen, an die sie sich gebunden fühlt. In Ferdinands Augen kann „[k]alte Pflicht“ aber niemals gegen „feurige Liebe“ aufkommen, und folglich wittert er hinter ihrer Ablehnung sogleich Verrat: „Schlange, du lügst. Dich fesselt was anders hier. [...] Ein Liebhaber fesselt dich“ (5, S. 104).

Gerade ihre Radikalität ist es, die Ferdinands Liebe so angreifbar macht, weil schon der kleinste Widerstand oder Makel zwangsläufig eine Krise hervorruft und die heftigsten Reaktionen provoziert. Da hat die Kabale, die nur noch den vorgefassten Verdacht zu bestätigen braucht, leichtes Spiel: Der ganz von seinen Gefühlen geleitete „Schwärmer“ (5, S. 84) erweist sich, wie von Wurm prophezeit, als hochgradig manipulationsanfällig, wenn man ihn an seiner beherrschenden Leidenschaft zu packen weiß. Die mörderischen Konsequenzen ihres Eingreifens haben die höfischen Intriganten allerdings nicht einkalkuliert, obwohl sie sich ebenfalls mit gnadenloser Folgerichtigkeit ergeben, denn Ferdinand ist tatsächlich „in der Eifersucht schrecklich, wie in der Liebe“ (S. 86).

„Der Augenblick, der diese zwei Hände trennt, zerreißt auch den Faden zwischen *Mir* und der *Schöpfung*“ (5, S. 72), hat Ferdinand in II,5 ganz im Geiste der enthusiastischen Liebesreligion

gegenüber Louise erklärt, und so wankt für ihn die gesamte göttliche Weltordnung, als er sich von der Geliebten betrogen wähnt. Der einstige „Engel“ erscheint nun als „Schlange“ aus dem „Abgrund“ der Hölle (S. 182), als eine ‚Diabola‘, die die heiligen Gesetze des Kosmos durcheinanderwirft. Eine solche Monstrosität ruft nach einem strafenden Rächer, und dieses Amt eignet sich Ferdinand in der kurzen, aber gewichtigen Monologszene IV,4 ohne Umschweife selbst zu. Mit jener Hybris, der Schillers große Männer so leicht verfallen, fühlt er sich zum Stellvertreter Gottes berufen, der ihm nun nicht mehr der Beschützer der Liebe, sondern der unerbittliche „Richter der Welt“ ist (S. 126). Ferdinands religiöse Einstellung scheint sich also der orthodoxen kirchlichen Lehre anzunähern. Sie bleibt dabei aber doch, was sie schon vorher war, nämlich eine bloße Projektion seiner eigenen seelischen Verfassung.

Psychologisch ist das alles durchaus plausibel. Ferdinand stabilisiert seine gefährdete narzisstische Größe jetzt durch eine neue Rolle, denn an seiner vermessenen Megalomanie hält er ebenso fest wie an seiner Fixierung auf Louise, nur unter umgekehrten Vorzeichen: „Ich einst ihr Gott, jezt ihr Teufel!“ Die überschwängliche Neigung weicht verbissenem Hass, der erträumte Himmelsflug der Liebe verwandelt sich in einen grausigen Höllensturz: Die „Vermälung“ mit der Verräterin soll nunmehr auf dem „Rad der Verdammniß“ vollzogen werden, womit sie zwar „fürchterlich“, aber immer noch „ewig“ wäre. Ferdinands mörderisches Wüten ist lediglich die Kehrseite seiner Liebespassion. Der junge Mann, der sich so viel auf die Stärke seiner Empfindungen und die Kraft seines Herzens einbildet, hat schon vorher keine Anstalten gemacht, Louise auch ihrerseits als selbständiges Individuum mit eigenen Wünschen und Loyalitäten zu respektieren. Jetzt äußert sich sein grenzenloser Besitzanspruch – „Das Mädchen ist mein!“ (5, S. 126) – als blanker Vernichtungswille.

Nicht einmal in der letzten Szene, als sich Louises Unschuld bereits erwiesen hat, zeigt Ferdinand echtes Schuldbewusstsein. Diese Partie von *Kabale und Liebe* ist mit ihren geballten theatralischen Zuspitzungen wieder ein Paradebeispiel für Schillers Kunst der Affekterregung. So nimmt das Vater-Sohn-Verhältnis hier eine abrupte Wendung, deren Glaubwürdigkeit zweifelhaft sein mag, die aber ihre rührende Wirkung auf die zeitgenössischen Rezipienten gewiss nicht verfehlt hat: Der von Reue gepackte Präsident erweist sich im tiefsten Herzen doch als zärtlicher Vater und erfleht die Verzeihung seines Sohnes, die ihm der Sterbende auch gewährt. Überdies scheint die orthodoxe Religiosität mit ihrer Drohung von Strafe und Gericht auf ganzer Linie zu triumphieren, denn Ferdinand wie sein Vater beschwören den „Richter der Welt“, dem sie Rechenschaft schulden. Indes fällt auf, wie sehr beide darum bemüht sind, ihren eigenen Anteil an Louises traurigem Schicksal zu verkleinern. „Ich bin unschuldig“, behauptet der Mörder allen Ernstes und wälzt die Verantwortung auf seinen Vater ab, der sie seinerseits sofort an Wurm weiterreicht (5, S. 190). Obwohl Ferdinand den Tod findet und die höfischen Intriganten ihrer Bestrafung durch

die Justiz entgegensehen, fällt es schwer, hinter dieser Kette von Verschiebungen und Ausflüchten ein Weltgericht zu erkennen, das der poetischen Gerechtigkeit wirklich Genüge tut.

Aus heutiger Sicht mag Ferdinand einfach als Tyrann und Verbrecher erscheinen, und seine Giftmischerei verleiht der neuerdings so beliebten Formel von der ‚toxischen Männlichkeit‘ eine ungeahnte makabre Pointe. Falsch sind solche Etikettierungen nicht, aber sie dürfen die Differenziertheit von Schillers Figurengestaltung nicht verdecken. Denn indem der Dichter Ferdinands Seelenleben in umfangreichen monologischen Expektorationen buchstäblich zergliedert, weckt er auch ein gewisses Verständnis für ihn und ermöglicht es dem Zuschauer, eine tragische Verstrickung mitzufühlen, die immerhin in dem aufrichtigen Bemühen wurzelt, gegen die Zwänge der höfischen Welt die Würde und das authentische Empfinden des selbstbestimmten Individuums geltend zu machen. In *Kabale und Liebe* wird das bürgerliche Trauerspiel zu einer Experimentalanordnung, die einmal mehr die Möglichkeiten und Gefährdungen des modernen Menschen auslotet: den begeisterten Gefühlsüberschwang, den stolzen Autonomieanspruch, die Rebellion gegen soziale Schranken im Namen der persönlichen Glückserfüllung, aber eben auch die Tendenz zu verstiegenen Größenphantasien und narzisstischer Selbstvergottung. Schiller unterstreicht die Hybris seines Helden durch Momente tragischer Ironie, die sich in den letzten beiden Akten häufen. Schritt für Schritt kann das Publikum verfolgen, wie Ferdinand, der jetzt alle Täuschungen mit blendender Klarheit zu durchschauen meint, zunehmend den Bezug zur Wirklichkeit einbüßt. Plötzlich erscheint ihm sein intriganter Vater ehrwürdig und wohlmeinend, Louise dagegen heimtückisch und verrückt, und seine Anmaßung, Richter über Leben und Tod zu sein, interpretiert er blasphemisch als göttliche Berufung: „Ja! Sie soll dran! Sie soll! Die obern Mächte niken mir ihr schreckliches Ja herunter, die Rache des Himmels unterschreibt, ihr guter Engel läßt sie fahren“ (5, S. 176). Der Absolutismus des Ich-Gefühls mündet in einen wahnhaften Realitätsverlust.

Ob Ferdinand ihr nun Liebe oder Hass entgegenbringt – die Bindung an ihn konfrontiert Louise jedenfalls mit neuen bedrohlichen Zwängen, statt ihr einen Weg zur Selbstbestimmung zu ebnen. Bis hin zu ihrer Ermordung durch Ferdinand, die den Traum vom Liebestod auf grausige Weise pervertiert, bleibt sie ein Objekt männlicher Einflussnahme, männlicher Besitzansprüche und latenter oder offener männlicher Gewalt. *Kabale und Liebe* illustriert die Unterdrückung und Verdinglichung des Individuums durch die leitmotivische Rolle ökonomischer Kategorien und Handlungsmuster. Vom Soldatenverkauf des Herzogs bis zu Milfords Versuch, Louise mit kostbaren Geschenken zum Verzicht auf den Geliebten zu bewegen, begegnen immer wieder vollzogene oder angestrebte Tauschakte, die Menschen zur Handelsware degradieren. Und gerade Louise wird ein ums andere Mal zum Gegenstand solcher Transaktionen. Denn nicht nur Miller greift auf Denkformen der Ökonomie zurück, wenn er seine Tochter unter Druck setzt; auch Ferdinand vergleicht sie mit einem Hort, den er eifersüchtig bewachen will, und bietet später

dem Herrgott einen förmlichen Tauschhandel an: „Das Mädchen ist mein. Ich trat dir deine ganze Welt für das Mädchen ab, habe Verzicht gethan auf deine ganze herrliche Schöpfung. Laß mir das Mädchen“ (5, S. 126). Nicht ganz zu Unrecht argwöhnt Miller am Ende, der Mörder habe ihm seine Tochter mit einem Beutel Gold „abkaufen“ wollen (S. 192). Der Präsident nennt Louise eine „Hure“, die seinem Sohn gegen Geld gefällig gewesen sei (S. 76), und Wurm nötigt sie nicht nur, das Leben ihres Vaters gegen den Brief an den Hofmarschall einzutauschen, sondern macht ihr auch zynisch klar, dass der Herzog, den sie um Hilfe angehen will, als „Preis“ für seine Gnade ihre sexuelle Gefügigkeit fordern würde (S. 112).

Schillers Trauerspiel vereint Milieuschilderung, Gesellschaftskritik und psychologisches Experiment, aber vor allen Dingen ist es eine Tragödie der verhinderten Selbstbestimmung, und zwar der *weiblichen* Selbstbestimmung. Unter diesem Gesichtspunkt erweist sich Louise als die heimliche Hauptfigur des Stücks. Erstmals macht Schiller hier die Unfreiheit einer Frau im Geflecht männlicher Besitzansprüche und Gewaltverhältnisse nicht nur sichtbar – das war auch schon bei Bertha in *Fiesko* der Fall –, sondern erhebt sie wirklich zum Thema und Problem der dramatischen Gestaltung. Und so war es wohl nicht nur das Vorbild von bürgerlichen Trauerspielen wie Lessings *Miß Sara Sampson* und Johann Gottlob Benjamin Pfeils *Lucie Woodvil*, das ihn veranlasste, sein Werk zunächst „Louise Millerin“ zu betiteln, ehe Iffland kurz vor der Drucklegung die zugkräftigere, aber nicht unbedingt treffendere Alternative empfahl.

4 Politisches Familiengemälde: *Dom Karlos*

Ein sperriges Stück

Er bereue es mittlerweile, sich mit *Kabale und Liebe* den engen „Schränken des bürgerlichen Kothurns“ unterworfen zu haben, da die „hohe Tragödie“ doch ein viel lohnenderes Gebiet sei, ließ Schiller am 24. August 1784 den Intendanten Dalberg wissen (23, S. 155). Tatsächlich kehrte er mit seinem vierten Bühnenwerk in die Welt des Hofes, der großen Politik und der Historie zurück, indem er das traurige Schicksal des spanischen Prinzen Carlos gestaltete, der als ältester Sohn Philipps II. und Enkel Kaiser Karls V. zu einer glänzenden Laufbahn berufen war, aber 1568 schon mit dreiundzwanzig Jahren unter etwas mysteriösen Umständen zu Tode kam. Dabei hielt sich der Dichter nun auch erstmals streng an die traditionelle Ständeklausel, die in der Tragödie nur Figuren aus den Reihen der Herrschenden und Mächtigen duldete. Sein psychologisches Interesse an Gefühlsverwicklungen und familiären Konflikten gab er jedoch nicht preis: *Dom Kar-*

los war von Anfang an als „Familiengemähde in einem fürstlichen Hauße“ konzipiert (S. 144), das um Liebe, Misstrauen und Eifersucht kreisen sollte. So verband Schiller die öffentlich-politische Dimension der Ereignisse mit einem bevorzugten Themenfeld des bürgerlichen Theaters, getreu der schon für *Fiesko* formulierten Maxime, die „Staatsaktion [...] an das menschliche Herz [...] anzuknüpfen“ (4, S. 10), um sie dem Interesse des Publikums näherzubringen. Das Ergebnis war ein nicht nur sehr ausladendes, sondern auch ungemein facettenreiches Stück, in dem höfisches Leben und empfindsame Gefühle, politische Intrigen und familiäre Kollisionen, Machtkämpfe und leidenschaftliche Verstrickungen, aber auch tyrannischer Despotismus und aufklärerische Freiheitsideale zu einer komplexen Mischung verschmelzen.

Die Entstehungsgeschichte des *Karlos* zeigt, was für eine enorme Herausforderung dieses Projekt für Schiller bedeutete: An keinem anderen Drama hat er so beharrlich und über einen so langen Zeitraum hin gefeilt. Auf den Stoff machte ihn Dalberg bereits im Sommer 1782 aufmerksam. Einem Wink des Intendanten verdankte Schiller auch seine wichtigste Quelle, die 1672 publizierte *Histoire de Dom Carlos*. Deren Verfasser, der Abbé de Saint-Réal, war kein Geschichtsschreiber im modernen Sinne, und sein Held hat wenig mit dem historischen Prinzen Carlos gemein, der kränklich, heimtückisch und unberechenbar war. Mehr an den Nuancen des menschlichen Seelenlebens und dem Geflecht höfischer Intrigen als an historischer Genauigkeit interessiert, verknüpft Saint-Réal mit dichterischer Freiheit Fakten und Fiktionen – insbesondere die heimliche Liebe des Prinzen zu seiner jungen Stiefmutter, von der die tragische Entwicklung ihren Ausgang nimmt, ist frei erfunden. Schillers Bedürfnissen kam Saint-Réal auf ideale Weise entgegen. Denn wieder einmal war es keine geschlossene dramatische Fabel, die ihn anzog, sondern das psychologische und theatralische Potenzial des Sujets, das „Gelegenheit zu starken Zeichnungen und erschütternden oder rührenden Situationen“ bot (23, S. 74), also die Vielzahl interessanter Figuren, deren spannungsvolle Beziehungen er zu entwickeln gedachte. Aus der *Histoire de Dom Carlos* stammen die wichtigsten Gestalten seines Stücks, die Grundzüge des Familienkonflikts und auch der ungewöhnliche – portugiesische – Adelstitel „Dom“, den Schiller zunächst durchgängig statt des spanischen „Don“ gebrauchte.

Im Frühjahr 1783 ging der Dichter in der Einsamkeit von Bauerbach ans Werk. Aus dieser ersten Arbeitsphase stammt ein Entwurf, der den Handlungsgang einer Familien- und Eifersuchtstragödie im spanischen Königshaus schematisch in die strenge Form eines fünftakigen Dramas presst (7.2, S. 183f.). Von der Faszination für vielschichtige Charaktere oder der schwärmerischen Begeisterung für seinen Titelhelden, die Schiller sonst wiederholt bekundete, ist hier nichts zu spüren; die spröde Skizze, die jeden konkreten Bühnenbezug vermissen lässt, wirkt eher wie die Musterlösung einer dramaturgischen Schulaufgabe. Verbindlich dürfte sie für den Autor aber ohnehin nicht gewesen sein. Sie sollte wohl in erster Linie potenzielle Beurteiler und Gutachter für das Projekt einnehmen, indem sie die pragmatische Eignung des Stoffes für eine

formgerechte dramatische Gestaltung demonstrierte. Mit der Zeit wuchs *Dom Karlos* jedenfalls weit über diesen Plan hinaus.

Weil *Fiesko* und *Kabale und Liebe* noch seine Aufmerksamkeit beanspruchten, sah sich Schiller bald genötigt, das neue Stück für mehr als ein Jahr beiseite zu legen. Danach wurde die mühevollen Arbeit in Mannheim und später in Sachsen im Kreis der neuen Freunde um Körner fortgesetzt. Zwischen Frühjahr 1785 und Januar 1787 druckte die *Thalia* stückweise die ersten Textpartien ab, die bis kurz vor die große Audienzszene mit Posa und dem König (später III,10) reichen. Im Laufe des Jahres 1787 folgten die erste Buchpublikation des kompletten *Dom Karlos* und am 29. August die Uraufführung in Hamburg unter der Ägide Friedrich Ludwig Schröders. Doch das Stück ließ seinen Autor immer noch nicht los. Bereits 1788 veröffentlichte er eine Folge von zwölf *Briefen über Don [!] Karlos* mit umfangreichen Reflexionen und Erläuterungen zu dem Drama. Außerdem wurde weiter am Text gebessert. 1801 erschien eine bearbeitete Neufassung, nun *Don Karlos* betitelt, und für die Ausgabe letzter Hand, die in seinem Todesjahr herauskam, nahm Schiller noch einmal einige Veränderungen vor.

Der *Karlos* ist also kein einzelnes, abgeschlossenes Stück, sondern ein ganzer Werkkomplex, der verschiedene Metamorphosen durchlief. Die einzelnen autorisierten Fassungen unterscheiden sich schon nach ihrem Umfang beträchtlich. Obwohl die *Thalia*-Partien bereits für die erste Buchausgabe rigoros zusammengestrichen wurden, enthält die Letztere nicht weniger als 6282 Verse, ungefähr dreimal so viele wie Goethes *Iphigenie auf Tauris* und fast doppelt so viele wie *Wilhelm Tell*. Bis zur Fassung von 1805 opferte Schiller noch einmal fast tausend Verse, ohne freilich das Handlungsgefüge als solches anzutasten. Diese Ausgabe liegt allen neueren Editionen zugrunde und hat das Bild geprägt, das man sich heute von dem Stück macht. Doch obwohl die Straffungen dem Werk sicherlich gut getan haben, wird im Folgenden mit Rücksicht auf die Stellung des *Karlos* in der Entwicklung von Schillers dramatischem Schaffen die Erstpublikation aus dem Jahre 1787 zugrunde gelegt.³²

Neben den Druckfassungen hat Schiller noch mehrere Bühnenversionen seines Dramas angefertigt. Zwar war er nicht bereit, sich von vornherein den Erfordernissen der theatralischen Praxis zu beugen. In der *Thalia* wird ausdrücklich angemerkt, *Dom Karlos* sei „kein Theaterstück“, sondern nutze nur die „dramatische Einkleidung“, die Form des „handelnden Dialog[s]“ (6, S. 495) – das entspricht der Unterscheidung zwischen dem „theatralische[n] Drama“ und dem „dramatischen Roman“ aus der unterdrückten Vorrede zu den *Räubern* (3, S. 244). Andererseits musste dem Verfasser schon aus ökonomischen Gründen daran gelegen sein, *Dom Karlos* auch auf die deutschen Theater zu bringen, und so verhandelte er mit Schröder frühzeitig über ein eigens anzufertigendes Bühnenmanuskript. Mit mechanischen Kürzungen, die eine zumutbare Spieldauer sicherstellen sollten, war es dabei nicht getan. In der Korrespondenz mit dem Hamburger Theaterleiter sprach Schiller zwei zentrale Probleme an: Zum einen erkundigte er sich, ob er

„den Carlos in Prosa [...] verwandeln“ solle, da er den Schauspielern die Verssprache nicht recht zutraute, zum anderen wollte er wissen, ob er sich „im Punkte des Catholischen, der Geistlichkeit und der Inquisition einige Freiheiten erlauben“ dürfe (24, S. 73f.). Bezüglich der Versdeklamation konnte Schröder ihn beruhigen, aber einige Theater, darunter das in Riga, erhielten tatsächlich eine Prosafassung. Den Auftritt des Großinquisitors ließ man in Hamburg vorsichtshalber weg, um die katholischen Gesandten in der Reichsstadt nicht zu verprellen, und für andere Bühnen ersetzte Schiller obendrein den intriganten Pater Domingo durch einen weltlichen Staatssekretär Perez. Da die jeweiligen Empfänger Schillers Manuskripte mitunter nochmals bearbeiteten und nicht selten auch weiterreichten, kursierten in der Theaterwelt schließlich die unterschiedlichsten Domingo- und Perez-, Vers- und Prosafassungen.

Nicht nur mit seinem Umfang, sondern auch mit seiner Fülle an Figuren, Episoden und Handlungsfäden stellt *Dom Karlos* beträchtliche Anforderungen an den Rezipienten. Der Dichter selbst nannte seinen Text „überladen“ (24, S. 93), und Wieland meinte, wie Schiller rapportierte, man hätte daraus „drei wichtige Stücke machen können“ (S. 164). Nur mit Mühe gelang es dem Autor, dieser Masse eine geordnete Struktur zu geben, die sich unter anderem in zahlreichen Verweisen und Spiegelbeziehungen zwischen einzelnen Szenen manifestiert. Die ersten drei Akte entfalten vielschichtige Konfliktpotenziale, statt zielstrebig ein dramatisches Geschehen voranzutreiben. Erst nach der Audienzszene III,10 kommen echte vorwärtsdrängende Handlungsimpulse ins Spiel, die sich dann wiederum dermaßen überstürzen, dass der vierte Akt ausgesprochen hektisch wirkt. Bezeichnenderweise umfasst er nicht weniger als siebenundzwanzig Auftritte, und angesichts der gehäuften Intrigen, Winkelzüge und Missverständnisse verlieren nicht nur die beteiligten Figuren, sondern auch die Zuschauer leicht den Überblick über die Zusammenhänge. Im fünften Akt werden schließlich Posa, Karlos, Elisabeth und Philipp jeweils von ihrer ganz eigenen Katastrophe ereilt.

Schon unter den Zeitgenossen begann eine Diskussion über die thematische Einheit des Stücks, die bis heute anhält. Wie sind die verschiedenen Motive, Konfliktlinien und Handlungsstränge zu gewichten und einander zuzuordnen? Ist *Dom Karlos* eine Familientragödie im höfischen Ambiente oder ein politisches Ideendrama? Und lässt sich eine echte Hauptfigur ausmachen? Läuft Marquis Posa dem Titelhelden den Rang ab, oder bildet vielleicht gar König Philipp den heimlichen Mittelpunkt, wie Thomas Manns fiktiver Schiller-Verehrer Tonio Kröger anzunehmen scheint und der Dichter selbst in seinem Vorwort zu den *Thalia*-Fragmenten andeutet (6, S. 345)? Was Schiller sonst zu diesen Fragen zu sagen hatte, ist mit Vorsicht zu genießen, weil es teilweise taktisch motiviert gewesen sein dürfte. Wenn er Dalberg von einer „hohe[n] Tragödie“ (23, S. 155) und einem „Familiengemälde in einem fürstlichen Hauße“ schrieb (S. 144), bezeichnete er damit zweifellos wichtige Aspekte seines Stücks, schmeichelte aber zugleich den Vorlieben des Adressaten. Außerdem versicherte er

dem vorsichtigen Intendanten, kein „politisches Stük“ schreiben zu wollen (S. 144), während er seinem Freund Reinwald bereits angekündigt hatte, die „Schandfleken“ der Inquisition „fürchterlich an den Pranger zu stellen“ (S. 81).

Unpolitisch im strengen Sinne konnte das Drama ohnehin niemals werden, weil die Zwänge des höfischen Lebens von Anfang an das Handeln und den Untergang der Protagonisten bestimmen sollten. Zu Beginn der Arbeit scheint sich Schiller jedoch ganz auf die brisante Dreiecksgeschichte zwischen Philipp, Karlos und der Königin konzentriert zu haben, während die gewichtigen weltanschaulichen und staatstheoretischen Reflexionen, die das Familiendrama in größere Zusammenhänge stellen, zunächst wohl nicht zu seinem Konzept gehörten. Die Gestalt des Marquis Posa, mit der sie eng verknüpft sind, rückte nämlich erst nach und nach in den Vordergrund. Im April 1783 schwärmte Schiller noch von dem Prinzen Karlos, der „gewissermassen statt [s]eines Mädchens“ alle seine Empfindungen auf sich ziehe und offensichtlich als zentrale Identifikationsfigur gedacht war (23, S. 81). Bereits im März hatte er unter den Protagonisten, die ihn an seinem neuen Stoff faszinierten, Karlos, seinen Vater und seine Stiefmutter sowie einen Inquisitor und den Herzog von Alba genannt, Posa aber unerwähnt gelassen (S. 74f.), und noch knapp anderthalb Jahre später hieß es in einem Brief an Dalberg: „Vier große Charaktere, beinahe von gleichem Umfang, *Karlos, Philipp, die Königin* und *Alba* öffnen mir ein unendliches Feld“ (S. 155).

Im Bauerbacher Entwurf spielt Posa – wie bei Saint-Réal – nur eine untergeordnete Rolle als Vertrauter von Karlos, und auch das Vorwort zu den *Thalia*-Fragmenten, deren Personenverzeichnis den Marquis als bescheidenen „Kammerjunker des Prinzen“ aufführt (6, S. 346), erörtert das tragische Wirkungspotenzial des Dramas ausschließlich anhand der Mitglieder der königlichen Familie. In der vollständigen Fassung dagegen avanciert Posa, nunmehr unter die „Granden von Spanien“ aufgerückt (S. 7), spätestens mit der Audienzszene zum Sprachrohr philosophischer Ideale und zugleich zum überragenden handlungstreibenden Akteur. Die *Briefe über Don Karlos* erklären ihn schließlich ausdrücklich zum „Helden des Stückes“ (22, S. 160). Außerdem resümieren sie, wie sich Schillers Konzeption mit der Zeit gewandelt hatte: „Neue Ideen, die indes bei mir aufkamen, verdrängten die frühern; Karlos selbst war in meiner Gunst gefallen, vielleicht aus keinem andern Grunde, als weil ich ihm in Jahren zu weit vorausgesprungen war, und aus der entgegengesetzten Ursache hatte Marquis Posa seinen Platz eingenommen“ (S. 138). Wie Posas aufklärerische Gedanken mit seiner Herzensfreundschaft zu dem Prinzen, mit Karlos' Liebesverstrickungen und mit den Gesetzen der höfischen Welt verwoben sind, wird die Interpretation zeigen.

Die große Neuerung, die *Dom Karlos* in formaler Hinsicht bringt, fällt sofort ins Auge: Die Prosa hat dem Vers Platz gemacht, von dem sich der Dichter „sehr viel Würde und Glanz“ versprach (23, S. 155). Unter den theaterinteressierten Zeitgenossen war die Frage ‚Prosa oder Vers?‘ heiß

umstritten. Die alte Regelpoetik hatte tragische Stücke auf den Vers verpflichtet und die Prosa allenfalls für die Komödie zugelassen. Doch im 18. Jahrhundert gewann die ungebundene Sprache mit dem bürgerlichen Trauerspiel, dem Sturm und Drang und den beliebten Familiengemälden auch auf dem Gebiet des ernsten Dramas mächtig an Boden. Sie baute Zugangshürden für ein breiteres Publikum ab, förderte die Illusionswirkung und galt Theoretikern wie Johann Jakob Engel im Zeitalter der Anthropologie und der Erfahrungsseelenkunde als ideales Medium für den differenzierten Ausdruck menschlicher Empfindungen. Auf der anderen Seite standen mit Dalberg, dem einflussreichen Friedrich Wilhelm Gotter, Herzog Karl August oder Wieland die Anhänger eines klassizistischen Geschmacks, die am regelstrengen Versdrama festhielten, weil sie weder den ‚verwilderten‘ Stil der Stürmer und Dränger schätzten noch Lessings Verdikt gegen die französische Tragödie teilten. Der im Barock gängige und noch von Gottsched gebrauchte Alexandriner geriet allerdings zunehmend in Misskredit, weil man ihn mit seinen sechs Takten, seiner Mittelzäsur und seinem Reimzwang allzu steif und gezwungen fand. An seine Stelle trat der geschmeidigere fünfhebige-jambische, reimlose *Blankvers*, den schon Shakespeare benutzt hatte und der einen natürlicheren Ausdruck mit einer behutsamen künstlerischen Stilisierung verband. Nach ersten Experimenten, die bis in die fünfziger Jahre zurückreichten, setzte er sich mit Lessings *Nathan*, Goethes *Iphigenie* und eben *Dom Karlos* als *das* Versmaß des klassischen deutschen Dramas durch.

Schiller scheint also akzeptiert zu haben, dass die „hohe Tragödie“ (23, S. 155) den Vers verlangte. Und die metrische Form ist weit mehr als eine äußerliche Einkleidung, denn über den Sprachgestus beeinflusst sie zwangsläufig auch die Charakterzeichnung der fiktiven Gestalten. Indem sie der Figurenrede eine feste Ordnung auferlegt, dämpft sie die spontane Artikulation von Empfindungen und nötigt die Protagonisten zu einer gemessenen, hochbewussten Ausdrucksweise, die wiederum eine permanente reflektierende Durchdringung des eigenen Seelenlebens voraussetzt. Die Rasereien eines Karl Moor duldet der Blankvers nicht mehr.

Dennoch ließ Schiller den Stil seiner ersten Stücke mit dem Übergang zur Versform nicht auf einen Schlag hinter sich. Auch in *Dom Karlos* ist neben dem maßvollen Konversationston noch die forcierte Sprache des leidenschaftlichen Gefühls zu hören. Emotionale Zuspitzungen werden durch insistierende Wiederholungen hervorgehoben, und seiner altbekannten Vorliebe für Hyperbeln und kraftvolle Metaphern blieb der Dichter gleichfalls treu. Den Rezensenten entging nicht, dass sich Schillers Pathos fast ungeschmälert in sein Versdrama hinübergerettet hatte, und die kritischen Spitzen ließen nicht auf sich warten. Wieland beispielsweise fand die Diktion der ersten *Thalia*-Fragmente „bald schwülstig, bald zur Unzeit witzig, bald sonst unschicklich und der redenden Person nicht anständig“ und vermisste die gebändigte „schöne Sprache der Tragödie“ eines Sophokles oder Racine.³³

Die expressive Rhetorik der Gemütsbewegungen kollidiert ein ums andere Mal mit dem metrischen Schema. Besonders in der *Thalia*-Version tendieren Karlos' Tiraden dazu, das Versmaß aufzulösen, aber auch in den anderen Fassungen, die hier mäßigend eingreifen, wirkt der Blankvers noch nicht so disziplinierend wie in Schillers späteren Dramen. Wegen der zahlreichen Enjambements erscheint er weit weniger als geschlossene Einheit, und nicht immer werden die metrischen Regeln streng eingehalten. Die Spannung zwischen Versmaß und Affektäußerung gewinnt in *Dom Karlos* jedoch eine eigene Aussagekraft: Sie spiegelt auf der formalen Ebene den Konflikt des menschlichen Gefühls mit den rigiden Gesetzen des höfischen Lebens, der die gesamte Dramenhandlung bestimmt.

Höfischer Zwang und Freundschaftsutopie

Hat *Kabale und Liebe* die höfische Sphäre noch mit der bürgerlichen Wohnstube der Millers konfrontiert, so wird in *Dom Karlos* der Fürstenhof zum alleinigen Schauplatz des Dramas. Außerdem führt der Dichter sein Publikum nun nicht mehr an eine deutsche Duodezresidenz der Gegenwart, sondern in das Zentrum des frühneuzeitlichen spanisch-habsburgischen Imperiums – der bekannte Hinweis, dass in diesem weltumspannenden Reich die Sonne nie unterging, darf auch in Schillers Text nicht fehlen (V. 984). Geändert hat sich aber vor allem die Darstellungsweise. Zwar ist der Hof für Schiller nach wie vor ein Ort der Unfreiheit, der Intrigen und der Verstellung, doch während die Kritik in seinem bürgerlichen Trauerspiel in ihrer aggressiven Direktheit die Gestalt einer „Satyre“ (23, S. 77) annahm, sucht er den Normen und Verhaltensmustern dieser eigentümlichen Welt jetzt durch feinere Nuancen gerecht zu werden. Das Bild des höfischen Lebens fällt unverändert düster, aber ungleich differenzierter aus.

Der Hof Philipps II. steht als gigantischer Macht- und Kontrollapparat im Dienst eines dreifachen, nämlich eines „geistlichen, politischen und häuslichen Despotismus“ (22, S. 166): Die unumschränkte Herrschaft des Monarchen verbindet sich mit dem Glaubensterror der katholischen Kirche und mit dem patriarchalischen Regiment des Ehemannes und Familienvaters Philipp. Politisches Kalkül und Kämpfe um Rang und Einfluss schaffen am Hof ein Geflecht von Kabilen und Abhängigkeiten, in dem der Einzelne nur eine sehr begrenzte Handlungsfreiheit genießt, die er obendrein unablässig verteidigen muss. Zwar tragen die Höflinge ihre Auseinandersetzungen nicht mit der blanken Klinge, sondern durch Reden aus. Aber die Anspielungen auf die Autodafés, die kirchlichen Ketzerverbrennungen, auf die gegen das protestantische England in Marsch gesetzte Armada und vor allem auf die Unterdrückung der Niederlande erinnern doch immer daran, dass in Philipps Spanien hinter den geschliffenen Wortgefechten die nackte

physische Gewalt lauert. Mit dem buchstäblichen Knalleffekt von Posas Ermordung dringt sie schließlich auch in die Bühnenhandlung ein.

Am Hof zählt der Mensch nicht als denkendes und fühlendes Individuum, sondern nur als Funktionsträger, der einen bestimmten Platz in der herrschenden Ordnung und ihrem Gefüge von Bündnissen und Feindschaften einnimmt. Wie dieser Apparat alle persönlichen Empfindungen und Glücksansprüche erstickt oder deformiert, erfährt Karlos am eigenen Leib. Die Liebe des Prinzen zu Elisabeth von Valois bleibt unerfüllt, weil die hohe Politik es für gut befunden hat, die französische Königstochter mit seinem Vater zu vermählen – eine Ehe nach dem dynastischen Allianzprinzip, die auf die Gefühle der Beteiligten keine Rücksicht nimmt und von Karlos als förmlicher Menschenhandel gebrandmarkt wird: Die Geliebte sei als „Unterpfand zerbrechlicher Verträge – | für einen Frieden schändlich hingeopfert“, auf „Krämerart“ verschachert und „dann dem Käufer | nach abgeschlossenem Handel ausgeliefert“ worden (V. 784ff.). Wie Alba später indiskret andeutet, wurden ihre seelischen Bedürfnisse damit in der Tat vergewaltigt: „Sie war gefaßt auf Liebe, und empfing – – | ein Diadem“ (V. 3140f.). Die Metaphorik von Opfer und Warenhandel kehrt übrigens wieder, wenn sich die Prinzessin von Eboli gegen eine politisch arrangierte Ehe sträubt.

Karlos muss seine Gefühle für die Stiefmutter fortan sorgfältig verbergen. Aber gerade das schwermütige „rätselhafte Schweigen“ (V. 5) des Prinzen weckt den Argwohn seines Vaters und des ganzen Hofes. Wie schon die erste Szene zeigt, ist Karlos in ein Netz des Misstrauens und der Beobachtung verstrickt: „zu gut weiß ich, daß ich an diesem Hof | verrathen bin – ich weiß, daß hundert Augen | gedungen sind mich zu bewachen“ (V. 111ff.). Auch Domingos berühmte Eingangsworte über die „schönen Tage in Aranjuez“ (V. 1) werden sehr bald rückwirkend in ein ironisches Licht getaucht, weil man sich in Wahrheit nicht einmal in dem vermeintlichen Paradies der gartenreichen königlichen Sommerresidenz unbefangen bewegen kann. Der Dominikanerpater, seines Zeichens ein routinierter „Geberdenspäher“ (V. 73) und „Heuchler“ (V. 80), forscht Karlos unter dem Deckmantel der freundschaftlichen Sorge mit zudringlicher Neugier aus, um sich Klarheit über seine Gedanken und Gefühle und damit wertvolle Vorteile im höfischen Ränkespiel zu verschaffen. Wie eine Ouvertüre schlägt diese Szene die Hauptmotive an, die im weiteren Verlauf des Dramas mit der höfischen Welt verbunden bleiben werden: Der Heimlichkeit steht der drohende Verrat gegenüber, den Strategien der Täuschung und der Maskerade korrespondieren der allgegenwärtige Verdacht und die Techniken der Gemütsspionage – Schiller mag sich dabei an seine Karlsschulzeit erinnert haben. Und nicht zuletzt exponiert die Eröffnungsszene auch die ebenfalls leitmotivische Konstellation des Verhörs, der insistierenden Befragung, die dem Opfer seine intimsten Geheimnisse entlocken soll.

Ein besonders effizientes Werkzeug des höfischen Überwachungssystems ist das ausgefeilte Zeremoniell, das der Ordnung der Macht eine sichtbare Gestalt verleiht und sie zugleich exe-

kutiert, indem es alle Lebensbereiche einer lückenlosen Kontrolle unterwirft. Die Königin, „von Etikette ringsum eingeschlossen“ (V. 323), fühlt sich als Gefangene ihres Ranges und tituliert ihre Hofdamen als „Kerkermeister“ (V. 730). Selbst ihre Muttergefühle müssen sich dem Uhrwerk des vorgeschriebenen Tageslaufs fügen: Elisabeths Wunsch, ihre Tochter zu sehen, wird von der Oberhofmeisterin kühl mit den Worten „Es ist | noch nicht die Stunde, Ihro Majestät“ beschieden (V. 523f.). Zu einem Eklat kommt es aber, als Philipp seine Gemahlin in den Gärten von Aranjuez *ohne Begleitung* antrifft. „So allein, Madam?“, lautet seine erste Frage (V. 920), an die sich prompt wieder ein Verhör anschließt, in dem Elisabeth wie eine Angeklagte vor dem Richter steht. Der König kann nämlich viel schroffer und direkter verfahren als Domingo gegenüber Karlos – wie Gespräche im höfischen Ambiente ablaufen, hängt immer von dem hierarchischen Gefälle zwischen den Beteiligten ab. Philipps eifersüchtige Sorgen lassen keinen Zweifel daran, dass das Gefolge der Königin nicht nur ihre Wünsche erfüllen, sondern auch ihr regelkonformes Betragen garantieren soll.

Für Offenheit und Wahrhaftigkeit lässt der Hof keinen Raum. Wer sich auf diesem glatten Parkett bewegen will, hat strenge Selbstbeherrschung zu üben, damit kein Wort und kein Blick sein Inneres verraten, während er zugleich bestrebt sein muss, die Maskenspiele und Winkelzüge der anderen zu durchschauen. In II,4 erteilt Karlos dem Pagen, der ihm soeben eine verschlüsselte Liebesbotschaft überbracht hat, eine Lektion in höfischer Verstellungskunst, deren erste Maxime lautet: „Beherrsche deine Mienen gut“ (V. 1547). Lauscher und Zuträger lauern überall: „Die Luft, | das Licht um uns ist Philipps Kreatur; | die tauben Wände stehn in seinem Solde“, und so erfordert die vertrauliche Verständigung eine subtile Geheimsprache: „Du sprichst | mit deinen Wimpern, deinem Zeigefinger, | ich höre dir mit Blicken zu“ (V. 1572ff.). Die ganze Passage ist allerdings von einer feinen Ironie getränkt, da der Prinz selbst, der sich schon in I,1 bei Domingos probenhalber hingeworfenem Stichwort „Mutter“ (V. 28) eine gefährliche Blöße gegeben hat, auf diesem heiklen Gebiet kein sonderliches Talent beweist. Sein Unvermögen, seine Emotionen unter Kontrolle zu halten, wird für die abschließende Katastrophe mitverantwortlich sein.

In *Dom Karlos* gibt es kaum eine Unterhaltung, die nicht durch die Umstände des Hoflebens geprägt oder beeinträchtigt wäre. Fast alle Gespräche finden unter Druck statt: unter Zeitdruck, unter dem Druck der Heimlichkeit oder unter dem Zwang der Verstellung und der Abhängigkeiten im höfischen Machtgefüge. Manchmal können indirekte Redestrategien Abhilfe schaffen, etwa wenn Posa der Königin in I,4 die Lage ihres Stiefsohns auf dem Umweg über eine fiktive Schlüsselgeschichte enthüllt. Häufig scheitert die Kommunikation aber auch ganz, wodurch die zahlreichen Missverständnisse und Selbsttäuschungen zustande kommen, die den Gang der Dramenhandlung bis zum tragischen Ausgang bestimmen. Wie schon in den *Räubern* und in *Kabale und Liebe* beleuchtet Schiller die Hindernisse einer offenen Verständigung anhand des brieflichen Austauschs, der ohnehin besonders anfällig für Störungen und Manipulationen ist.

Die Briefe in *Dom Karlos* sind zwar weder gefälscht noch unter Zwang geschrieben, aber im Schatten des allgegenwärtigen Misstrauens und der Heimlichtuerei werden sie regelmäßig falsch interpretiert, was neue Verwicklungen heraufbeschwört.

Karlos setzt diesem beengten, entfremdeten Leben die Sehnsucht nach Gefühlswahrheit und rückhaltlosem Vertrauen entgegen, die er in der Freundschaft mit Posa befriedigt. Die zweite Szene des Eingangsakts tritt in einen wohlkalkulierten Gegensatz zur ersten und beleuchtet das strukturbildende „Spannungsfeld von Politik und Menschlichkeit“³⁴ von der anderen Seite: Dem Jugendgefährten kann der Prinz sein „krankes Herz“ zeigen (V. 141) und seine geheimsten Wünsche und Nöte offenbaren. Zwischen den Freunden, wo kein Betrug und keine selbstsüchtige Intrige zu fürchten sind, fallen die Masken der Verstellung. Hier darf jeder einfach er selbst sein und seine ureigenen Bedürfnisse in der verständnisvollen Resonanz des Partners bestätigt finden. Schiller illustriert dieses innige Wechselverhältnis mit einem seiner Lieblingsmotive, dem Bild der musikalischen Harmonie: „wenn’s wahr ist, daß die schaffende Natur | den Rodrigo im Karlos wiederholte, | und unsrer Seelen zartes Saitenspiel | am Morgen unsres Lebens gleich bezog [...]“ (V. 224ff.).

Die Beziehung der Freunde, der dann noch die Königin als dritte im Bunde beitrifft, unterläuft die Gesetze der höfischen Etikette. Schon indem sich diese Protagonisten wiederholt informell oder heimlich treffen und damit das Ritual der förmlich angemeldeten, streng überwachten zeremoniösen Begegnungen durchbrechen, begehren sie gegen die Fesseln des absolutistischen Systems auf. Darüber hinaus will Karlos aber auch das ganze „Possenspiel des Ranges“ aus seiner Freundschaft zu Posa verbannen, weil sich hier nur zwei gleichberechtigte „Brüder“ gegenüberstehen (V. 1069f.). Als aufrichtiger Mahner soll Posa ihn auch künftig vor dem traurigen Los eines Despoten bewahren, der inmitten von Schmeichlern und Kriechern leicht die „Menschheit“ und das „Mitgefühl“ vergisst (V. 1090ff.). So gipfelt der erste Akt in dem Beschluss der beiden, fortan das „brüderliche Du“ zu gebrauchen, das „süße Ahnungen von Gleichheit“ weckt (V. 1149f.) und die Kluft zwischen Prinz und Vasall auf der Basis reiner Humanität überbrückt.

In solchen Reden klingen sozialutopische Vorstellungen an, mit denen die Freundschaft weit über die Dimensionen einer reinen Privatangelegenheit hinauswächst. Im Reich Philipps II. können sich Vertrauen und Brüderlichkeit zwar nur in einem sicheren Refugium entfalten, das von der Sphäre der Politik, der Macht und des Hofes abgegrenzt ist. Aber bei dieser starren Entgegensetzung soll es nach dem Willen der Freunde nicht bleiben. Karlos und Posa begreifen ihre Beziehung als Modell und Vorschein einer kommenden besseren Gesellschaftsordnung, die das Individuum um seiner selbst willen achtet, Verstellung durch Offenheit und machtpolitischen Egoismus durch Solidarität ersetzt. Freundesliebe als „Liebe zu Einem Wesen“ geht deshalb, wie die *Briefe über Don Karlos* ausführen, mit einer „allgemeine[n], alles umfassende[n] Philanthropie“ Hand in Hand (22, S. 152). Oder in Posas Worten: „Ich liebte einen Fürstensohn – Mein

Herz | nur einem einzigen geweiht, umschloß | die ganze Welt! In meines Karlos Seele | schuf ich ein Paradies für Millionen“ (V. 5036ff.). Freundschaft und Humanität sollen als universale Prinzipien jedes menschliche Miteinander regulieren. Wenn Posa das „kühne Traumbild eines neuen Staates“ später als „der Freundschaft göttliche Geburt“ bezeichnet (V. 5060f.), meint er damit also nicht nur, dass die beiden Gefährten diese utopische Vision gemeinsam ausgeheckt haben. Mit dem Entwurf einer Gemeinschaft von Brüdern unter der Ägide eines aufgeklärten Herrschers wird das Erlebnis freundschaftlicher Vertrautheit vielmehr als Muster und Forderung unmittelbar an die Politik herangetragen – ein Versuch, die Distanz zwischen der bürgerlich-privaten Sphäre und der Welt des Staates und der Macht zu überwinden und den Despotismus zu brechen, der Menschen lediglich als Mittel zum Zweck gebraucht und Furcht und Argwohn zwischen ihnen sät.

Den Zeitgenossen Philipps II. waren solche Gedanken sicherlich fremd. In der frühen Neuzeit kannten die Angehörigen der höfischen Gesellschaft noch keinen Gegensatz zwischen ihrer öffentlich-politischen Rolle und jenen persönlichen emotionalen Bedürfnissen, die Schiller als schlechthin menschlich unterstellt, und dürften die Gesetze des Hoflebens deshalb auch nicht als quälenden Zwang empfunden haben. Wie mit dem ganzen Kult der Freundschaft und der Liebe, der in *Dom Karlos* getrieben wird, projiziert der Dichter hier Vorstellungen seiner eigenen Epoche in die Vergangenheit, um den Kampf der aufgeklärten Humanität und der empfindsamen Gefühlskultur mit dem Machtapparat des Despotismus als dramatischen Konflikt vor historischem Hintergrund inszenieren zu können. Dieser Antagonismus ist Thema und Strukturprinzip seines Stücks. Als strenge klassizistische Tragödie nach französischem Vorbild, in der die Figuren restlos in ihrer Repräsentationsfunktion aufgehen und, wie Schiller einmal spöttisch bemerkte, „weit eher ihre *Menschheit* als ihre *Würde*“ ablegen (20, S. 197), hätte *Dom Karlos* nicht geschrieben werden können.

Dass sich „in den Gemälden Philipps und seines Sohns zwei höchst verschiedne Jahrhunderte anstoßen“, räumte der Dichter im Vorwort zu den *Thalia*-Fragmenten ausdrücklich ein (6, S. 345). Unmittelbar gestaltet wird dieser Zusammenprall, wenn Karlos dem König in II,2 erstmals gegenübertritt. Denn die Verständigung von Mensch zu Mensch jenseits aller höfischen Konventionen, die zwischen Karlos und Posa gelingt, scheitert in der Begegnung von Vater und Sohn, obwohl der Prinz im Vertrauen auf die „Stimme der Natur“ (V. 1052) und die empfindsame Rhetorik des Gefühls große Hoffnungen auf die Audienz setzt: „Niemals oder Jetzt – Wir sind | allein – des Ranges Ketten abgefallen – | der Etikette bange Scheidewand | ist zwischen Sohn und Vater eingesunken“ (V. 1218ff.). Er appelliert nicht an den König, den Despoten, sondern an das väterliche Herz, damit der „[u]nsehl’ge Argwohn“, der allen Höflingen in Fleisch und Blut übergegangen ist, wieder dem natürlichen „heiligen Instinkt“ weichen kann (V. 1198ff.).

Philipp ist jedoch außerstande, den Bann der höfischen Verhaltensnormen und damit das Netz des Misstrauens zu zerreißen. In Karlos' leidenschaftlicher Werbung um seine Liebe vermag er nur neue „Künste“ der taktischen Verstellung (V. 1203) und ein listiges „Gaukelspiel“ (V. 1229) zu erkennen. Sein Verdacht trifft sogar die empfindsamen „Thränen“, in denen Karlos die „ewige | Beglaubigung der Menschheit“ (V. 1241f.) und des aufrichtigen Gefühls sieht. Des Prinzen Bitte, ihm das Kommando über die für Flandern bestimmten Truppen anzuvertrauen, deckt schließlich die tiefsten Wurzeln von Philipps starrer Haltung auf, nämlich die Furcht vor der „Herrschbegierde“ des Thronfolgers und einer möglichen Rebellion (V. 1383). Gegen die Menschlichkeit des Vaters behauptet sich das Kalkül des Machthabers – *er* ist es, der Karlos' Wunsch am Ende abweist. In den beiden entscheidenden Dialogzeilen wird der Rollenzwiespalt in der Person des Monarchen einprägsam verdichtet: „Vater, | unwiderruflich bleibt's bei *der* Entscheidung?“ – „Sie kam vom König“ (V. 1432ff.).

Dennoch sind die beschwörenden Reden des Prinzen nicht auf taube Ohren gestoßen. Der Herrscher des spanischen Weltreichs bildet nicht nur die Spitze der höfischen Hierarchie, er ist zugleich selbst ein Gefangener ihrer unerbittlichen Zwänge. Da Schiller die Sehnsucht nach Vertrauen und Nähe in der menschlichen Natur verankert sieht, erfährt auch Philipp die Allgegenwart des Verdachts schmerzlich als Entfremdung von seinen humanen Bedürfnissen. Hier liegt der Keim der ganz persönlichen Tragödie, die er im Laufe des *Dom Karlos* durchleiden wird. Karlos' Hinweise auf das traurige Schicksal, „auf einem *Thron* allein zu sein“ (V. 1281), und auf das Glück einer innigen Verbindung von Vater und Sohn, das durch keine Höflingsdienste ersetzt werden kann, erschüttern den König daher spürbar. Und dass er in dem Konflikt mit dem Prinzen sein eigenes Zerwürfnis mit seinem kaiserlichen Vater Karl V. gespiegelt sieht, zeigt einmal mehr, wie die Gesetze der Politik mit fataler Zwangsläufigkeit noch die engsten menschlichen Bande auflösen.

„Künftighin | steht Karlos meinem Throne näher“ (V. 1473f.), eröffnet Philipp im Anschluss an die Audienz dem bestürzten Alba. In dieser Entscheidung wirkt aber nicht nur die Rührung nach, die sein Sohn in ihm geweckt hat. Ein Monarch muss das komplizierte Machtgefüge an seinem Hof so austarieren, dass seine eigene überlegene Stellung unangefochten bleibt, und da Philipp den Einfluss des intriganten Herzogs nicht ohne Sorge sieht – später wird er ihn ausdrücklich ermahnen, „*nie mehr*“ sein zu wollen als der „erste Feldherr“ seines Königs (V. 3367) –, mag es ihm ratsam erscheinen, seinem Ehrgeiz in der Person des Kronprinzen ein Gegengewicht zu schaffen. Aus dem Irrgarten der höfischen Macht- und Intrigenspiele führt dieses Taktieren nicht hinaus. Deshalb wird Philipp im dritten Akt seine Zuflucht zu Marquis Posa nehmen.

Die Erziehung eines Prinzen

Aller Freundschaft zum Trotz herrscht zwischen Karlos und Posa keineswegs eitel Harmonie. Schon ihre erste Begegnung auf der Bühne fördert Spannungen zutage, die sich alsbald zu einem wesentlichen Motor des dramatischen Geschehens entwickeln. Der Marquis hat sich als „Abgeordneter der ganzen Menschheit“ (V. 165) dem Fortschritt der Aufklärung und der Humanität verschrieben. Eine konkrete Gestalt gewinnt diese Bewegung für ihn im Freiheitskampf der Niederländer. Die wohlhabenden „Flandrischen | Provinzen“ (V. 166f.) waren 1477 durch die Heirat Maximilians I. mit der Herzogin Maria von Burgund in den Besitz der Habsburger gelangt und später aus dem Erbe Karls V. an Philipp gefallen. Unter dessen Herrschaft verschärften sich die politischen und konfessionellen Konflikte zwischen der Krone und den Niederländern, unter denen der Calvinismus zahlreiche Anhänger fand, bis sie schließlich in einem jahrzehntelangen Unabhängigkeitskrieg eskalierten. Im Geschichtsbild der Aufklärung nahm diese Rebellion gegen Glaubenszwang und monarchischen Despotismus eine Schlüsselrolle ein, und auch der Historiker Schiller sollte ihr 1788 in seiner *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* ein Denkmal setzen. Doch bereits in *Dom Karlos* bildet das Freiheitsstreben der Niederländer, obwohl es nur in der Vermittlung durch Posas Reden präsent ist, ein verheißungsvolles Gegenbild zu dem düsteren Reich Philipps II.

Die Mission, den hoffnungsvollen Thronfolger, seinen Jugendfreund, für die Anliegen der Provinzen zu gewinnen, führt Posa an den spanischen Hof. Dort findet er aber statt des enthusiastischen fürstlichen Mitstreiters, auf den er gerechnet hat, einen liebeskranken Melancholiker vor, der wie gebannt auf sein eigenes Unglück starrt und in Posa lediglich einen willkommenen Vertrauten seiner Nöte sieht. Mit der Enge des höfischen Lebens und den Zwängen der Politik hadert Karlos nur deshalb, weil sie den Bedürfnissen seines Herzens im Wege stehen. Gegen diese Schranken rennt er mit der leidenschaftlichen Exaltiertheit eines juvenilen Stürmers und Drängers an, wenn er der Königin pathetisch versichert,

daß Karlos nicht gesonnen ist, zu müssen,
wo er zu wollen hat; daß Karlos nicht
gesonnen ist, der Unglückseligste
in diesem Reich zu bleiben, wenn es ihm
nichts als den Umsturz der Gesetze kostet,
der Glückliche zu sein.
(V. 829ff.)

Auch die Distanz zu seinem Vater resultiert zunächst nicht aus politischen oder weltanschaulichen Gegensätzen, sondern aus der unseligen Liebeskonkurrenz.

Posa reagiert mit Befremden und „Bestürzung“ (V. 154) auf die Klagen des Freundes, dem sein privates Elend jedes Interesse an den unterdrückten Niederländern raubt: „Thränen brauch’ ich für mich selbst. Verließ | der Himmel mich – was liegt an Nationen“ (V. 181f.). Eindringlich ruft ihm der Marquis ihre gemeinsamen Jugendideale von Toleranz und Freiheit und die „Rechte | der hingestürzten Menschheit“ (V. 192f.) ins Gedächtnis. Aber mit solchen Mahnungen ist es nicht getan; Karlos’ prekäre Verfassung erfordert subtilere Maßnahmen. Und so schlüpft Posa in die Rolle eines Mentors und Pädagogen, wie es auch Raphael in den *Philosophischen Briefen* gegenüber Julius tut. Freundschaft bekundet sich bei Schiller nicht nur in inniger gefühlsmäßiger Übereinstimmung, sie dient auch als Medium der Erziehung, der Charakterbildung und der geistig-sittlichen Vervollkommenung.

Posa will Karlos von seinen Seelenqualen erlösen und zur politischen Tat befähigen. Der Prinz soll seine Emotionen läutern und auf höhere Ziele lenken, indem er die empfindsamen Regungen der Liebe und Freundschaft wieder auf die ganze Menschheit ausdehnt und ihnen damit ihre universale Dimension zurückgibt. Die Beschränkung der Affekte auf das persönliche Glück und Leid zeugt in Posas Augen nämlich von einem verwerflichen Egoismus:

Ja einst,
einst war’s ganz anders. Da warst du so reich,
so warm, so reich! ein ganzer Weltkreis hatte
in deinem weiten Busen Raum. Das alles
ist nun dahin, von einer Leidenschaft,
von einem kleinen Eigennutz verschlungen.
Dein Herz ist ausgestorben. Keine Thräne,
dem ungeheuern Schicksal der Provinzen
nicht einmal eine Thräne mehr – O Karl,
wie arm bist du, wie bettelarm geworden,
seitdem du niemand liebst als Dich!
(V. 2878ff.)

Dem Aufklärer Posa schwebt ein pädagogisch angeleiteter Prozess der Subjektwerdung durch Selbstdisziplinierung vor: Um sich frei nach sittlich-vernünftigen Grundsätzen bestimmen zu können, muss der Mensch seiner Triebe und Leidenschaften Herr werden. Indem er seinem Freund vorhält, wie weit er noch von diesem Ideal entfernt ist, setzt der Marquis die Beschämung gezielt als Erziehungstechnik ein. Allerdings will er die Liebe des Prinzen zu Elisabeth nicht

geradezu bekämpfen oder gar unterdrücken, sondern vielmehr veredeln, indem er ihn lehrt, sie als anschauliches „Bild“ der „Tugend“ und der „höchsten Schönheit“ des Menschlichen zu begreifen. In sublimierter Form, gereinigt von allen sinnlich-triebhaften, egoistischen Anteilen, soll Karlos' verbotene Neigung zu einem Mittel seiner humanen Bildung werden. Das ist der Kern von Posas Selbstverständnis als Mentor: „meine ganze Leitung war, | ihm seine Liebe zu erklären“ (V. 5136ff.).

Die Königin ist also dazu ausersehen, über ihre Einwirkung auf Karlos „der Tugend Schöpferrin“ zu werden (V. 5154), und am Ende soll sie ihrem Stiefsohn die Zukunftspläne des Marquis und seinen eigenen Platz darin erläutern und damit Posas „letztes kostbares Vermächtniß“ verwalten (V. 5047). Er kann ihr all das zumuten, weil sie in seinen Augen den Inbegriff untadliger Weiblichkeit verkörpert. Für Posa gehört Elisabeths sittliche Reinheit zu ihrem Wesen, ihrer Natur: „gleich ferne von Verwegenheit und Furcht“, von Zuchtlosigkeit und von überängstlicher Zurückhaltung, bewegt sich die Königin mit unbewusster Sicherheit auf der „schmale[n] Mittelbahn des *Schicklichen*“ (V. 2821ff.). Diese ungezwungene Harmonie von „Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung“ wird Schiller einige Jahre später als „schöne Seele“ bezeichnen (20, S. 288). Eine solche Heilige fordert „Anbetung“ (V. 2824), statt triebhafte Begierden zu wecken, und steht in einem schroffen Gegensatz zu der „erworbne[n] Unschuld“ einer Prinzessin von Eboli, die dem „erhitzten Blut“ nur mühsam abgerungen ist und obendrein selbstsüchtig auf Anerkennung und Belohnung spekuliert (V. 2801). Die wichtigsten Frauenfiguren in *Dom Karlos* sind wieder nach dem Gesetz des Kontrasts gezeichnet.

Die Prinzessin schätzt Posa ganz richtig ein: Von Karlos zurückgewiesen, tauscht sie in dem Monolog II,11 ihre Tugend, die sich nicht rentiert hat, gegen Stolz und Ehrgeiz und ergänzt das intrigante Paar Alba und Domingo zu einem Trio, das fortan dem Dreibund von Karlos, Posa und Elisabeth Paroli bietet. Ob aber auf der anderen Seite die Königin tatsächlich ein reiner Engel ist, wird später noch zu klären sein. Jedenfalls sekundiert sie dem Marquis bei seinem Erziehungsprojekt nach Kräften. Schon in I,5 erinnert sie Karlos an seine Pflichten als künftiger Regent. Seine Neigung habe sich „verirrt“ und müsse nun ihr wahres Ziel finden: „Elisabeth | war Ihre erste Liebe. Ihre zwote | sei Spanien. Wie gerne, guter Karl, | will ich der besseren Geliebten weichen!“ (V. 899ff.) Ausdrücklich wird hier auch das Ziel des Reifungsprozesses benannt, den der Prinz durchzumachen hat: „Ein Mann | zu sein“ (V. 874f.). Der schwärmerische Jüngling soll von seinem zügellosen Gefühlsrausch kuriert und zu einem idealen Monarchen, einem Vorkämpfer der Freiheit und des Menschheitsglücks erzogen werden. Man kann das auch poetologisch wenden: Posa und die Königin wollen aus der Familien- und Liebestragödie, als die *Dom Karlos* beginnt, ein politisches Drama, eine echte Haupt- und Staatsaktion machen. Der Gegensatz der Genrezuordnungen, die für das Stück vorgeschlagen worden sind, hebt sich damit in einer allmählichen Verschiebung seiner thematischen Schwerpunkte auf, die mit der

anvisierten inneren Entwicklung des Titelhelden einhergeht und dem Werk gewissermaßen eine dynamische Einheit verleiht.

Um den praktischen Erfolg der pädagogischen Bemühungen ist es allerdings lange Zeit schlecht bestellt. Zwar zeigt sich Karlos sogleich bereit, den Wünschen des Freundes und der Geliebten zu entsprechen: „Ich bin entschlossen. Flandern sei gerettet.“ Er handelt aber nicht aus eigener Einsicht, sondern nur, weil Elisabeth das von ihm verlangt: „Sie will es: das ist mir genug“ (V. 1036f.). Und als der König ihm das Kommando über die Truppen verweigert, während Philipps kompromittierender Brief an Eboli zugleich die verbotene Neigung des Sohnes zu legitimieren scheint, fällt Karlos sofort in alte Verhaltensmuster zurück. Gegenüber Posa berührt er das Scheitern seiner politischen Ambitionen nur „nebenbei“ (V. 2739), während er sich umso enthusiastischer über die neuen Aussichten seiner Liebe verbreitet, so dass der Marquis genötigt ist, ihn mit dem bereits zitierten Tadel für seinen „kleinen Eigennutz“ zur Ordnung zu rufen (V. 2883). Auch im weiteren Handlungsverlauf stiftet die impulsive Art des Prinzen mehrfach Verwirrung. „Heucheln konnt’ er nie“ (V. 2400), sagt Alba von ihm – eine menschlich sympathische, im höfischen Leben aber verhängnisvolle Eigenart. So ist Karlos im ersten Schmerz über Posas Ermordung unfähig, seine überströmenden Gefühle zu bändigen und den König zu täuschen, wie es dringend geboten wäre. Statt dessen prahlt er mit der Freundschaft des Verstorbenen, um Philipp zu beschämen, und durchkreuzt damit den Geheimplan, der ihn nach Flandern und zur Rebellion führen sollte.

Erst die Schlusszene des Dramas, das Gegenstück zu der ersten Begegnung von Karlos und Elisabeth in I,5, zeigt – recht abrupt – einen gewandelten Protagonisten. Posas Wirken als Mentor und Erzieher ist durch seinen Tod nicht beendet worden, im Gegenteil: Mit seinem Selbstopfer hat er die Bindung an den Freund vollends unzerreißbar gemacht. Karlos nimmt die Ideale des Verstorbenen, dessen „Erinnerung“ er fortan sein Leben widmen will (V. 6233), nun restlos in sich auf und formt sich aus ihnen ein Über-Ich, das ihn auf seine sittlichen Pflichten und seine welthistorische Mission festlegt. Persönliche Verstrickungen, Gefühlsexzesse und insbesondere die heillose Liebe zur Stiefmutter werden überwunden: „Ich liebte – Jetzt bin ich erwacht“ (V. 6217). Die Sublimierung seiner Begierden und Sehnsüchte scheint geglückt, die „Wallung“ der „Leidenschaft“ ist durch ein „reiner Feuer [...] geläutert“ worden (V. 6220ff.). Damit sei er in kürzester Zeit „zum Mann gereift“, verkündet der Prinz, ganz wie Elisabeth es von Beginn an gewollt hat (V. 6231). Begehrte Karlos anfangs nur deshalb gegen die Zwänge des Hofes auf, weil sie seinem privaten Glücksanspruch im Wege waren, so ist er jetzt als bewusster Gegner des Despotismus entschlossen, „[s]ein bedrängtes Volk | zu retten von Tyrannenhand“ (V. 6254f.). Auch von der väterlichen Autorität emanzipiert er sich endgültig und besiegelt damit seinen Durchbruch zur mündigen Selbstbestimmung. Doch eine tiefe tragische Ironie überschattet die-

sen Triumph: Er kommt zu spät, denn der König und sein Großinquisitor stehen bereits drohend im Hintergrund.

„Geben Sie Gedankenfreiheit“: Posa vor König Philipp

Wenn *Dom Karlos* gegen Ende des dritten Akts seinen dramaturgischen und ideellen Höhepunkt erreicht, steht der Titelheld gar nicht auf der Bühne. Dem Marquis Posa bleibt es vorbehalten, seinem Monarchen einen großen Vortrag über die Rechte der Menschen und den Entwurf eines neuen Staates zu halten, der in der berühmten Forderung nach Gedankenfreiheit gipfelt. Allerdings darf man diese Schlüsselszene III,10 nicht von ihrem Kontext isolieren, wie es in der Rezeptionsgeschichte allzu oft geschehen ist. Schiller bereitet sie nämlich sorgfältig vor und macht das Publikum eingehend mit den Voraussetzungen und Erwartungen der beiden Beteiligten vertraut. Gerade indem er hier zwei ganz plastisch gezeichnete Figuren aufeinandertreffen lässt, entrinnt er der Gefahr, lediglich eine Versifizierung politischer und weltanschaulicher Thesen zu liefern.

Posas Überzeugungen und Ziele kennt der Zuschauer im Wesentlichen bereits aus dem ersten Akt. Unmittelbar vor Beginn der unerwarteten Audienz bedenkt der Protagonist in einem Monolog, wie dieses Geschenk der Vorsehung am besten zu nutzen sei, und entscheidet sich für den kühnen Versuch, „eine Feuerflocke Wahrheit [...] in des Despoten Seele“ zu werfen (V. 3493f.). Die geschichtsphilosophische Reflexion, die er dabei anstellt, wird sich später auch der Historiker Schiller zu eigen machen: Zwar kann niemand mit Sicherheit sagen, ob der verwickelte Lauf der irdischen Dinge wirklich durch Gottes Hand gelenkt wird, aber man sollte jedenfalls „[i]n diesem Glauben [...] handeln“ (V. 3498) – die postulierte Teleologie der Weltgeschichte dient als Orientierungsrahmen für den tätigen Menschen, der den Fortschritt der Humanität befördern will. Im konkreten Fall könnte die Erziehung des Kronprinzen, mit der Posa schon begonnen hat, durch eine Belehrung und Bekehrung des despotischen Herrschers aufs Glückliche ergänzt werden.

Breiteren Raum widmet das Drama den seelischen Nöten Philipps. Aus diesem Monarchen eine tragische Figur zu machen, die Interesse oder gar Anteilnahme weckt, war damals alles andere als selbstverständlich. In der *Thalia* schreibt Schiller: „Man erwartet – ich weiß nicht welches? Ungeheuer, so bald von Philipp dem Zweiten die Rede ist“ (6, S. 345). In Wahrheit wusste er es aber sehr genau, denn die Aufklärungshistoriographie, die diesen Herrscher zu ihrem bevorzugten Feindbild erkoren hatte, war ihm aus seinen Quellenstudien wohlvertraut. In seiner Zeitschrift druckte er im Februar 1786 – neben einigen *Dom Karlos*-Szenen – eine Charakteristik Philipps aus der Feder von Louis-Sébastien Mercier ab, die ein durchaus zeittypisches Bild von dem „abergläubischen und schrecklichen Despotismus“ des Königs entwirft und ihn in grellen

Farben als geschworener Widersacher der Freiheit und der Menschenrechte darstellt: „Kein Tiran, finster und grausam wie dieser, bestieg seit Tiberius den Tron. Philipp der Zweite ließ das Schiff der römischen Kirche auf einer See von Menschenblut treiben“ (19.1, S. 161). Mercier attackiert insbesondere die Verquickung seiner weltlichen Herrschaft mit der religiösen Dogmatik, die sich im Terror der Inquisition manifestierte, und Philipps fanatischen Kampf gegen den Fortschritt des Denkens: „Ein finsterner und grausamer Aberglauben verschlang das Licht der Vernunft, und errichtete seinen Tron auf den Trümmern der Gewissensfreiheit“ (S. 163).

In Schillers späteren Werken, vor allem in seiner Schilderung des niederländischen Aufstands, aber auch im *Geisterseher* und noch in der *Geschichte des Dreyßigjährigen Kriegs*, erscheint Philipp II. ähnlich eindimensional als weltlicher und geistlicher Gewaltherrscher „mit einem despotischen finsternen Charakter“ (18, S. 13). Dass der Autor ihn in *Dom Karlos*, wie das *Thalia*-Vorwort schon ankündigt, anders und differenzierter zeichnet, ist gattungsspezifischen Erwägungen geschuldet. Ein Dramatiker, der die Feinheiten des menschlichen Seelenlebens erkunden und mit seinem „Trauerspiel schmelzen“, also rühren will (6, S. 345), kann kein abstoßendes Monstrum auf der Bühne gebrauchen. Statt dessen zeigt Schillers Stück, wie Philipp als *Mensch* selbst unter jenem repressiven System aus Zwang, Kontrolle und Misstrauen leidet, das seine Stellung als *Herrscher* begründet. Hinter der starren Fassade des absoluten Monarchen verbirgt sich ein von Angst und Eifersucht gequälter Ehemann, der an der Treue seiner jungen Gemahlin irre wird und in seinem eigenen Sohn einen Nebenbuhler fürchtet. Denn letztlich ist die Liebe seiner Frau sein einziger ganz persönlicher Besitz: „Was der König hat, | gehört dem Glück – Elisabeth dem Philipp“ (V. 987f.). Das Königsamt wird auf seine Nachfolger übergehen, aber in der Liebe erfährt sich Philipp als Individuum, als „sterblich“ (V. 989) und damit auch als verwundbar. Schiller verschärft die Liebeswirren und den Generationskonflikt noch, indem er seinen Philipp älter macht, als dessen historisches Pendant tatsächlich war. Als Elisabeth von Valois, seine dritte Ehefrau, 1568 wenige Monate nach ihrem Stiefsohn Karlos in jugendlichem Alter starb, zählte der König erst gut vierzig Jahre und nicht sechzig wie im Drama.

Gefangen im Spiegelkabinett der höfischen Täuschungen, vermag der König keine Klarheit über seine familiären Verhältnisse zu gewinnen. Das Hin und Her zwischen nagendem Verdacht und vorübergehender Beruhigung, scheinbarer Gewissheit und neuen Zweifeln begleitet ihn durch das ganze Stück. Bereits die Szene II,2 deutet an, wie ihn das Gefühl plagt, „auf einem *Thron* allein zu sein“ (V. 1281), während es ihm der Argwohn zugleich verwehrt, sich seinem Sohn vertrauensvoll zu öffnen. Der dritte Akt ist dann gewissermaßen der Königsakt, der ganz im Zeichen Philipps steht und den tragischen Zwiespalt zwischen dem Menschen und dem Monarchen breit entfaltet. Symptomatisch schon die Szenerie zu Beginn: Einsam und unter fruchtlosen Grübeleien hat der König eine schlaflose Nacht zugebracht. Sein Rang und die strenge Etikette werden zum Kerker, der ihn in die Isolation zwingt und sein Bedürfnis nach menschlicher Zuwendung

unbefriedigt lässt. Als ihn selbst der redliche Lerma nur zeremoniös als „Mein großer, | mein bester König“ anredet, rebelliert Philipp verzweifelt gegen die Schranken seiner Rolle:

König! König nur
und wieder König – – Keine beßre Antwort
als leeren hohlen Wiederhall? Ich schlage
an diesen Felsen und will Wasser, Wasser
für meinen heißen Fieberdurst – Er giebt
mir glühend Gold.
(V. 2996ff.)

Doch es ist gefährlich, am Hof so die Beherrschung zu verlieren oder gar verfängliche Anspielungen auf Inzest und eheliche Untreue fallen zu lassen. Deshalb versucht Philipp umgehend, den Fauxpas gutzumachen, und setzt wieder die steinerne Maske des Monarchen auf: „Vergeßt, | was ich im wachen Traum gesprochen. Hört ihr? | Vergeßt es. Ich bin euer gnäd'ger König“ (V. 3028ff.).

In den nächsten Szenen verstärken Alba und Domingo mit ihren halben Anschuldigungen die Krise des Königs noch, und auch seine geheime Doppelkartei, in der sämtliche Vasallen mit ihren Verdiensten und Vergehen verzeichnet sind, hilft ihm nicht weiter: Als Instrument des absolutistischen Herrschaftsapparats enthält sie nur Werkzeuge, aber keine „Menschen“, „Gehülfen“, aber keinen „Freund“, wie Philipp ihn jetzt braucht (V. 3300ff.). Aufrichtigkeit und Vertrauen wären allenfalls von einem Außenseiter zu erwarten, der nicht im Netz der höfischen Intrigen zappelt, weil er nie aus Ehrgeiz und Eigennutz die Nähe des Monarchen gesucht hat. Einen solchen „Sonderling“ (V. 3341) hofft Philipp in Posa zu finden.

Die Sehnsucht des Königs nach Aufrichtigkeit und Posas rhetorische Gewandtheit ermöglichen in III,10 einen Austausch, der allen höfischen Gepflogenheiten zuwiderläuft. Eigentlich ist eine Audienz das Paradebeispiel für eine asymmetrische Kommunikationssituation, in der der ranghöhere Partner die Themen und den Ablauf der Unterredung bestimmt. Anders bei Schiller: Der Marquis hat nicht nur den weitaus größeren Redeanteil, er weiß das Gespräch auch nach seinen Wünschen zu lenken. Geschickt weckt er die Neugier und die Anteilnahme des Königs, und selbst Philipps Einwürfe und Fragen werden von Posa förmlich provoziert, um dem Dialog eine neue Wendung zu geben. So kann er, jeder Zoll ein „Abgeordneter der ganzen Menschheit“ (V. 165), mit herausfordernder Offenheit seine Ideale entwickeln und jenen „Männerstolz vor Königstronen“ bewähren, den Schiller in *An die Freude* als eine Haupttugend des freien, aufgeklärten Individuums feiert (I, S. 172). Der gedrängte Gedankenreichtum seiner Ausführungen, verbunden mit einer poetisch-bildhaften Sprache, verlangt allerdings die volle

Konzentration des Lesers, ganz zu schweigen von einem Zuschauer im Theatersaal. Eine ausführlichere Kommentierung dieses Gesprächs dürfte deshalb nicht unwillkommen sein. Übrigens haben die Textkürzungen in den späteren Fassungen des Stücks einige Zusammenhänge weiter verdunkelt: Im Erstdruck umfasst die Audienzszene 543 Verse, in der Ausgabe letzter Hand nur noch 380.

Im Mittelpunkt von Posas Weltbild steht die *Freiheit* als Fundament eines humanen Daseins. Dieses Schlagwort erhebt sich jetzt endgültig über den begrenzten individuellen Rahmen, der in Schillers ersten Stücken noch dominierte, und gewinnt programmatische politische und weltgeschichtliche Dimensionen. Der Appell „Geben Sie | Gedankenfreiheit“ (V. 3861f.) markiert den grandiosen Höhepunkt von Posas Vortrag. Er wird durch wohlkalkulierte rhetorische Steigerungen und Emotionalisierungstechniken vorbereitet und von ausdrucksvollen körpersprachlichen Signalen begleitet: Der Marquis redet immer drängender und beschwörender, nähert sich – protokollwidrig! – dem König, ergreift seine Hand und fällt schließlich, als er das Schlüsselwort ausspricht, vor ihm auf die Knie.

Wendungen wie „freedom of thought“ oder „liberté de penser“ waren damals im englischen und französischen Aufklärungsdiskurs bereits geläufig und wurden allmählich auch ins Deutsche übernommen. Sie begegneten zunächst in Diskussionen um religiöse Toleranz und den Umgang mit kirchenkritischen ‚Freidenkern‘ oder Gottesleugnern. Der Aspekt der Gewissensfreiheit in Religionsdingen ist auch in *Dom Karlos* präsent, da der Konflikt der Krone mit den niederländischen Provinzen ja in erster Linie durch konfessionelle Streitigkeiten und die Tyrannei der Inquisition genährt wird. Aber „Gedankenfreiheit“ galt im späten 18. Jahrhundert auch als Voraussetzung für eine kritisch rasonierende Öffentlichkeit. In diesem Sinne rechnete sich Schiller 1792 in einem Brief an Körner zu den „Freunde[n] der Denkfreiheit“, die für ihn nicht zuletzt die „Bücherfreiheit“, also die Befreiung von drückenden Zensurmaßnahmen einschloss (26, S. 138f.). Und im Stück gewinnt Posas Forderung den weitesten Horizont, der überhaupt vorstellbar ist. Sie zielt auf die umfassende geistig-sittliche Selbstbestimmung des Individuums, die keinem Meinungs- und Glaubenszwang unterliegt und es ihm erlaubt, seine Kräfte uneingeschränkt zu entfalten. In dieser Freiheit besteht der angeborene „Adel“ der Menschheit (V. 3889), der wiederum aufs engste mit „Menschenglück“ (V. 3843) und „Menschenwürde“ (V. 3694) verbunden ist.

Damit solche Freiheit nicht in Willkür und Chaos ausartet, muss sie durch eine innige brüderliche Eintracht ergänzt werden: Den Bürger „binde keine Pflicht, | als seiner Brüder gleich ehrwürd’ge Rechte“ (V. 3891f.). Ganz im Sinne der Vorstellung, dass die empfindsame Freundschaft das Modell für eine bessere Gesellschaftsordnung abgeben könne, zeichnet sich hier eine ideale Gemeinschaft ab, die Frieden und Gerechtigkeit allein auf der Grundlage freiwilliger Solidarität bewahrt. Posas „Traumbild eines neuen Staates“ (V. 5060) lässt damit bereits die Wertetrias der

Französischen Revolution ‚Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit‘ erahnen und ist durch und durch republikanisch geprägt, sofern man das Begriffsverständnis zugrunde legt, das schon anhand des *Fiesko* erläutert wurde. Eine „republikanische Tugend“ schreibt Schiller seinem Protagonisten in den *Briefen über Don Karlos* auch ausdrücklich zu (22, S. 141).

Den schroffen Kontrast dazu bildet der Despotismus, der Philipps Reich bedrückt. Posa prangert nicht bloß die brutale Repression an, die allenfalls eine Kirchhofsruhe garantieren kann. In einem autoritär verfassten Staat zählt grundsätzlich nur der Herrscher, der seine Untertanen zu willenslosen Werkzeugen degradiert und aus dem stolzen, freien Individuum eine geistlose „Pflanze“ (V. 3635) macht:

Menschen
sind Ihnen brauchbar, weiter nichts; so wenig
als Ohr und Auge für sich selbst vorhanden.
Nur für die Krone zählen sie. In ihr
ging ihres Wesens Eigenthum, ihr Selbst
und ihres Willens hohes Vorrecht unter.
(V. 3629ff.)

Später wird der Großinquisitor, die graue Eminenz Spaniens, diese Diagnose bestätigen: In einem despotischen Regime gehört die Lehre, Menschen seien „nur Zahlen, weiter nichts“, zu den „Elemente[n] der Monarchenkunst“ (V. 6119f.). Patriotische Begeisterung muss dem Bürger unter solchen Umständen fremd bleiben. Er „weiß | von keinem Vaterlande. Spanien | geht keinen Spanier mehr an“, denn es ist nur „die Riesenhülle eines einz’gen Geistes“, in der allein der König wirkt und handelt (V. 3620ff.). Ein Mann wie Posa kann deshalb „nicht Fürstendiener“ werden (V. 3548). Er möchte seine Talente und seine Taten keinem Herrn verkaufen, sondern sie als Selbstzweck betrachtet wissen und schaffender „Künstler“ sein, statt sich „zum Meißel [zu] erniedern“ (V. 3576f.).

Posa plädiert aber keineswegs für die Abschaffung der Monarchie, und zwar nicht nur deshalb, weil er gerade mit einem König redet, dem ein solches Projekt wohl kaum gefallen würde. Der Marquis, der ja auch mit Karlos einen künftigen Monarchen zu bilden hofft, ist kein Revolutionär, sondern ein *Erzieher*, der das Selbstverständnis des Herrschers verändern will. Seinem Idealbild eines Königs, der die Menschenrechte der Untertanen garantiert, indem er aus freien Stücken seine Machtfülle begrenzt, dient der Schöpfer selbst als Muster: „Sehen Sie Sich um | in seiner herrlichen Natur. Auf Freiheit | ist sie gegründet – und wie reich ist sie | durch Freiheit!“ Dem aufgeklärten Deismus verpflichtet, schließt Posa wundersame Eingriffe des Herrn in das irdische Geschehen aus. Als weiser Urheber und Erhalter einer vollendeten Ordnung tritt Gott wie ein

bescheidener Künstler so sehr hinter sein Werk zurück, dass für kurzichtige Freigeister der Eindruck entsteht: „die Welt ist sich genug“ (V. 3863ff.).

Diesem Beispiel möge der König folgen. Statt alle Kräfte seines Reiches selbstsüchtig für „des Thrones Größe nur“ in Anspruch zu nehmen, solle er sein Augenmerk auf das „Glück der Völker“ richten (V. 3886f.) und sich damit begnügen, ihre freie Entfaltung zu gewährleisten. Dann wäre der „Bürger [...] | der Krone Zweck“ (V. 3889ff.) und würde, „sich selbst zurückgegeben, | zu seines Werths Gefühl erwach[en]“ (V. 3906f.); Freiheit, Tugend und Vaterlandsliebe könnten gedeihen, und der Zwiespalt zwischen Politik und Menschlichkeit, der Philipps despotisches System prägt, wäre geheilt. Ein vorbildlicher Monarch regiert als Erster unter lauter Gleichen, die sich im Genuss ihrer Selbstbestimmung allesamt wie souveräne Fürsten fühlen dürfen: „Werden Sie | von Millionen Königen ein König“ (V. 3846f.). Hier zeigt sich einmal mehr, wie Schillers „Familiengemälde in einem fürstlichen Hauße“ (23, S. 144) familiäre Kategorien und Beziehungsmuster für seine politische Programmatik einsetzt. Denn so wie Posa bald darauf versuchen wird, eine Aussöhnung zwischen Philipp und Karlos anzubahnen, projiziert seine utopische Vision die Ordnung der aufgeklärten Idealfamilie auch auf die Verhältnisse im Staat: Die Herrschaft des autoritären Patriarchen soll durch die Fürsorge eines liebenden Vaters abgelöst werden, der die brüderlich verbundenen Söhne gerne in die Mündigkeit entlässt. *Wilhelm Tell* wird diese Verquickung von familiären und politischen Strukturen noch einmal in großem Stil aufnehmen.

Für Posa ist der Staat kein Gefüge von Machtbeziehungen und egoistischen Interessen, sondern lediglich der notwendige Rahmen einer Gesellschaft der Freien und Gleichen. Ähnlich hat Schiller die Daseinsberechtigung dieser Institution auch andernorts definiert, etwa in seiner Schrift *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon*: „Der Staat selbst ist niemals Zweck, er ist nur wichtig als eine Bedingung unter welcher der Zweck der Menschheit erfüllt werden kann, und dieser Zweck der Menschheit ist kein anderer, als Ausbildung aller Kräfte des Menschen, Fortschreitung“ (17, S. 423). Dabei denkt der Autor natürlich an den Fortschritt der „Moralität“, des geistig-sittlichen Vermögens (S. 425). Die Einsicht, dass Posas gleichberechtigte Staatsbürger auch schon den unabhängigen Privateigentümern der liberalen Doktrin entsprechen, die einander auf dem freien Markt begegnen, lag noch jenseits seines Denkhorizonts, und mit ihr der Widerspruch, in den das kapitalistische Konkurrenzprinzip zu dem Ideal einer brüderlich verbundenen Menschheit geraten musste.

Die *Briefe über Don Karlos* versuchen später, Posas fortschrittliche Ideen aus der Gedankenwelt des 16. Jahrhunderts abzuleiten, die Schiller schlagwortartig charakterisiert: „Freiheitssinn mit Despotismus im Kampfe, die Fesseln der Dummheit zerbrochen, tausendjährige Vorurteile erschüttert, eine Nation, die ihre Menschenrechte wieder fodert, republikanische Tugenden in Ausübung gebracht, hellere Begriffe im Umlauf, die Köpfe in Gärung, die Gemüter von einem begeisterten Interesse gehoben“ (22, S. 162). Aber in Wahrheit hatte der Dichter hier eher seine

eigene Epoche im Auge. Posa ist unzweifelhaft ein Kind der Aufklärung. Der spanische Marquis am Hofe Philipps II. scheint die Schriften Montesquieus und Rousseaus schon lange vor ihrem Erscheinen studiert zu haben und kennt offenbar auch die eudämonistischen schottischen Moralphilosophen, deren Überlegungen zur menschlichen Glückseligkeit unter anderem in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung von 1776 ihren Niederschlag fanden. In der Audienzszene zitiert er natur- und vertragsrechtliche Gedanken, die zum Kernbestand der aufklärerischen Staats- und Gesellschaftstheorie gehörten. Wie die gesamte Schöpfung „[a]uf Freiheit | [...] gegründet“ ist (V. 3864f.), so wird auch der Mensch frei geboren. Herrschaft entsteht nur, weil die Rechte und die Sicherheit des Einzelnen durch verbindliche Regeln geschützt werden müssen, deren Durchsetzung vertraglich einem Souverän anvertraut wird. Beginnt dieser Souverän aber, die ihm übertragene Gewalt für egoistische Zwecke zu missbrauchen, schlägt seine legitime Regierung in Despotismus um, und genau das ist in Spanien geschehen: „Ehmals | gab’s einen Herrn, weil ihn Gesetze brauchten; | jetzt giebt’s Gesetze, weil der Herr sie braucht“ (V. 3615ff.). Weil der „Herr“ damit den Gesellschaftsvertrag verletzt hat, erkennt Posa als Untertan seinerseits auch keine staatsbürgerlichen „Pflichten“ mehr an, denn „[d]er Staat, | dem ich sie schuldig war, ist nicht mehr“ (V. 3613ff.). Umso eindringlicher appelliert er an den König, zu den vertragsgemäßen Zuständen zurückzukehren – daher die leitmotivische Rolle des Wortes „wieder“ in seinen Reden: „Geben Sie, | was Sie uns nahmen, wieder“ (V. 3841f.); „Stellen Sie der Menschheit | verlorenen Adel wieder her. Der Bürger | sei wiederum, was er zuvor gewesen, | der Krone Zweck“ (V. 3888ff.).

Ganz aufklärerisch sind schließlich auch die euphorischen Zukunftshoffnungen, die Posa im Gespräch mit Philipp äußert. Die vorsichtige Skepsis seines Monologs aus III,9, der das Wirken einer göttlichen Vorsehung in der Geschichte nur als Postulat betrachtet hat, wäre jetzt, wo es gilt, den König mitzureißen, fehl am Platze. An ihre Stelle tritt eine suggestive Metaphorik, die den Menschheitsfortschritt als gesetzmäßige Bewegung erscheinen lässt. Aussichtslos sei jeder Versuch des Despoten, „den allgemeinen Frühling aufzuhalten, der die Gestalt der Welt verjüngt“, denn niemand könne das, „Rad | des Weltverhängnisses, das unaufhaltsam | in vollem Laufe rollt“, zum Stillstand bringen (V. 3805ff.). In dem Freiheitswillen der Niederländer und der Begeisterung der Protestanten für ihren Glauben erkennt Posa die Vorboten eines besseren Zeitalters, das Schillers Publikum leicht mit seiner eigenen Epoche identifizieren konnte, zumal es damals ohnehin üblich war, die Reformation als erste Etappe der Aufklärung anzusehen. Die Überblendung des 16. und des 18. Jahrhunderts, die der fiktiven Welt des *Dom Karlos* ihre schillernden Konturen verleiht, erhält damit einen präzisen geschichtsphilosophischen Sinn. Und auch wenn Posa sich prophetisch einen „Bürger“ jener Zeiten nennt, „welche kommen werden“, um seine Ideale einzulösen, scheint er direkt auf die Gegenwart des Autors und seiner Rezipienten anzuspielen (V. 3672).

Die Audienzszene in *Dom Karlos* ist eine Sternstunde der Aufklärung. Die Idee der Menschenrechte, der visionäre Entwurf einer freiheitlichen Staatsverfassung und die Erwartung, dass sich die Universalgeschichte als unaufhaltsamer Fortschrittsprozess erweisen werde, sind wohl selten so begeisternd vorgetragen worden, wie es hier geschieht. Und doch setzt der Dichter einige behutsame Distanzierungssignale, die das Publikum davor bewahren sollten, Posas blendender Rhetorik gänzlich zu verfallen. Der Vergleich mit einer anderen, ebenso berühmten literarischen Audienz liegt nahe: Wenige Jahre zuvor hatte Lessings Nathan dem Sultan Saladin religiöse Toleranz gepredigt und ihn an die Grenzen des menschlichen Wissens um die letzten Dinge erinnert. Aber während es im märchenhaft entrückten Ambiente des *Nathan* tatsächlich zu einer Verständigung, ja zur Freundschaft zwischen dem Aufklärer und dem Mächtigen kommt, läuft Posas Menschheitshymnus auf eigentümliche Weise ins Leere, weil Schillers Dialogpartner im Grunde die meiste Zeit aneinander vorbeireden.

Das liegt nicht so sehr daran, dass Philipp, so wie die Dinge in Spanien stehen, die Forderungen seines Gegenübers gar nicht erfüllen *könnte*, ohne seine eigene Machtposition und das ganze Gefüge des Staates zum Einsturz zu bringen – diese pragmatische Paradoxie blendet Schiller hier, wo das Humanitätsideal ungebrochen zur Sprache kommen soll, völlig aus. Doch die unterschiedlichen Voraussetzungen, mit denen die beiden Akteure in das Gespräch gehen, lassen keinen echten Austausch zu. „Wahrheit“ wollte der König hören (V. 3342), und „Wahrheit“ will Posa ihm bieten (V. 3493), aber beide verstehen darunter keineswegs dasselbe. Philipp hat den Marquis nicht zu sich gerufen, weil es ihn nach einem Disput über die Aufklärung und seine eigenen Herrscherpflichten gelüstete, sondern weil er einen Vertrauten für seine familiären Nöte suchte. Daher nimmt er die enthusiastischen Deklamationen seines Gesprächspartners überwiegend nur mit milder Verwunderung zur Kenntnis und kommentiert die Forderung nach Gedankenfreiheit kopfschüttelnd mit einer lakonischen Bemerkung, die leider nie mitzitiert wird, wenn sich jemand auf Posas flammenden Appell beruft: „Sonderbarer Schwärmer!“ (V. 3862) So souverän Posa das Gespräch auch lenken mag, von einem greifbaren Erfolg seiner fürstenerzieherischen Bemühungen kann doch keine Rede sein, und deshalb gewinnen seine politischen Ideen im weiteren Verlauf des Dramas auch nicht den mindesten Einfluss auf das Handeln des Königs.

Wirklich getroffen fühlt sich Philipp lediglich, wenn seine persönliche Situation und der Schmerz der Einsamkeit auf dem Thron berührt werden. Hier, auf der Ebene des individuellen Erlebens, sind die Humanitätsideale für ihn anschlussfähig: „Bei Gott, | er greift in meine Seele!“ (V. 3747f.) Mit psychologischem Scharfblick zergliedert Posa den inneren Konflikt eines Herrschers, der unnahbar über seinem Volk schwebt, dabei aber doch ein Mensch mit seinen Bedürfnissen und Sehnsüchten bleibt – Leonore hat ihren Fiesko mit ähnlichen Worten vor dem traurigen Schicksal der Fürsten gewarnt. Die „unnatürliche Vergött’rung“ (V. 3853) des

Despoten raubt nicht nur den geknechteten Untertanen ihre Würde, sie verwehrt auch dem König selbst das wahre Glück, das für die Empfindsamkeit in dem sympathetischen Einklang der Seelen liegt: „Sie brauchen Mitgefühl – und einem Gott | kann man nur opfern – zittern – zu ihm beten; | mit ihm zu fühlen wagt man nicht“ (V. 3721ff.).

In Posa glaubt Philipp den Freund zu finden, auf den er gehofft hat. Die offenerzigen Ausführungen des Marquis interessieren ihn nicht wegen ihres politisch-ideellen Gehalts, sondern als Zeugnis einer Aufrichtigkeit, die seinem Hofstaat fremd ist: „Ich habe | solch einen Menschen nie gesehen“ (V. 3936f.). Paradoxiert Posa das Vertrauen des Monarchen also nur deshalb, weil Philipp seine universelle Vision falsch versteht oder zumindest sehr einseitig auffasst, indem er sie auf die persönliche Sphäre reduziert. Der König scheint in dem jungen Mann sogar jenen Wunschsohn zu sehen, der Karlos ihm nicht sein kann: „Mit einem Blicke der Wehmuth“ betrachtet er ihn, wenn er sein Unglück als Vater beklagt (V. 3985), und nach Posas Tod wird er ausdrücklich sagen: „Er war | mir theuer wie ein Sohn“ (V. 5931f.). Deshalb vertraut Philipp ihm schließlich rückhaltlos seine familiären Kalamitäten an, wobei er in dieser letzten Phase der Audienz, in der es um das Thema geht, das ihm wirklich am Herzen liegt, bezeichnenderweise auch energisch die Gesprächsregie übernimmt. Außerdem stellt er Posa, ohne Widerspruch zu dulden, in seinen Dienst: „Keine Einwendung – | Ich will es haben“ (V. 3971f.). Rührung und Zuneigung verleiten ihn dazu, sein gewohnheitsmäßiges Misstrauen zu vergessen und damit, wie ihm der Großinquisitor später vorhalten wird, zu sehr als Mensch und zu wenig als Monarch zu handeln. Der Marquis aber, der doch beteuert hatte, „nicht Fürstendiener“ sein zu wollen (V. 3548), ist unversehens in das Machtzentrum des spanischen Imperiums gelangt.

Der Weg in den Untergang

Tatsächlich könnte Posas Lage zu Beginn des vierten Akts nicht günstiger sein. Sämtliche Mitglieder der königlichen Familie schenken ihm jetzt ihr Vertrauen, und wenn sich der Rang eines Höflings an seiner Nähe zum Herrscher bemisst, hat der Marquis bereits die höchste Karrierestaffel erklommen. Während er bei Philipp jederzeit „ungemeldet vorgelassen“ wird (V. 4041), erhalten die anderen Granden allenfalls noch mit seiner „Erlaubniß“ Zugang zum Monarchen (V. 5206) – Hofmarschall von Kalb würde sich an seiner Stelle wie im Paradies fühlen! Umso dringlicher stellt sich die Frage, warum dieser „allmächtige Minister“ und „unumschränkte Günstling“ (V. 4702f.) seine großen Pläne letztlich doch nicht durchzusetzen vermag und statt dessen eine Katastrophe heraufbeschwört, die alle Protagonisten des Stücks ins Verderben reißt.

Im Gegensatz zu Karlos, dessen Gedanken und Gefühle dem Publikum nie verborgen bleiben, ist Posa eine recht undurchsichtige und zugleich hochkomplexe Figur. Im Laufe des Dramas

deuten sich Facetten seiner Persönlichkeit an, die dem vorbildlichen Verfechter der Aufklärung und des Fortschritts sehr widersprüchliche Züge verleihen und sogar den Verdacht nähren, dass sich hinter der Fassade des Freiheitshelden ein intriganter Machtmensch verbergen könnte. Es ist nicht einmal eindeutig auszumachen, was Posa überhaupt erreichen möchte. Gegenüber Elisabeth beteuert er, das Vertrauen des Königs keinesfalls missbrauchen zu wollen: „Ihm selbst | gedenk’ ich dießmal redlicher zu dienen, | als er mir aufgetragen hat“ (V. 4101ff.). Posa hofft auf eine Versöhnung des Monarchen mit Karlos, die der Prinz über eine bewaffnete Erhebung in den Niederlanden erzwingen soll: „Europa | wird zwischen Sohn und Vater Frieden mitteln“ (V. 4171f.). Aber noch am selben Tag heißt es dann, ebenfalls in einem Gespräch mit der Königin: „Den König geb’ ich auf. Was kann ich auch | dem König sein?“ (V. 5098f.) Karlos’ Befürchtungen, der Freund könne ihn zugunsten seines Vaters aufopfern, sind jedenfalls unbegründet, denn Posa setzt nach wie vor auf den „hoffnungsvollen Lenz“ des Thronfolgers (V. 5103), mit dem die aufgeklärte Humanität zur Universalherrschaft gelangen soll. Andererseits hat er bereits Vorkehrungen getroffen, um in einer konzertierten Aktion aller antihabsburgischen Mächte „von der Span’schen Monarchie auf immer | die Niederlande [zu] trennen“ (V. 5843f.) – ein Plan, den der Fachmann Alba, zwischen Abscheu und Bewunderung schwankend, „teuflich, aber wahrlich – göttlich“ nennt (V. 5850). Von weltfremdem Idealismus kann also zumindest keine Rede sein, im Gegenteil: Neben dem Haupt einer Konspiration, die ganz Europa und sogar das Osmanische Reich umspinnt, wirken sämtliche anderen Verschwörergestalten bei Schiller wie Amateure.

Ins Zwielicht rückt der Marquis aber vor allem durch die Art, *wie* er seine Absichten verfolgt. Elisabeth bringt das Problem auf den Punkt: „Und kann | die gute Sache schlimme Mittel adeln?“ (V. 4095f.) Denn indem Posa selbst auf intrigante Manipulationen zurückgreift, vergiftet er seine Ideale mit den Techniken der amoralischen Machtpolitik. Sein Doppelspiel beginnt bereits in der Audienzszene, in der er dem König keineswegs so aufrichtig begegnet, wie er ihm suggeriert. Dass er die „lächerliche Wuth | der Neuerung“ verabscheue (V. 3667f.), still einer fernen Zukunft lebe und Philipp überdies „der erste“ sei, dem er „von dieser Seite Sich gezeigt“ habe (V. 3674f.), ist glatt gelogen: Posa verschweigt seine Freundschaft mit Karlos ebenso wie die Tatsache, dass er insgeheim längst tatkräftig mit der Verwirklichung seiner Visionen beschäftigt ist. Gerade der Anschein entwaffnender Offenheit tritt hier in den Dienst der Täuschung. So erweist sich der vermeintliche Vertreter einer besseren Welt, die mit den Zwängen des Hoflebens brechen will, seinerseits als Meister in der Kunst der *dissimulatio*, der Verstellung und des Maskenspiels. „Welch undurchdringlicher Verräther!“, ruft einer der Granden aus, als Posas Machenschaften schließlich auffliegen (V. 5851).

Bis hierher lässt sich die Doppelzüngigkeit des Marquis noch mit der genuinen „Tragik des Idealisten“³⁵ entschuldigen, der auf eine bedingte Wirklichkeit trifft: Wer in der Höhle des Löwen, nämlich am Hof eines Despoten, für Freiheit und Menschenrechte wirkt, kommt nicht umhin,

sich dafür selbst der höfischen Arkanpolitik zu bedienen. Schwerer wiegt, dass Posa sogar die eigenen Verbündeten täuscht oder zumindest im Unklaren lässt und sie als bloße Werkzeuge missbraucht. So verzichtet er darauf, Elisabeth über die Intrigen in ihrer unmittelbaren Umgebung aufzuklären: „Die Gefahr | mag auf- und untergehen um Sie her, | Sie sollen’s nie erfahren. Alles dieß | ist ja nicht so viel werth, den goldnen Schlaf | von eines Engels Stirne zu verjagen“ (V. 4124ff.). Doch der Königin, die nach seinem Willen als Verkörperung vollendeter Weiblichkeit dem Prinzen helfen soll, seine Liebesleidenschaft zu sublimieren, fällt es schwer, sich einer Rolle zu fügen, die ihren eigenen Herzensbedürfnissen die Erfüllung versagt:

Glaubten Sie
im Ernst mich aller Weiblichkeit entbunden,
da Sie zu seinem Engel mich gemacht,
zu seinen Waffen Tugend ihm gegeben?
Das überlegten Sie wohl nicht, wie viel
für unser Herz zu wagen ist, wenn wir
mit solchen Namen Leidenschaft veredeln.
(V. 5144ff.)

Die harmonische Sittlichkeit der ‚schönen Seele‘ ist also durchaus keine Gabe der Natur, sondern das Ergebnis schmerzlicher Verzichtleistungen und einer strengen Selbstdisziplinierung im Namen der Tugend. Und Posas Pläne sehen für Elisabeth auch keinen Ausweg aus ihrer Zwangslage vor. Beim Abschied von ihrem Stiefsohn, der jetzt den Weg zur öffentlichen Bewährung einschlagen soll, bleibt sie in den Fesseln ihrer Ehe und der höfischen Etikette zurück und muss obendrein noch Karlos’ Entsagung und seine heroische „Männergröße [...] bewundern“ (V. 6260f.)!

Vor allem aber vergeht sich Posa an der Freundschaft zur unbedingten Wahrhaftigkeit, wenn er auch Karlos seine Absichten verhehlt. Er belügt den Prinzen, indem er seine Audienz herunterspielt und ausdrücklich abstreitet, in Philipps Dienste getreten zu sein (V. 4287), und das Verwirrspiel mit den Briefschaften, die er sich von ihm ausbittet, um sie dann – auszugsweise – dem König vorzulegen, muss Karlos endgültig an seiner Treue zweifeln lassen. Posa maßt sich an, Schicksal spielen und seine Intrigen im Alleingang dirigieren zu können: „Warum | dem Schlafenden die Wetterwolke zeigen, | die über seinen Scheitel hängt? – Genug | daß ich sie still an dir vorüber führe | und, wenn du aufwachst, heller Himmel ist“ (V. 4358ff.). Im Namen wohlmeinender Fürsorglichkeit wird der Freund geradezu entmündigt. Hatte Posa in III,10 das autonome Individuum zum schöpferischen Künstler verklärt, so offenbart dieses Bild jetzt seine Kehrseite: Wie schon Fiesko degradiert der Marquis andere Menschen zum Stoff seiner selbst-

herrlichen Manöver. Mit dem Schritt zur Hybris erlebt auch er den typischen Sündenfall von Schillers ‚großen Männern‘.

Die Folgen seiner Heimlichtuerei treten sehr bald zutage. Weil sich mit „Mißtrauen“ (V. 4344) und „Argwohn“ (V. 4693) die typischen Übel des höfischen Daseins in der Beziehung der Freunde eingenistet haben, sucht Karlos ausgerechnet bei der Prinzessin von Eboli Zuflucht. Posa lässt ihn daraufhin in aller Eile verhaften, da er befürchten muss, der Freund werde dieser Intrigantin ihre politischen Pläne offenbaren, so wie er ihr früher bereits seine Liebe zur Königin verraten hat. Schon an diesem Punkt beginnt ihm seine Intrige zu entgleiten, wie seine Körpersprache zeigt: „Man sieht den Marquis sehr heftig zittern und mit Mühe seine Fassung behalten“ (V. 4805). Karlos' Gefangennahme ist zugleich ein anschauliches Sinnbild dafür, wie sträflich Posa die freie Selbstbestimmung des Prinzen missachtet.

Zu spät bereut er seine Überheblichkeit:

Denn wer,
wer hieß auf einen zweifelhaften Wurf
mich alles setzen? Alles? So verwegen,
so zuversichtlich mit dem Himmel spielen?
Wer ist der Mensch, der sich vermessen will,
des Zufalls schweres Steuer zu regieren,
und doch nicht der Allwissende zu sein?
(V. 4998ff.)

Posa sieht sich jetzt nicht mehr als souveränen Künstler, sondern als Hasardeur, der sein „gewagtes Spiel“ (V. 4994) zu verlieren droht. In dieser Vermessenheit liegt die *hamartia* des Helden, jener Fehler oder Missgriff, der nach Aristoteles dem dramatischen Geschehen die Wende zur Katastrophe gibt und in seiner Eigenart zwischen moralischem Vergehen und intellektuellem Versagen changiert. Von tragischer Blindheit spricht Posa ausdrücklich, wenn er Karlos gesteht, „von stolzem Wahn geblendet“ (V. 5457) gegen das oberste Gebot empfindsamer Freundschaft verstoßen zu haben: „Ich vergaß dein Herz“ (V. 5337). Die beiden jungen Männer müssen im Laufe des Dramas also gewissermaßen aus komplementären Verirrungen herausfinden. Gerät Karlos auf den Abweg einer leidenschaftlichen Liebe, die ihn das große Menschheitsideal vergessen lässt, so verletzt Posa um seiner universalen Ziele willen zeitweilig die Rechte, die sein Freund als eigenständiges Subjekt beanspruchen darf.

Der Marquis zerschlägt den Knoten der verworrenen Intrigen, indem er den Verdacht des Königs auf sich lenkt, um Karlos die Flucht nach Flandern zu ermöglichen. Er gibt also sein Leben preis, um sein *Lebenswerk* zu retten, macht den Freundesdienst des Gefährten aus Kindertagen,

von dem in I,2 erzählt wurde, mehr als wett – und setzt den Prinzen damit unter einen immensen moralischen Druck, der seine Wirkung auch nicht verfehlt. Aber noch auf Posas Opfer fällt ein Schatten, denn seine Beweggründe sind kaum weniger verdächtig als die Motive, die Karl Moor zu seiner Selbstausslieferung veranlassen. Elisabeth zweifelt jedenfalls an der Uneigennützigkeit dieser Hingabe. Die „That“, die Posa „erhaben“ nenne, entspringe in Wahrheit seinem „Stolz“: „O jetzt – jetzt lern’ ich Sie verstehn: Sie haben | nur um Bewunderung gebuhlt“ (V. 5182ff.). Demnach wäre sein Opfergang allein von der Sucht nach strahlender heroischer Größe inspiriert. Ob die Königin Posa hier wirklich durchschaut, muss zwar offen bleiben, aber dass er auf ihren Vorwurf „betroffen“ reagiert (V. 5188), lässt aufhorchen. Ist er bestürzt, weil er seine reinen Absichten verkannt sieht, oder deshalb, weil er unversehens bei seinen geheimsten Wünschen ertappt wurde? Weil ihm diese Wünsche vielleicht selbst erst in diesem Augenblick ganz bewusst werden? Bei aller sympathetischen Rührung, die Posa weckt, bleibt er doch bis zum Schluss eine Gestalt im zwielichtigen Grenzbereich von Erhabenheit und Hybris. Gerade das macht seine Faszination aus, der sich auch Schiller nicht entziehen konnte: Seine *Briefe über Don Karlos* sind eigentlich Briefe über Marquis Posa, die das Mysterium dieser Figur weiter aufzuhellen suchen.

Posas Machenschaften lösen auch die Katastrophe des Königs aus, der einen echten Vertrauten gefunden zu haben glaubte und sich nun schmähschamig getäuscht sieht. Es ist ein genialer Kunstgriff Schillers, Philipps erste Reaktion darauf in die verdeckte Handlung zu verlagern und nur durch einen Botenbericht Lermas zu schildern, der erschütternder wirkt als jede szenische Darstellung: „Der König hat | geweint“ (V. 5267f.). Auch der lakonische Duktus der Passage – eine auffallende Ausnahme in diesem nur allzu wortreichen Drama! – verstärkt ihren Effekt. Für die Zuschauer treten damit noch einmal die Schattenseiten von Posas Handeln hervor. Hier ist jemand von dem Einzigen, den er für seinen Freund hielt und dem er aufrichtig zugetan war, *verraten* worden, und angesichts dieser menschlichen Tragödie dürfte das Publikum Philipps eigene Schwächen für einen Augenblick ebenso vergessen wie die Parteinahme für den Vorkämpfer der Aufklärung. Der König hat nicht Unrecht, wenn er sagt: „Europa mag mir fluchen. | Von diesem hab’ ich Dank verdient“ (V. 5936f.).

Entsetzt sind auch Philipps Vasallen, aber aus anderen Gründen. Das „betretne Erstaunen“ (V. 5268), mit dem sie den Gefühlsausbruch ihres Herrn aufnehmen, lässt erahnen, wie ungeheuerlich ein solcher Vorgang am Hof, wo die strikte Selbstbeherrschung oberstes Gebot ist, erscheinen muss. Schon in II,2 hat Karlos die Tränen im Sinne der empfindsamen Gefühlskultur zu untrüglichen Zeichen der „Menschheit“, also der menschlichen Wesensart erklärt (V. 1242). Als authentische Körperzeichen emotionaler Regungen durchdringen sie die Maske der habituellen Verstellung und heben alle Techniken der *dissimulatio* auf, die für gewöhnlich das Seelenleben des Hofmanns verhüllen. Indem er als fühlendes Individuum statt als oberster Funktionsträger der politischen Ordnung agiert, fällt der König buchstäblich aus der Rolle und stürzt damit seine

Granden, deren ganze soziale Existenz auf den festen Spielregeln dieser Ordnung ruht, in tiefe Verwirrung.

Im Fortgang der Handlung manifestiert sich Philipps persönliche Krise, die zugleich eine Krise seiner königlichen Autorität ist, noch mehrfach in gestisch-mimischen Symptomen, die hinter der Fassade des unnahbaren Despoten die Kreatürlichkeit eines leidenden Menschen zum Vorschein bringen. Als Karlos in V,5 Posas Pläne aufdeckt, steht Philipp wie betäubt da, bevor er völlig die Fassung verliert und schließlich in Ohnmacht fällt. Die Souveränität des Herrschers zerbricht endgültig, wenn er wie ein Kind „zu Bette“ gebracht werden muss (V. 5725). Und zu Beginn der Szene V,9 tritt der König „wie ein Nachtwandler“ auf (vor V. 5870), dessen ganze Erscheinung von einem verstörten Geist zeugt.

Zuletzt vertreibt Philipp seinen Schmerz durch hasserfüllte Vernichtungsphantasien. Im hemmungslosen Rausch der Rache erscheinen seine Gefühlsbedürfnisse, deren Erfüllung ihm so schroff verweigert worden ist, nur noch in perverser Form und unheilvoll verschränkt mit seiner absoluten Herrschermacht. Der Mord an Posa, den er in der ersten Aufwallung anordnet, zerstört die letzte Hoffnung auf eine Aussöhnung zwischen Vater und Sohn. Die Familie, wie die Freundschaft ein Sinnbild und zugleich der natürliche Kern einer humanen Gesellschaft, löst sich auf. Feierlich sagt sich Karlos von seinem Vater los – „Der Menschheit Bande sind entzwei“ (V. 5585); „Ausgestorben ist | in meinem Busen die Natur“ (V. 6250f.) –, und umgekehrt bringt Philipp es nun über sich, den eigenen Sohn der Inquisition und damit dem sicheren Tod auszuliefern. Während der Prinz seine Leidenschaften zu einem sittlichen Pflichtethos *sublimiert*, geht Philipp, gewaltsam in die Einsamkeit seiner Königsrolle zurückgedrängt, dazu über, alle menschlichen Regungen zu *unterdrücken*. Die bedeutungsschweren Worte „Man sende zum | Großinquisitor Kardinal. Ich laß’ | ihn bitten, eine Stunde mir zu schenken“ (V. 5975ff.) besiegeln seinen Bruch mit den Idealen einer aufgeklärten Humanität.

Der dominante Einfluss, den die Vertreter der christlich-katholischen Religion auf das dramatische Geschehen ausüben, kommt bereits in der Struktur des *Dom Karlos* zum Ausdruck, denn die Auftritte des Dominikaners Domingo in I,1 und des Großinquisitors im fünften Akt formen einen Rahmen für das ganze Stück. Die Intrigen, die der Pater im Bunde mit dem Herzog spinnt, zeigen den weltlichen Despotismus in Philipps Reich eng verflochten mit dem geistlichen. Neben der höfischen Etikette und der von Alba repräsentierten Militärmacht stellt die Kirche die dritte Säule des politischen Gefüges in Spanien dar. Ihre dogmatischen Lehren dehnen die Tyrannei noch auf das verborgene Reich der Gesinnungen aus. Zynisch erläutert Domingo im Gespräch mit Alba seine Strategie, „durch Indulgenzen Sünde zu erleichtern | und Seelen durch die Sünde zu zerstören“ (V. 2459f.): Gerade über ihre Sündenfurcht und ihr schlechtes Gewissen weiß er die Menschen zu lenken. Deshalb wird dem Pater auch angst und bange, wenn er sich einen künftigen König Karlos vorstellt. Der Kronprinz ist nämlich überzeugt, den „heil’gen Glauben [...]“

entbehren“ zu können (V. 2435), weil er auf die Selbstbestimmung des vernünftigen Individuums setzt: „Er *denkt*“, wie Domingo schauernd konstatiert, und „verehrt den Menschen“ (V. 2445). Die Kirche kann kein Interesse daran haben, einen solchen Mann auf dem Thron zu sehen.

Wenn es darum geht, ihren Einfluss zu sichern, ist die Geistlichkeit in ihren Methoden nicht wählerisch. Nicht einmal vor Prostitution schreckt sie zurück. Domingo, der Philipps ehebrecherische Liebe zu Eboli gerne für seine Zwecke ausbeuten möchte, hat der Prinzessin dargelegt, „daß Fälle möglich wären, wo die Kirche | sogar die Körper ihrer jungen Töchter | für höh're Zwecke zu verbrauchen wüßte“ (V. 2570ff.). Der Missbrauch von Menschen im Dienst politischer Interessen erreicht hier seinen Höhepunkt. In vollem Umfang enthüllt sich die Macht der Kirche jedoch erst im Schlussakt, wo ihr oberster Repräsentant sogar den König wie einen nachlässigen Schüler zur Rechenschaft zieht.

Mit dem Auftritt des Großinquisitors in V,10 hat Schiller eine seiner bühnenwirksamsten Szenen geschaffen. Aber es geht ihm nicht nur um wohlkalkulierte Theatereffekte. Der greise Kirchenmann ist kein echtes Individuum, sondern die reine Verkörperung despotischer Unterdrückung. Er bleibt nicht von ungefähr namenlos und sollte nach der Vorstellung seines Schöpfers auch „fast gar keine Mimik haben“ (24, S. 102) – später tilgte Schiller konsequenterweise auch die wenigen Regiebemerkungen, die in der Fassung von 1787 noch auf emotionale Regungen des Inquisitors hindeuten. Dem Dichter, der doch eigentlich schon Haupt- und Staatsaktionen für künstlerisch unfruchtbar hielt, weil er das Drama an interessante individuelle Figuren mit menschlichen Zügen gebunden sah, gelang es hier, sogar anonyme, institutionelle Herrschaftsstrukturen in szenischer Anschaulichkeit vorzuführen. In dem Großinquisitor und seinen menschenverachtenden Lakonismen kündigt sich bereits der unpersönliche, maskenhaft starre Funktionär moderner totalitärer Apparate an.

Auch die Inquisition arbeitet mit theatralischen Schaustellungen, die den repräsentativen Inszenierungen des Hofes Konkurrenz machen. In den Autodafés zelebriert sie öffentlich die gewaltsame Vernichtung Andersdenkender, um ihre Macht über einen homogenen Verband von Gläubigen zu zementieren. Gerade an Posa, dem Verfechter der Aufklärung und des kritischen Denkens, wollte der Großinquisitor ein feierliches Exempel statuieren:

Durch uns zu sterben war er da. Ihn schenkte
der Nothdurft dieses Zeitenlaufes Gott,
in seines Geistes feierlicher Schändung
die prahlende Vernunft zur Schau zu führen.
Ihn hätten wir – auf langer Seelenfolter

zur Mißgeburt verzerrt – dem schauernden
 Gelächter seiner Rotte vorgewiesen.
 (V. 6069ff.)

Zuvorderst aber ist die Inquisition eine schier allgegenwärtige Beobachtungs- und Überwachungsinstanz, die schattengleich im Verborgenen operiert und in „der Santa Casa heiligen Registern“ (V. 6045) über ein universales Archiv an Herrschaftswissen verfügt. Ihr Einfluss übertrifft sogar die Machtmittel des Königs. Da der Großinquisitor als oberste Instanz einer ins Diabolische gewendeten Vorsehung seit jeher um Posas Pläne wusste, konnte der Marquis nie wirklich frei agieren: „Das Seil, an dem | er flatterte, war lang, doch unzerreißbar. | [...] | Wo er sein mochte, war ich auch“ (V. 6046ff.).

Philipp muss eine scharfe Rüge für seinen vertrauten Umgang mit Posa einstecken und sich über die Pflichten eines Despoten belehren lassen. Wenn Posa den König aus der Einsamkeit seiner überhöhten Stellung erlösen wollte, um ihn in die Sphäre des menschlichen Empfindens zurückzuführen, ruft ihm der Inquisitor umgekehrt seinen exzeptionellen Rang ins Gedächtnis, der ihm jede Teilhabe an der humanen Gemeinschaft verwehrt. „Der Erde Gott“ darf nicht „um Mitgeföhle wimmern“ (V. 6122ff.), weil er sich sonst auf eine Stufe mit seinen Untertanen stellen und das Recht, über sie zu herrschen, verwirken würde. Während sich Philipp verzweifelt „nach einem Menschen“ sehnt (V. 6116), reduziert das nüchterne Kalkül der Macht Individuen auf bloße „Zahlen, weiter nichts“ (V. 6119), und damit auf den Stoff für die Dispositionen des Regenten. Die Paradoxie, dass ausgerechnet der allwissende Großinquisitor blind ist, gewinnt hier einen tieferen Sinn, auf den Philipp auch eigens aufmerksam macht: Der Geistliche nimmt den einzelnen Menschen gar nicht wahr, sondern rechnet nur mit statistischen Größen.

Die gespenstische Unterredung der beiden Greise, der eine sechzig, der andere neunzig Jahre alt, bildet das Gegenstück zu der Audienzszene III,10. Versuchte der hoffnungsvolle junge Marquis, in dem Philipp einen Sohn im Geiste zu erkennen meinte, den König für eine Zukunft der Freiheit und der Menschenrechte zu begeistern, so schließt der Monarch am Ende einen Pakt mit seinem uralten „Lehrer“ (V. 6032) in der Kunst der Unterdrückung. „Vor dem Glauben“ der Kirche, die im Interesse einer religiös verbrämten Machtpolitik sogar die Ermordung des eigenen Kindes legitimieren kann, muss die „Stimme der Natur“ und der Menschlichkeit verstummen (V. 6170f.). Und zu guter Letzt tritt hinter dem totalitären Despotismus der leibhaftige Tod hervor, wenn der Großinquisitor in grotesker Übersteigerung verkündet, dass man „[d]er Verwesung lieber, als | der Freiheit“ zuarbeiten müsse (V. 6175f.).

Der König und der Geistliche verlassen die Bühne, um Karlos der Inquisition als „Opfer“ zu übergeben (V. 6177). Damit erscheint zum letzten Mal ein Leitmotiv von *Dom Karlos*, das die krasse Missachtung menschlicher Würde und Selbstbestimmung illustriert. Frauen wie Elisabeth

und Eboli werden in arrangierten Ehen dem politischen Kalkül geopfert, Intriganten opfern ihre Mitmenschen bei der Verfolgung ihrer Absichten – Karlos ist zeitweilig überzeugt, dass Posa auch ihn seinen höheren Zielen opfern werde, und Philipp sieht sich von dem Marquis „der Menschheit [...] zum Opfer“ gebracht (V. 5969) –, und die Inquisition schlachtet in ihren barbarischen Ketzerverbrennungen echte Menschenopfer. Zumindest einige Opfertode werden aber auf suggestive Weise mit einem höheren Sinn ausgestattet. „So lange Mütter | geboren haben, ist nur Einer – Einer | so unverdient gestorben“ (V. 5591ff.), verkündet Karlos an Posas Leichnam und setzt den Freund damit in Parallele zu Christus: Der Apostel der Humanität verschmilzt förmlich mit dem „Heiland | der Welt“ (V. 5669f.) und erfährt damit eine Verklärung, die ihn noch im Tod ins Recht setzt. Dem Prinzen selbst verleiht der Großinquisitor, ohne es zu wollen, einen ähnlichen Rang, wenn er seine Ermordung auf Befehl des eigenen Vaters blasphemisch mit dem Kreuzestod von „Gottes Sohn“ rechtfertigt (V. 6165).

Auf der Ebene der handgreiflichen Tatsachen stellt das Finale des Dramas den aufklärerischen Fortschrittsoptimismus aber von Grund auf in Frage. Die Jungen sterben, während die abgelebten Alten überdauern; der Tod triumphiert über das Leben, die finstere Vergangenheit über die lichtere Zukunft. Der niederländische Freiheitskampf bleibt allerdings hinter der Bühne und wird daher auch nicht in den Strudel der tragischen Katastrophe gezogen. Zudem glaubt Philipp selbst nicht mehr ernsthaft an die Fortdauer seines despotischen Regimes. Mit den Worten „Die Welt | ist noch auf einen Abend mein“ (V. 5964f.) spielt er nicht nur auf sein Alter an: Der universalgeschichtliche Sieg der Humanität lässt sich durch das Wüten eines Tyrannen zwar verzögern, aber nicht aufhalten. Tatsächlich gibt der König durch den Pakt mit dem Großinquisitor auch die eigene Dynastie dem Untergang preis, denn mit seinem „einz’ge[n] Sohn“ (V. 6174) löscht er seine Familie im Mannesstamm aus.

Obendrein durfte Schiller die Perspektive des Publikums in Rechnung stellen. Seine zeitgenössischen Rezipienten wussten ja, dass die Macht der Inquisition mittlerweile gebrochen war, dass die spanischen Niederlande wirklich ihre Freiheit erkämpft hatten und Posas Ideen in der Gedankenwelt des 18. Jahrhunderts fortlebten. Vielleicht regte sie also gerade das scheinbar so heillose Ende des Stücks dazu an, sich den historischen Fortschritt der Vernunft und der Freiheit zu vergegenwärtigen. Andererseits mochten sie sich aber auch aufgefordert fühlen, über jene Gefahren nachzudenken, die sich in Posas Selbstherrlichkeit von ferne ankündigen. Der Autor selbst erkannte jedenfalls gerade hier ein kritisches Reflexionspotenzial seines Werkes, das er bald darauf weiter zu entfalten suchte.

Die *Briefe über Don Karlos* und der „Despotismus der Aufklärung“

Die *Briefe über Don Karlos* von 1788 sind eine Rechtfertigungsschrift, mit der Schiller auf Kritiker reagierte, die Brüche in der Handlungskonstruktion seines Stücks und Ungereimtheiten bei der Charakterzeichnung bemängelt und damit die innere Geschlossenheit des Kunstwerks in Zweifel gezogen hatten. Der Verfasser will diese Einwände ausräumen, indem er Posa kurzerhand zur Hauptfigur deklariert und seine „Ideen von Freiheit und Menschenadel“ (22, S. 140) zu dem roten Faden erklärt, der die disparaten Teile des Dramas zusammenhält. Karlos' Liebesleiden, die Beziehung zwischen den Freunden und Posas pädagogische Bemühungen werden dagegen zu funktionalen Nebenhandlungen herabgestuft. Der Prinz und seine verbotene Leidenschaft, heißt es, seien für Posa in erster Linie Werkzeuge (ein Ausdruck, der in den *Briefen* auffallend häufig begegnet). Als aufgeklärter Weltbürger, wie Schiller ihn mehrfach tituliert, vergesse der Marquis über seiner Neigung zu Karlos nie den Enthusiasmus für die große Sache der Menschheit.

Unter dieser Perspektive rekonstruiert die Schrift Posas Gedanken und Taten bis ins kleinste Detail, um das Charakterbild dieser Figur als stimmig zu erweisen und mit seiner Einheit zugleich die des Werkes zu retten. Freilich gehen ihre subtilen psychologischen Überlegungen vielfach über das hinaus, was der Damentext tatsächlich hergibt: *Don Karlos* wird hier nicht nur kommentiert, sondern gewissermaßen auch weitergedichtet. Außerdem zeigt der beträchtliche Aufwand, den Schiller treiben musste, noch einmal, welche Hindernisse das Stück jeder vereinheitlichenden Deutung entgegensetzt. Er hatte beim Schreiben der *Briefe* auch kein ganz reines Gewissen. Gegenüber Körner räumte er ein, dass es „eine schlimme Sache zu verfechten“ gelte, obwohl er hoffte, sich wenigstens „mit Feinheit daraus gezogen zu haben“ (25, S. 97). Und als er den *Karlos* 1802 für die Weimarer Bühne bearbeitete, verzichtete er von vornherein darauf, ihn zu einem „befriedigenden Ganzen“ zu formen, und begnügte sich damit, „das Einzelne nur nothdürftig zusammen zu reihen, und so das Ganze bloß zum Träger des Einzelnen zu machen“ (31, S. 120). In seinem überbordenden Reichtum lässt sich das Stück nicht in das Korsett einer strengen Dramenpoetik pressen.

Das größte Problem für den Autor der *Briefe* bestand darin, Posas Janusgesicht als Fortschrittshehl und zwielichtiger Intrigant und damit den Übergang von den ersten drei Akten zu den letzten beiden plausibel zu machen. Er bewältigt diese Herausforderung durch grundsätzliche Reflexionen über eine bedrohliche ‚Dialektik der Aufklärung‘. Aus seiner Sympathie für die hohen Ziele des Helden macht Schiller kein Hehl: Er teilt die Begeisterung für die „Verbreitung reinerer sanfterer Humanität“ und die „höchstmögliche Freiheit der Individuen bei des Staats höchster Blüte“, die den „vollendetsten Zustand der Menschheit“ hervorbringen würden (22, S. 162). Umso schwerer wiegt der Vorwurf, dass ein Mann, „der von der Freiheit so hohe Begriffe hegt und sie unaufhörlich im Munde führt, sich doch selbst einer despotischen Willkür

über seinen Freund anmaße, daß er ihn blind, wie einen Unmündigen, leite“ (S. 168f.). Schiller erklärt diese verhängnisvolle Neigung mit Posas Bestreben, allgemeine Ideale unmittelbar in die Lebenspraxis zu überführen. Solche abstrakten Vorstellungen könnten nämlich nur allzu leicht die „Herrschaft“, den „Eigendünkel“ und den „Stolz“ ihres Verfechters reizen und ihn dazu verleiten, sich selbstgerecht über seine Mitmenschen zu erheben (S. 171). An Posa zeige sich beispielhaft, dass in jedem enthusiastischen Humanitätsapostel ein unduldsamer Dogmatiker schlummere: „Ich wählte deswegen einen ganz wohlwollenden, ganz über jede selbstsüchtige Begierde erhabenen Charakter, ich gab ihm die höchste Achtung für Anderer Rechte, ich gab ihm die Hervorbringung eines allgemeinen *Freiheitsgenusses* sogar zum Zwecke, und ich glaube mich auf keinem Widerspruch mit der allgemeinen Erfahrung zu befinden, wenn ich ihn, selbst auf dem Wege dahin, in Despotismus verirren ließ“ (S. 172).

Hat Schiller bereits mit Franz Moor eine fatale Konsequenz der aufgeklärten Selbstermächtigung auf die Bühne gebracht, so sieht er in Posa nun eine andere verkörpert: den Terror eines absolut gesetzten Ideals „von Tugend und hervorzubringendem Glück“, dessen Anhänger dazu tendiert, aus den nobelsten Motiven „ebenso willkürlich mit den Individuen zu schalten, als nur immer der selbstsüchtigste Despot“ (22, S. 170). Wer für die Menschheit im Ganzen schwärmt, wird für das Wohl und Wehe des Einzelnen unter Umständen genauso blind wie der Großinquisitor. Deshalb warnt Schiller davor, sich „der gefährlichen Leitung universeller Vernunftideen“ anzuvertrauen. Sicherer fahre man, wenn man das „natürliche praktische Gefühl“ und die „Eingebungen seines Herzens“, die stets auf Individuen bezogen seien, walten lasse, also jenen angeborenen *moral sense*, von dem die schottischen Moralphilosophen sprachen (S. 172).

Die *Briefe* unterziehen Posas tragische *hamartia* einer Deutung, die mit dem Text des *Dom Karlos* nur noch lose verbunden ist. Jedenfalls dürfte es dem Rezipienten schwerfallen, die hier postulierte Verbindung von Posas Hybris – die der Protagonist ja auch sehr bald bereut! – mit seinem idealistischen Enthusiasmus im Stück selbst aufzufinden. Für Schillers Neuansatz gab es aber einen konkreten Anlass, der ziemlich genau mit der Erstveröffentlichung des Dramas zusammenfiel. 1787 wurden zahlreiche Originalschriften des seit kurzem verbotenen *Illuminatenordens* publiziert, die bei den Untersuchungen der Obrigkeit an den Tag gekommen waren. Sie lieferten den ohnehin schon lebhaften Diskussionen der Zeitgenossen um aufklärerische und antiaufklärerische Geheimgesellschaften zusätzlichen Stoff. Und Schiller schließt die Frage nach der Dialektik des Idealismus unmittelbar an diese Debatten an, wenn er Posas Absichten mit den Zielen, die von den „Verbrüderungen“ der Illuminaten und der Freimaurer verfolgt wurden, in Verbindung bringt (22, S. 168).

Die Obsession der Spätaufklärung für geheime Vereinigungen, Zirkel und Logen war eine Kehrseite jener Entzauberung der Welt, die im 18. Jahrhundert durch das rationale Denken und die Wissenschaften vorangetrieben wurde: Neue Mysterien kompensierten die Verluste und er-

öffneten der Einbildungskraft ein weites und faszinierendes Feld. Literarisch produktiv wurde das Thema in dem Genre der Geheimbundromane, zu dem auch Schillers *Geisterseher* und Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gehören. Aber die mysteriösen Orden mit ihren weitgespannten Netzwerken, ihrer Wühlarbeit und ihren kryptischen Symbolen entsprangen eben nicht nur der dichterischen Phantasie. Unter den zahlreichen Gesellschaften, in denen sich die Aufklärer so gerne organisierten, gab es tatsächlich einige, die ihre Ziele unter dem Schutz des Geheimnisses verfolgten. Die wichtigste davon war der Illuminatenbund, den der Ingolstädter Professor Adam Weishaupt 1776 ins Leben rief, um Freiheit, Vernunft und Menschenrechte gegen den fürstlichen Despotismus und die reaktionären Umtriebe der Jesuiten durchzusetzen. Anders als bei den Freimaurern verbanden sich die kosmopolitischen Überzeugungen des Ordens unmittelbar mit politischer Aktivität. Allerdings waren die Illuminaten keine verkappten Revolutionäre. Statt auf einen gewaltsamen Umsturz der bestehenden Ordnung hinzuarbeiten, wollten sie den Fortschritt befördern, indem sie nach und nach die Regierungen, Verwaltungsbehörden und Bildungsanstalten der deutschen Länder unterwanderten und wichtige Positionen mit ihren Mitgliedern besetzten. So sollte langfristig eine freie, aufgeklärte Weltgesellschaft entstehen, die staatliche Herrschaft ganz überflüssig machen würde.

Die *Briefe über Don Karlos* sind erkennbar darum bemüht, Posa nachträglich möglichst nahe an die Illuminaten heranzurücken. Zwar gibt es einen gewichtigen Unterschied zwischen den Bundesbrüdern und dem spanischen Marquis: „Was jene durch eine geheime Verbindung mehrerer durch die Welt zerstreuter tätiger Glieder zu bewirken suchen, will der letztere, vollständiger und kürzer, durch ein einziges Subjekt ausführen: durch einen Fürsten nämlich, der Anwartschaft hat, den größten Thron der Welt zu besteigen“ (22, S. 168). Die Ziele stimmen jedoch überein, denn auch Posa möchte die Leitgedanken der aufgeklärten Humanität auf die praktische Politik übertragen. Abweichend vom Text des Stücks suggeriert Schiller jetzt sogar, sein Held sei selbst Mitglied einer verborgenen Bruderschaft gewesen, die ihre brisanten Lehren als „Geheimnis“ bewahre (S. 140). Obendrein teilt Posa den geschichtsphilosophisch begründeten Optimismus und das stolze Selbstgefühl der Illuminaten, die sich als geistig-moralische Elitetruppe mit welt-historischer Sendung verstanden.

Vor allem aber war es die untergründige Verwandtschaft von emanzipatorischem Idealismus und autoritärer Willkür, die Schillers Aufmerksamkeit auf die Illuminaten lenkte. Die Ordensoberen umgaben ihre löblichen Absichten nämlich nicht nur mit einem Dunst von mystischen Zeichen und Ritualen, sondern stifteten auch eine komplexe Hierarchie, deren Klassen und Grade klangvolle Namen wie Minerval oder Illuminatus regens trugen. Die intellektuellen und sittlichen Bildungsprozesse der Mitglieder sollten von oben gesteuert werden: Jeder Einzelne hatte ein vorgeschriebenes Lektürepensum zu absolvieren und seine Fortschritte durch Fragebögen und schriftliche Berichte für die nächsthöhere Instanz zu dokumentieren, ohne jedoch

seinerseits einen umfassenden Einblick in die Organisation und die Pläne der Gesellschaft zu erhalten. Die Errungenschaften der modernen Seelenkunde dienten hier als Mittel der Lenkung und Kontrolle, und so entstand aus Mystifikation, Überwachung und Rechenschaftszwang ein System mit totalitären Zügen, das um aufklärerischer Ideale willen mit zentralen Werten der Aufklärung brach. Geheimnistuerei ersetzte den öffentlichen Diskurs, Gesinnungsspionage und bedingungslose Unterordnung traten an die Stelle jener mündigen Selbstbestimmung, die man doch eigentlich fördern wollte. Letztlich unterschied sich das Verfahren der Illuminaten kaum noch von den Gepflogenheiten, die sie ihren Erzfeinden aus dem Jesuitenorden unterstellten. In einem Brief an Schiller fand Körner für diese Verbindung von „edelste[m] Zweck“ und strikter „Subordination“ die prägnante Formel vom „Despotismus der Aufklärung“ (33.1, S. 145f.).

Das Verbot der Illuminaten durch den bayerischen Kurfürsten Karl Theodor 1784/85 und die Publikation der Dokumente des Ordens gewährten erstmals einer breiteren Öffentlichkeit Einsicht in dessen Ziele und Strukturen. Sie befeuerten aber auch abenteuerliche Verschwörungstheorien, die mitunter paranoide Züge annahmen, zumal nicht jedermann glauben wollte, dass der Bund in den folgenden Jahren tatsächlich ziemlich sang- und klanglos zerfiel. Sogar hinter der Französischen Revolution witterten manche Zeitgenossen den Einfluss illuminatischer Strippenzieher. Und bis heute treiben die aus Angst und Faszination gemischten Phantasien um diese Geheimgesellschaft in esoterischen und rechten Kreisen die sonderbarsten Blüten, während sie andererseits auch in die Populärkultur ausstrahlen, wie etwa an Dan Browns Bestseller *Angels & Demons* (in der deutschen Übersetzung: *Illuminati*) zu sehen ist.

Die Fakten, die wissenschaftlich eruiert werden können, nehmen sich dagegen recht nüchtern aus. In der ersten Hälfte seiner kurzen Geschichte blieb der Illuminatenorden weitgehend auf Bayern beschränkt, während innere Konflikte seine Arbeit behinderten. Frischen Wind brachte 1780 der Beitritt des enthusiastischen Adolph Freiherr von Knigge, der eine rege Werbetätigkeit für den Bund entfaltete und seine deutschlandweite Ausbreitung vorantrieb. Heute kennt man die Namen von über tausend Ordensangehörigen, von denen die meisten Adlige, Akademiker oder Beamte waren. Für eine straffe Organisation dieser weitverstreuten Mitglieder reichte die knappe Frist bis zum Verbot jedoch nicht mehr aus. Schon deshalb dürfen die kühnen Entwürfe der Oberen nicht mit der Praxis des Illuminatenbundes verwechselt werden. Er war zu keinem Zeitpunkt ein totalitärer Apparat oder ein willfähiges Werkzeug in den Händen seiner Führer, wie es sich Weishaupt in seiner Studierstube erträumt haben mag, und die monumentale Hierarchie blieb mitsamt ihren ausgeklügelten Überwachungstechniken ein Torso. Fortdauernde Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen Fraktionen sorgten erst recht dafür, dass der Bund nur eine begrenzte Wirkung entfalten konnte; auch Knigge kehrte ihm noch kurz vor Toresschluss im Streit mit Weishaupt den Rücken. Das mystische Brimborium und die autoritäre Bevormundung stießen übrigens auch intern auf Kritik. Die meisten Männer, die sich Illumina-

ten nannten, dürften damit lediglich den Wunsch ausgedrückt haben, tätig für die Verbreitung aufklärerischer Ideen zu wirken.

„Ich bin weder Illuminat noch Maurer“, betonte Schiller in den *Briefen über Don Karlos* (22, S. 168). Dass er in den ersten Jahren nach seiner Flucht aus Württemberg auf zahlreiche Illuminaten traf, konnte freilich nicht ausbleiben. Hans-Jürgen Schings hat diese Begegnungen akribisch nachgezeichnet, ist aber auch prompt der Versuchung erlegen, daraus eine neue Verschwörungsstory zu konstruieren, in der die Ordensbrüder förmlich ihre Netze auswerfen, um den armen Schiller zu umgarnen: „die Illuminaten umkreisten den Theaterdichter, die Matadore und ihre Sendboten sondierten und warben um ihn, der Orden zeigt sich auf dem Höhepunkt seiner Aktivität.“³⁶ Auch auf Schillers Lebensstationen von der Kurpfalz bis nach Thüringen soll der Geheimbund verschiedentlich Einfluss genommen haben – eine These, die sich leider in Suggestivfragen und phantasievollen Spekulationen erschöpft.

Die Realität war vermutlich weniger aufregend. Die illuminatischen Kontakte, die in der Korrespondenz des Dichters kaum eine Rolle spielen, scheinen keinen sonderlichen Eindruck auf ihn gemacht zu haben, und es ist nicht anzunehmen, dass er auf diesem Wege tiefere Einblicke in Ordensinterna erhielt. Das änderte sich erst, als er die Entwürfe, Programmschriften und Briefe studieren konnte, die 1787 an die Öffentlichkeit gelangten. Aus dieser Lektüre erwuchsen die Reflexionen der *Briefe* über das heikle Verhältnis von aufklärerischer Mündigkeit und autoritärer Lenkung, die er Körner mit den kryptischen Worten ankündigte: „Zugleich gebrauchte ich diese Briefe zu einem Vehikel, allerlei zu sagen, was sich mir da und dort aufgedrungen hat, und zu wenig ist, um in eigener Form behandelt zu werden“ (25, S. 97). Zeitgenössische Leser wussten, worauf er anspielte, wenn er schrieb:

Nennen Sie mir [...] den Ordensstifter oder auch die Ordensverbrüderung selbst, die sich – bei den reinsten Zwecken und bei den edelsten Trieben – von Willkürlichkeit in der Anwendung, von *Gewaltthätigkeit* gegen fremde Freiheit, von dem Geiste der *Heimlichkeit* und der *Herrschaft* immer rein erhalten hätte? Die bei Durchsetzung eines, von jeder unreinen Beimischung auch noch so freien moralischen Zweckes, insofern sie sich nämlich diesen Zweck als etwas für sich Bestehendes denken und ihn in der Lauterkeit erreichen wollten, wie er sich ihrer Vernunft dargestellt hatte, nicht unvermerkt wären fortgerissen worden, sich an fremder Freiheit zu vergreifen, die Achtung gegen Anderer Rechte, die ihnen sonst immer die heiligsten waren, hintanzusetzen und nicht selten den willkürlichsten Despotismus zu üben, ohne den Zweck selbst umgetauscht, ohne in ihren Motiven ein Verderbnis erlitten zu haben.

(22, S. 171f.)

Mit *Dom Karlos* haben diese Überlegungen schon gar nichts mehr zu tun, aber sie erschöpfen sich auch nicht in ihrem Bezug auf die Illuminaten. Vielmehr skizziert Schiller in einem bis heute aktuellen Sinne, wie aus Idealisten Ideologen werden können und wie die felsenfeste Überzeugung, für das Gute und Rechte zu kämpfen, jede Gräueltat legitimiert, die im Dienst des geheiligten höheren Ziels geschieht. Es dauerte nicht lange, bis er seine Diagnose im Terror der Französischen Revolution bestätigt sehen durfte. In einem Abschnitt der Schrift *Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, der im Herbst 1793 unter dem Eindruck der jakobinischen Schreckensherrschaft in Paris verfasst wurde, ist zu lesen: „Wie viele giebt es nicht, die selbst vor einem Verbrechen nicht erschrecken, wenn ein löblicher Zweck dadurch zu erreichen steht, die ein Ideal politischer Glückseligkeit durch alle Greuel der Anarchie verfolgen, Gesetze in den Staub treten, um für bessere Platz zu machen, und kein Bedenken tragen, die gegenwärtige Generation dem Elende Preis zu geben, um das Glück der nächstfolgenden dadurch zu bevestigen“ (21, S. 26). Mit dem Programm einer *ästhetischen Erziehung* zur Freiheit, das er in jenen Jahren entwickelte, wollte Schiller dem Wüten dieser selbsternannten Weltverbesserer eine humane Alternative entgegensetzen.

IV Geschichte, Philosophie, Poetik: Die Zwischenzeit

1 Schiller als Historiker

Die Fortschrittsgeschichte der Menschheit

Auch nach vier großen Bühnenwerken, die ihm einen geachteten Namen in der literarischen Welt verschafft hatten, war Schiller keineswegs sicher, zum Theaterautor geboren zu sein. Im Oktober 1787 berichtete er dem Freund Körner von einer schmeichelhaften Bemerkung Wielands: „Er ist jetzt überzeugt daß das Drama mein Fach ist“, setzte aber lakonisch hinzu: „Ich bin es noch nicht“ (24, S. 164). Zwar wälzte er weiterhin Projekte, die seinen „dramatischen Beruf“ endgültig entscheiden sollten (25, S. 212), darunter den *Maltheser*-Plan, der ihn lange beschäftigte, ohne je zum Abschluss zu kommen. Doch den größten Teil seiner Zeit und seiner Energie widmete er vorerst anderen Tätigkeiten. Mehr als zehn Jahre sollten schließlich vergehen, bis das Publikum ein neues Stück von ihm zu sehen bekam.

Zunächst war es vor allem die Geschichtswissenschaft, die Schiller anzog. Bereits 1786, während er noch an *Dom Karlos* schrieb, ließ er Körner wissen: „Täglich wird mir die *Geschichte* theurer. Ich habe diese Woche eine Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs gelesen, und mein Kopf ist mir noch ganz warm davon. [...] Ich wollte daß ich zehen Jahre hintereinander nichts als Geschichte studiert hätte. Ich glaube ich würde ein ganz anderer Kerl sein. Meinst Du daß ich es noch werde nachhohlen können?“ (24, S. 45) Dabei ging es nicht nur um eine Privatliebhabelei, sondern auch um eine berufliche Neuorientierung. Gleich mit seinem ersten historiographischen Werk, einer Darstellung des niederländischen Aufstands gegen Spanien, mit dem er schon durch die Quellenstudien für den *Karlos* vertraut geworden war, wollte er seine Qualifikation „in dem Neuen Fach der *Geschichte*, zu dem ich mich angefangen habe zu *bestimmen*“, unter Beweis stellen (S. 175). Der Plan ging auf, denn der 1788 publizierte Einleitungsband dieses monumentalen Vorhabens – dem dann freilich kein weiterer folgen sollte – verschaffte ihm eine außerordentliche Professur an der Universität Jena und öffnete damit das Tor zu einer akademischen Laufbahn. Auch an Selbstbewusstsein mangelte es dem Historiker Schiller nicht: „Ich sehe nicht ein, warum

ich nicht, wenn ich ernstlich will, der erste Geschichtschreiber in Deutschland werden kann“ (26, S. 58).

Im Mai 1789, wenige Wochen vor dem Ausbruch der Französischen Revolution, hielt der junge Dozent seine Antrittsvorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*. Mit dem üblichen rhetorischen Schwung entwarf er hier das Programm, an dem er seine Arbeit als Geschichtsforscher auszurichten gedachte. Als Ideal schwebt ihm nicht der beschränkte „Brodgelehrte“ vor, der „zusammen gehäufte Gedächtnißschätze“ hütet und ihre etablierte mechanische „Schulform“ ängstlich verteidigt (17, S. 360), sondern der „philosophische Kopf“, dessen schöpferischer Geist alle Einsichten und Erkenntnisse in einem stimmigen „Ideengebäude“ vereinigt (S. 362). Ein solcher Denker kann sich nicht damit begnügen, historische Fakten zu sammeln und die Geschichte „als ein Aggregat von Bruchstücken“ zu behandeln. Vielmehr wird er die überlieferten Fragmente „durch künstliche Bindungsglieder“ miteinander verknüpfen und so „das Aggregat zum System, zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen“ erheben (S. 373). Dieses System ist nun nichts anderes als die *Universalgeschichte*, die der Autor, aufklärerisch-optimistisch gestimmt, mit dem Weg des Menschengeschlechts zu Freiheit und Mündigkeit gleichsetzt.

Nach Schillers Überzeugung kommt für den aufgeklärten Historiker nur eine kosmopolitische Perspektive in Betracht. „Es ist ein armseliges kleinliches Ideal, für *eine* Nation zu schreiben“, heißt es in einem Brief an Körner: „einem philosophischen Geist ist diese Grenze durchaus unerträglich. Dieser kann bey einer so wandelbaren zufälligen und willkührlichen Form der Menschheit, bey einem Fragmente (und was ist die wichtigste Nation anders?) nicht stille stehen. Er kann sich nicht weiter dafür erwärmen, als soweit ihm diese Nation oder Nationalbegebenheit als Bedingung für den Fortschritt der Gattung wichtig ist“ (25, S. 304). So führt der programmatische Entwurf der Antrittsvorlesung zwei Kollektivsingulare, die im späten 18. Jahrhundert gleichermaßen Konjunktur hatten, zusammen: Die unendlich vielen Vorkommnisse des Weltgeschehens, in die unzählige Menschen und Völker verstrickt sind, verschmelzen zu *einer* übergreifenden Geschichte, deren einheitsstiftendes Subjekt das Gattungsindividuum der Menschheit bildet. An der zeittypischen eurozentrischen Sichtweise änderte Schillers Humanitätsideal übrigens nichts. Für ihn lieferte allein die abendländische Geschichte den Maßstab des Fortschritts, während er in den Kulturen anderer Kontinente lediglich frühere „Stufen der Bildung“ erkannte, deren Vertreter sich um die Europäer lagern, „wie Kinder verschiednen Alters um einen Erwachsenen herum stehen“ (17, S. 364).

Während das begeisternde Pathos dieser Vorlesung ganz dem Autor gehört, war ihr Geschichtskonzept damals nicht mehr sonderlich originell. Zwischen Aggregat und System hatte beispielsweise schon der Göttinger Historiker August Ludwig Schlözer unterschieden, und universalhistorische Entwürfe unterschiedlichen Zuschnitts waren seit der Jahrhundertmitte

von zahlreichen Historikern, Poeten und Philosophen vorgelegt worden, darunter Voltaire, Lessing, Herder und nicht zuletzt Kant, aus dessen *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* Schiller wichtige Anregungen bezog. Er selbst hatte bereits 1780 in seiner dritten Karlsschul-Dissertation eine „Universalgeschichte des ganzen menschlichen Geschlechts“ skizziert (20, S. 53), die bei den ersten Anfängen der Kultur beginnt und schließlich auf die Höhen der Aufklärung führt. Die Antrittsvorlesung greift dieses Muster auf, wenn sie ihr Publikum von dem primitiven Dasein urzeitlicher Völker bis in die Gegenwart leitet, die in hymnischem Ton als Zeitalter einer wahrhaft humanen Gesittung gefeiert wird. Der „blinde Zwang des Zufalls und der Noth“ sei mittlerweile durch „die sanftere Herrschaft der Verträge“ ersetzt worden, die „edlere Freyheit des Menschen“ habe die „Freyheit des Raubthiers“ verdrängt, und eine versöhnte globale Gesellschaft zeichne sich ab: „Die Schranken sind durchbrochen, welche Staaten und Nationen in feindseligem Egoismus absonderten. Alle denkenden Köpfe verknüpft jetzt ein weltbürgerliches Band, und alles Licht seines Jahrhunderts kann nunmehr den Geist eines neuern Galilei und Erasmus bescheinen“ (17, S. 366).

Mit stolzem Selbstgefühl erklärt Schiller seine Epoche zum Telos einer Geschichte, die von dem unstillbaren Drang zur Vervollkommnung angetrieben wird: „Unser *menschliches* Jahrhundert herbey zu führen haben sich – ohne es zu wissen oder zu erzielen – alle vorhergehenden Zeitalter angestrengt. Unser sind alle Schätze, welche Fleiß und Genie, Vernunft und Erfahrung im langen Alter der Welt endlich heimgebracht haben“ (17, S. 375f.). Indem er die Vielfalt kulturgeschichtlicher Erscheinungen, aber auch alle Schicksale und Leiden früherer Generationen in ein kohärentes Modell des Gattungsfortschritts integriert, unterlegt er der Universalhistorie einen ideellen Zusammenhang, der ihren Gang und ihr Ziel verständlich macht. Die fragwürdig gewordene christliche Heilsgeschichte, in der Gott als Regisseur das *theatrum mundi* lenkt, wird hier durch eine säkulare Alternative ersetzt, die einen ähnlich umfassenden Erklärungsanspruch erhebt – ein Beispiel, dem im 19. Jahrhundert so unterschiedliche Denker wie Hegel und Marx folgen sollten. Geschichte erscheint nicht als zukunftsöffnender und damit letztlich unkalkulierbarer Prozess, sondern gehorcht nach wie vor verlässlichen Gesetzen. Der aufklärerische Forscher ist noch nicht bereit, die tröstliche Hoffnung auf eine tiefere Sinnhaftigkeit historischer Abläufe preiszugeben und sich einer völlig chaotischen Wirklichkeit anzuliefern.

Schillers geschichtsphilosophische Zuversicht mag auf den heutigen Leser naiv wirken. Aber dieser Eindruck schwindet, sobald man seine Überlegungen zur Erkenntnistheorie der Historie ins Auge fasst. Manche Äußerungen verraten eine verblüffend nonchalante Haltung zum Maßstab wissenschaftlicher Objektivität und scheinen das Geschäft des Historikers in eine verdächtige Nähe zur Dichtkunst zu rücken. Die Geschichte als solche sei zwar „willkürlich, voll Lücken und sehr oft unfruchtbar“, schrieb Schiller an Körner, doch umso mehr könne sich der „philosophische Geist“ herausgefordert fühlen, „sie zu befruchten und auf dieses Gerippe Nerven

und Muskeln zu tragen“ (25, S. 2). Und folgende Stelle aus einem Brief an Caroline von Beulwitz dürfte in den Ohren seriöser Fachhistoriker beinahe frivol klingen: „Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie, und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden“ (S. 154). Hier spricht wohlgemerkt nicht der *Dramatiker* Schiller, dem man gerne eine künstlerische Freiheit im Umgang mit überlieferten Fakten zugestehen wird, sondern der *Historiker*, der soeben den ersten Band seiner Geschichte des niederländischen Aufstands veröffentlicht hat und auf eine Universitätslaufbahn spekuliert!

Schiller wollte die Geschichtsschreibung aber keineswegs der subjektiven Beliebigkeit preisgeben. Ihm ging es um die *konstruktiven* Aspekte, die zwangsläufig in jede Beschäftigung mit der Vergangenheit einfließen, und damit um ein Thema, das noch heute im Mittelpunkt geschichtstheoretischer Grundsatzdebatten steht. Denn selbst der gewissenhafteste Forscher wird niemals Leopold von Rankes berühmtes Ideal erreichen, vergangenes Geschehen so abzubilden, „wie es eigentlich gewesen“ ist.¹ Auch bei sorgfältiger Beachtung aller methodischen Regeln können Quellenzeugnisse auf ganz unterschiedliche Weise interpretiert und miteinander verknüpft werden und folglich sehr verschiedene Entwürfe eines historischen Sinnzusammenhangs tragen; sie liefern dem Wissenschaftler lediglich Materialien, die er kraft seiner Deutungsanstrengungen zu formen hat. Mit Schillers Begriffen ausgedrückt: Das „Aggregat“ gesammelter historischer Tatsachen in ein „System“ zu überführen, ist eine schöpferische Tätigkeit, bei der unweigerlich die „Phantasie“ ins Spiel kommt. Aber die aufgeklärte Vernunft selbst verlangt gebieterisch, diesen Schritt zu gehen und die Wirrnisse der Erscheinungen zu bändigen, denn sie „kann in einer anarchischen Welt nicht aushalten. Stets nach Uebereinstimmung strebend, läuft sie lieber Gefahr die Ordnung unglücklich zu vertheidigen, als mit Gleichgültigkeit zu entbehren“ (19.1, S. 16). Die Arbeit des Historikers ist ein großes Unternehmen der sinnstiftenden Kontingenzbewältigung.

Auch Schillers Antrittsvorlesung beschwört den fundamentalen menschlichen „Trieb [...], der nach Uebereinstimmung strebt“ und den Forscher „unwiderstehlich reizt, alles um sich herum seiner eigenen vernünftigen Natur zu assimilieren“. Blickt er, von diesem Drang gelenkt, auf die Geschehnisse der Vergangenheit, so fängt „[e]ine Erscheinung nach der andern [...] an, sich dem blinden Ohngefähr, der gesetzlosen Freyheit zu entziehen, und sich einem übereinstimmenden Ganzen (das freylich nur in seiner Vorstellung vorhanden ist) als ein passendes Glied anzureihen.“ Lediglich „unter dem geliehenen Lichte des Verstandes“ gewinnen die historischen Fakten die „heitre Gestalt“ eines sinnvollen Zusammenhangs. Der universale Fortschritt ist kein objektives Gesetz der Realität, sondern eine regulative Idee, die der Geschichtsschreiber auf sein Quellenmaterial projiziert: „Er nimmt also diese Harmonie aus sich selbst heraus, und verpflanzt sie ausser sich in die Ordnung der Dinge d. i. er bringt einen vernünftigen Zweck in den Gang der Welt, und ein teleologisches Prinzip in die *Weltgeschichte*“ (17, S. 373f.). So kann er ausgewählte Daten interpretierend verbinden und die nüchternen Kausalbeziehungen, die im Gang der Ge-

schichte zu beobachten sind, in final gerichtete Relationen von Mitteln und Zwecken umdeuten. Das sprachliche und gedankliche Grundgerüst des teleologischen Geschichtsmodells bilden deshalb Wendungen nach dem Muster ‚jenes *musste* geschehen, damit dieses eintreten *konnte*‘, die in der Vorlesung gehäuft vorkommen. Als perspektivischer Ausgangs- und zugleich Zielpunkt der ganzen Konstruktion dient der Standort des Forschers in seiner Gegenwart: „Aus der ganzen Summe dieser Begebenheiten hebt der Universalhistoriker diejenigen heraus, welche auf die *heutige* Gestalt der Welt und den Zustand der jetzt lebenden Generationen einen wesentlichen, unwidersprechlichen und leicht zu verfolgenden Einfluß gehabt haben“ (S. 371).

Schiller macht also kein Hehl aus dem spekulativen Charakter einer teleologisch angelegten Weltgeschichte. Deshalb geben seine Geschichtswerke auch keine klare Antwort auf die Frage, welche Instanz denn eigentlich den historischen Fortschritt steuert und verbürge. Da ist mal von der „Vorsehung“ (17, S. 398) oder von „dem Wesen, das das Schicksal der Welt lenkt“ (S. 410), mal von dem „großen Naturplan“ (S. 375), von dem „Genius, der den Faden der Weltgeschichte spinnt“ (19.1, S. 15), oder auch von der „Hand der Ordnung“ (S. 17) die Rede – vage oder metaphorische Wendungen, deren sachlicher Gehalt diffus bleibt. Denkt man aber an die konstruktiven Züge jeder historiographischen Darstellung, dann tritt hinter diesen Formeln jene Person hervor, die der Geschichte überhaupt erst einen stimmigen Zusammenhang verleiht, nämlich der Historiker selbst. *Seine* schöpferische Kraft stiftet die Ordnungsmuster, die die verstreuten Geschehnisse der Vergangenheit zu Geschichte(n) organisieren. Historischer Sinn ist identisch mit der Logik narrativer Strukturen; der „Faden der Weltgeschichte“ ist der Plot einer Erzählung.

Schiller war sich darüber im Klaren, dass man die Menschheitsgeschichte nicht unbedingt als triumphalen Fortschrittsprozess erzählen musste. Optimismus und aufgeklärtes Selbstbewusstsein prägen zwar beispielsweise auch das große Reflexionsgedicht *Die Künstler* von 1788/89, das mit einem Preisgesang auf die Gegenwart anhebt:

Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige
stehst du an des Jahrhunderts Neige,
in edler stolzer Männlichkeit,
mit aufgeschloßnem Sinn, mit Geistesfülle,
voll milden Ernsts, in thatenreicher Stille,
der reife Sohn der Zeit,
frey durch Vernunft, stark durch Gesetze
[...].
(1, S. 201)

Gegenüber Körner bemerkte Schiller jedoch nüchtern, er habe in seinen Versen eine „Schildering dieses Jahrhunderts von seiner beßern Seite“ geliefert (25, S. 199); es wären demnach auch andere Perspektiven und Schwerpunktsetzungen möglich gewesen. In dem etwa zur gleichen Zeit entstandenen philosophisch-weltanschaulichen Gespräch aus dem Roman *Der Geisterseher* klingt in der Tat eine sehr viel skeptischere Sicht auf den Gang der Geschichte an, die ganz im Zeichen der Sinnlosigkeit und der Vergänglichkeit steht – auch wenn der Autor solche Thesen vorsichtshalber nur einer (obendrein höchst problematischen) fiktiven Figur in den Mund legt. Und der Zeitgenosse Herder machte in seiner Schrift *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* gegen die universalhistorischen Fortschrittsmodelle der Aufklärung das individuelle Eigenrecht vergangener Epochen und fremder Kulturen geltend, die nicht zu bloßen Stufen einer teleologischen Gattungsentwicklung degradiert werden dürften. Er nahm damit Ideen vorweg, die im 19. Jahrhundert den Historismus geprägt haben.

Ob die subjektive Vorstellung einer Geschichtsteleologie ein Gegenstück in der historischen Realität hat, ob die Geschehnisse in der Welt also wirklich von einem unsichtbaren „höhern Verstand“ gelenkt werden oder doch bloß eine „kühne Geburt des Zufalls“ sind, wagte Schiller nicht zu entscheiden (17, S. 21). Unumwunden räumte er ein, dass es keinen zuverlässigen Maßstab gebe, an dem Geschichtsentwürfe gemessen werden könnten, weil der wahre, allumfassende Zusammenhang sämtlicher Begebenheiten dem Blick eines beschränkten Beobachters verschlossen bleiben müsse. Solange die Menschen aber auf ihre eigenen Bemühungen um eine Deutung und Sinngebung der Geschichte verwiesen seien, siege mit dem universalen Fortschrittsmodell eben „diejenige Meinung [...], welche dem Verstande die höhere Befriedigung, und dem Herzen die größte Glückseligkeit anzubieten hat“ (S. 374). Zu dieser Ansicht bekennt sich auch Marquis Posa, wenn er in *Dom Karlos* über die Alternative von „Zufall“ und „Zweck“ im Weltgeschehen sinniert und zuletzt beschließt, lieber das Vertrauen auf die Vorsehung zu seiner Richtschnur zu machen: „Gleich viel! In diesem Glauben will ich handeln“ (6, S. 177).

Welche „Befriedigung“ und „Glückseligkeit“ eine teleologische Betrachtungsweise gewährt, legt Schiller in den Schlusspartien seiner Vorlesung dar. Die so interpretierte Universalgeschichte zeigt dem Individuum seinen Platz in der Entwicklung der Gattung, eröffnet eine souveräne Perspektive auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und spornt jeden Einzelnen an, den Fortschritt der Menschheit nach Kräften zu fördern: „Ein edles Verlangen muß in uns entglühen, zu dem reichen Vermächtniß von Wahrheit, Sittlichkeit und Freyheit, das wir von der Vorwelt überkamen und reich vermehrt an die Folgewelt wieder abgeben müssen, auch aus *unsern* Mitteln einen Beytrag zu legen, und an dieser unvergänglichen Kette, die durch alle Menschengeschlechter sich windet, unser fliehendes Daseyn zu befestigen“ (17, S. 376). Schon seit der Antike galt die Geschichte als Lehrmeisterin des Lebens, weil sie vorbildliche Muster und abschreckende Beispiele zuhauf zur Verfügung stellte. Schiller verleiht diesem Topos eine sehr viel weitere und

tiefer Bedeutung: Das Studium der Geschichte macht den Menschen mit seiner wahren Bestimmung bekannt und gewinnt damit eine handlungsleitende und erzieherische Funktion. Es kann nun endgültig nicht mehr als selbstgenügsame antiquarische Wühlarbeit abgetan werden. Für Schiller ist der Historiker zugleich ein Pädagoge und Moralist, der die Gegenwart belehrt – ein genuin aufklärerisches Ideal, das im Zeitalter des Historismus freilich einem gewandelten Objektivitätsanspruch der Geschichtswissenschaft zum Opfer fallen sollte.

Natürlich sprach er hier auch *pro domo*. Hatte der junge Dramatiker einst mit pathetischer Rhetorik den Rang und die Bedeutung der Schaubühne gefeiert, so ging es dem frischgebackenen Extraordinarius jetzt darum, die Geschichtsforschung als integralen Bestandteil des großen Projekts Aufklärung zu rechtfertigen. Dabei war es ihm mit seinem Programm zweifellos ernst. Das Denkmodell einer universalen Fortschrittsgeschichte hat nicht nur in seinen beiden historiographischen Hauptwerken produktive Spuren hinterlassen, es dient auch in seinen kleineren Schriften allenthalben als Orientierungsrahmen, der es ermöglicht, Geschehenszusammenhänge zu (re)konstruieren und einzelne Ereignisse wie ganze Epochen unter einem einheitlichen Gesichtspunkt zu beurteilen.

Ein Beispiel dafür liefert Schillers *Universalhistorische Uebersicht der vornehmsten an den Kreuzzügen theilnehmenden Nationen, ihrer Staatsverfassung, Religionsbegriffe, Sitten, Beschäftigungen, Meynungen und Gebräuche*, die er 1790 für den ersten Band einer umfangreichen Edition historischer Memoiren verfasste. Der Versuch, auch das Mittelalter in ein universales Fortschrittsschema einzuspannen, bedeutete keine geringe Herausforderung, denn seit in der Renaissance die Begeisterung für die antike Welt wieder aufgeflammt war, standen die vermeintlich finsternen Jahrhunderte zwischen Altertum und Neuzeit in einem denkbar schlechten Ruf. Auch Schiller spart nicht mit kräftigen Worten, wenn es um die Wirren der Völkerwanderungszeit, die despotischen Ansprüche der katholischen Kirche oder den religiösen Fanatismus der Kreuzzüge geht. Aber gerade durch die gewalttätige Anarchie dieses Zeitalters seien die Völker Europas vor der fatalen politischen Erschlaffung und Knechtschaft bewahrt worden, die sonst der Stufe einer verfeinerten geistig-moralischen Kultur vorauszugehen pflege. Nur deshalb hätten dann in der Reformation Leidenschaft und Willensstärke mit Vernunft und Einsicht zusammenfinden können, um „Freyheit mit Ordnung, Ruhe mit Thätigkeit, Mannichfaltigkeit mit Uebereinstimmung wohlthätig zu verbinden“ (19.1, S. 16) und schließlich die einzigartigen Errungenschaften der Gegenwart möglich zu machen.

Der schöpferische Geist des Historikers entdeckt also sogar noch hinter dem barbarischen Chaos einen verborgenen Sinn, gleichsam eine List der geschichtlichen Vernunft, indem er es als „eine *nothwendige* Bedingung unserer bessern Zeiten“ interpretiert (19.1, S. 16). Wo Schiller allerdings über flüchtige Skizzen hinausging und sich ernstlich auf die Detailfülle der Ereignisgeschichte einließ, stieß sein universalhistorisches Konzept bald an Grenzen, die in Verbindung

mit dem Erlebnis der Französischen Revolution den aufklärerischen Geschichtsoptimismus in eine schwere Krise stürzten.

Praxis der Geschichtsschreibung

Die *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* blieb ein Torso. Von sechs geplanten Bänden vollendete der Autor nur den ersten, der lediglich die Vorgeschichte des niederländischen Aufstands behandelt und bereits mit der Ankunft des neuen königlichen Statthalters Alba in Brüssel im Jahre 1567 schließt. Aber das Konzept des Ganzen war ambitioniert. Was in *Dom Karlos* noch den fernen Hintergrund der Bühnenhandlung abgegeben hatte, wollte Schiller jetzt in den Mittelpunkt einer großangelegten wissenschaftlichen Studie rücken: die Auflehnung der niederländischen Provinzen gegen den Despotismus Philipps II. und den Glaubensterror der Inquisition. Die programmatische Einleitung lässt auch keinen Zweifel daran, dass es hier um einen Freiheitskampf von exemplarischer Bedeutung geht, denn die Ereignisse aus dem 16. und 17. Jahrhundert illustrieren ein universales historisches Gesetz: „Die ganze Weltgeschichte ist ein ewig wiederholter Kampf der Herrschsucht und Freiheit“ (17, S. 39). Damit scheint zugleich die aktuelle politische und moralische Relevanz des Themas gesichert. Das Publikum soll in diesem Werk ein „schöne[s] Denkmal *bürgerlicher Stärke*“ finden und am historischen Beispiel lernen, „daß gegen die trotzigen Anmaßungen der Fürstengewalt endlich noch eine Hülfe vorhanden ist, daß ihre berechneten Plane an der menschlichen Freiheit zu Schanden werden, daß ein herzhafter Widerstand auch den gestreckten Arm eines Despoten beugen, heldenmüthige Beharrung seine schrecklichen Hülfquellen endlich erschöpfen kann“ (S. 10).

Eine konkrete Gestalt gewinnt die vielberufene Freiheit in den verbrieften Rechten der niederländischen Bürger und Stände, auf die sie gegenüber ihrem Monarchen im fernen Madrid pochen. Dank dieser Privilegien zählen die niederländischen Provinzen zu jenen „Republiken, die Könige haben“ (17, S. 87) und in denen das gekrönte Oberhaupt, durch feste gesetzliche Verpflichtungen gebunden, „nichts als der erste Bürger“ ist (S. 38). Die Sicherheit einer solchen Staatsverfassung bildet die Grundlage für Arbeitsfleiß und Wohlstand, aber auch für eine Entfaltung des Geistes, die den fortschrittlichen Ideen der Reformation zugute kommt: „Nichts ist natürlicher als der Uebergang bürgerlicher Freiheit in Gewissensfreiheit“ (S. 41).

Doch Philipp II. will die Schranken seiner verfassungsmäßigen Stellung zerbrechen, „auf den Trümmern der republikanischen Freiheit die königliche Macht [...] erheben“ (17, S. 91) und als unumschränkter Despot herrschen. Den Widerstand der Niederländer gegen diese Anmaßung rechtfertigt Schiller mit jenen natur- und vertragsrechtlichen Ideen, auf die auch Marquis Posa in

der Audienzszene des *Dom Karlos* zurückgreift. Da der Herrscher nicht durch ein überweltliches Gottesgnadentum, sondern nur durch ganz irdische Verträge legitimiert ist, verspielt er seinen Anspruch auf Gehorsam, sobald er diese Vereinbarungen verletzt. Muss das Volk „willkürliche Gewalt“ erleiden, so wird aus dem „Bewahrer seiner Gesetze [...] sein Tyrann“, und es darf sich die Kühnheit erlauben, „einen veralteten [d.h. altehrwürdigen] Vertrag aufzuweisen und den Herrn beider Indien an das Naturrecht zu mahnen“ (S. 12).

Schiller, der sonst so sehr für große Männer schwärmte, fand es besonders faszinierend, dass der niederländische Aufstand nicht von einzelnen ausgezeichneten Persönlichkeiten ins Werk gesetzt worden war. „[H]ervorragende, kolossalische Menschen“ werde man in dieser Geschichte nicht antreffen, verkündet die Vorrede, vielmehr trete das Volk selbst als geschichtsmächtiger Akteur in Erscheinung, und zwar ein Volk von friedlichen Fischern, Hirten und Kaufleuten, das von Haus aus eigentlich alles andere als heroisch sei. Doch gerade weil hier nur „die Zufälle Helden machten“, könne dieses Volk den Lesern eine neue Form der Größe vor Augen führen, nämlich die gewaltigen Möglichkeiten eines bürgerlichen Kollektivs: „Die Kraft also, womit es handelte, ist unter uns nicht verschwunden; der glückliche Erfolg, der sein Wagestück krönte, ist auch uns nicht versagt, wenn die Zeitläufte wiederkehren und ähnliche Anlässe uns zu ähnlichen Thaten rufen“ (17, S. 10f.).

Die Sympathie des Verfassers für den Kampf der Niederländer um politische und religiöse Freiheit reicht indes nur so weit, wie die Aufständischen ihrerseits Maß halten und sich auf die Verteidigung ihrer angestammten Rechte beschränken. Nicht erst die Französische Revolution hat Schiller den Abscheu vor radikalen Umsturzphantasien beigebracht. Ein Aufbegehren gegen die „rechtmäßigsten und nothwendigsten Bande“, zum Beispiel gegen „allen Unterschied der Stände“ (17, S. 43f.), verurteilt er ebenso wie die Exzesse fanatischer Bilderstürmer oder die „Anarchie“ in dem vorübergehend von den Protestanten beherrschten Valenciennes (S. 228). In solchen Fällen orientiert er sich nicht an konfessionellen Sympathien, sondern an dem Gegensatz von gesetzlicher Ordnung und Chaos. Das ‚Volk‘, unter dem er im Wesentlichen den soliden bürgerlichen Mittelstand versteht, verwandelt sich sogleich in ‚Pöbel‘, wenn es außer Rand und Band gerät und zu blinden Gewalttätigkeiten schreitet.

Die Vorrede hat das Terrain für die folgende Darstellung abgesteckt: Der Gegensatz der Konfliktparteien, grell beleuchtet durch die Schlagworte Freiheit und Despotismus, ist mit wünschenswerter Deutlichkeit etabliert, und das Volk der niederländischen Provinzen steht als das wahre Subjekt des Geschehens im Licht der Geschichte. Allerdings wurde dieser einleitende Text zu einem Zeitpunkt geschrieben, als Schiller noch gar keinen genauen Überblick über den Stoff und die Anlage seines Werkes hatte, denn die *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande* entstand schubweise ohne vorgefassten Gesamtplan. Und so kommt es, dass die klaren Linien der Vorrede im Laufe der konkreten Ereignisschilderung zusehends verschwimmen.

Schon die ausgesprochen modern anmutende Umstellung von den großen Einzelnen auf kollektive historische Akteure wollte in der Praxis nicht recht gelingen. Zwar spielen Letztere, zum Beispiel der Adel, die Calvinisten und die Kaufleute, bei Schiller tatsächlich eine gewichtige Rolle, aber in erster Linie macht er die Geschehnisse doch wieder über die Pläne und Handlungen weniger ausgezeichneter Individuen verständlich. Exkursartige Personenporträts zu König Philipp II., dem Prinzen Wilhelm von Oranien, dem Grafen Egmont, der Statthalterin Margarethe von Parma und ihrem Berater Granvella bilden Dreh- und Angelpunkte seines Werkes. Neben Schillers psychologischen Interessen, denen er auch als Historiker treu blieb, dürften hier darstellungstechnische Erwägungen eine Rolle gespielt haben. Da strukturelle Phänomene und die komplexen Entwicklungen ganzer Kollektive nur schwer in narrativer Form präsentiert werden können, diente die Konzentration auf einige überragende Einzelfiguren auch dazu, Geschichte überhaupt *erzählbar* zu machen.

Dabei ist die Nähe zu spezifisch literarischen Strategien der Verdichtung und Spannungserzeugung nicht zu übersehen. Schiller liebt es, Knoten in der Handlung zu schürzen, indem er persönliche Konflikte szenisch-dramatisch zuspitzt, um damit auf einen Schlag große historische Zusammenhänge zu erhellen. Ein solches anekdotisches Ereignis ist Philipps unerwarteter Gefühlsausbruch gegenüber Oranien, der das Zerwürfnis mit dem Prinzen besiegelt: „So machte Privathaß die Erbitterung endlich unheilbar, welche dieser gerechte und edle Mensch gegen den Unterdrücker eines freyen Volks längst schon im Busen trug, und diese doppelte Aufforderung brachte zuletzt das große Unternehmen zur Reife, das der spanischen Krone sieben ihrer edelsten Steine entrissen hat“, nämlich die nördlichen Provinzen der Niederlande (17, S. 81).

Doch während der Arbeit musste der Verfasser zu seinem Leidwesen erfahren, wie zäh die verworrene historische Realität dem Ordnungsverlangen der aufgeklärten Vernunft widerstand. Schon Körner konstatierte nach der Lektüre des Buches lapidar: „Die vorhandnen Materialien waren zum Theil im Widerspruche mit Deinem Ideale“ (33.1, S. 244). Schiller hatte eigentlich vor, das in der Einleitung skizzierte Geschichtsbild des Fortschritts zur Freiheit durch ein umfassendes Quellenstudium zu untermauern. Doch je mehr er sich in seinen Stoff vertiefte, desto schwerer fiel es ihm, die Masse der Fakten einem einheitlichen sinngebenden Deutungsschema zu unterwerfen. Das schlichte Begriffspaar von Freiheit und Unterdrückung half da ebenso wenig weiter wie der Ansatz, historische Ereignisse aus dem Handeln und den dramatischen Zusammenstößen klar konturierter Individuen abzuleiten. Statt dessen entwirft die *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande* in einer verschlungenen Erzählung ein hochkomplexes Macht- und Interessengeflecht in den Provinzen, das den Akteuren die Spielräume ihres Handelns vorzeichnet und für die strahlende Aura fortschrittlicher Freiheitskämpfer keinen Raum lässt. Der materielle Eigennutz bankrotter Adliger und der Fanatismus religiöser Schwärmer erweisen sich als bedeutende und nicht sonderlich noble Triebkräfte des Aufstands, und selbst

der zunächst als Sympathieträger aufgebaute Oranien gerät mit seiner undurchsichtigen Politik zunehmend ins Zwielficht.

Angeichts des fragmentarischen Charakters dieser großangelegten historischen Studie muss zwar offen bleiben, inwieweit es Schiller letztlich gelungen wäre, das Programm der Einleitung im Gesamtzusammenhang des Werkes durchzuführen. Aber vielleicht hat ihn gerade die Einsicht, dass dieses Ziel unerreichbar bleiben musste, dazu bewogen, das monumentale Projekt abzubrechen. Für seine klassischen Dramen wählte er später lieber überschaubare Sujets, in deren Mittelpunkt die konfliktreichen Beziehungen plastischer Einzelfiguren stehen – der niederländische Aufstand gehörte nicht dazu.

Um die Themen Fortschritt und Freiheit kreisen auch einige kleinere Schriften, die aus Schillers akademischer Lehrtätigkeit hervorgingen und 1790 in der *Thalia* erschienen. Auf einer ganz fundamentalen Ebene wird das Problem der menschlichen Selbstbestimmung in dem Aufsatz *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaïschen Urkunde* behandelt, denn der Verfasser unternimmt den kühnen Versuch, den Sündenfall, wie ihn die Bibel schildert, als Sinnbild für den Ursprung sittlich-vernünftiger Freiheit und damit für die eigentliche Geburtsstunde des Menschengeschlechts zu deuten. Anregungen dazu empfing er wieder von Kant, der in seinem Beitrag *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* bereits die Ansicht verfochten hatte, „daß der Ausgang des Menschen aus dem [...] Paradiese nichts anders, als der Übergang aus der Rohigkeit eines bloß tierischen Geschöpfes in die Menschheit, aus dem Gängelwagen des Instinkts zur Leitung der Vernunft, mit einem Worte: aus der Vormundschaft der Natur in den Stand der Freiheit gewesen sei“.²

Schiller übernimmt Kants aufklärerische Strategie, theologische durch anthropologische Kategorien und die christliche Heils- durch eine säkulare Weltgeschichte zu ersetzen, und spitzt die provozierende These des Philosophen noch weiter zu. Der vermeintliche ‚Fall‘, der nach kirchlicher Lehre allen nachfolgenden Generationen die Erbsünde aufgebürdet hat, sei in Wahrheit der „Uebergang des Menschen zur Freiheit und Humanität“ gewesen (17, S. 398), weil er ihn mit dem Erwachen des Bewusstseins überhaupt erst zu einem selbstbestimmten Subjekt gemacht habe, und müsse folglich als „die glücklichste und größte Begebenheit in der Menschengeschichte“ gelten (S. 399f.). Freilich räumt Schiller ein, dass dieser Schritt hochriskant war und Triumph und Bedrohung hier nahe beieinander liegen. Indem die Menschheit den Garten Eden verlässt, nimmt sie Abschied von der Instinktnatur, deren Leitung sie bedingungslos vertrauen konnte, und betritt „den gefährlichen Weg zur moralischen Freiheit“ (S. 399). Die Vermittlung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, von moralischen Geboten und verantwortlichem Handeln in freier Selbstgestaltung wird nun zu einer Herausforderung, die immer von neuem zu meistern ist: Das Tier kann sterben, aber nur der Mensch kann *scheitern*. So war der Ausgang aus dem Paradies als Urszene der Mündigkeit zugleich das erste und grundlegende Wagnis der Freiheit, das im Laufe

der Geschichte unweigerlich mit Chaos, Gewalt und Schuld bezahlt werden musste. Die Krise erweist sich als der normale Modus menschlicher Existenz.

„Als Pflanze und Thier“, das heißt in der instinktiven Verflochtenheit mit seiner natürlichen Umwelt, „war der Mensch [...] vollendet“ (17, S. 398), als autonomes Vernunftwesen soll er es aus eigener Kraft und Anstrengung erst wieder werden. Daraus ergibt sich ein idealtypisches Dreistufen-Modell, das von der bewusstlosen paradiesischen Einheit über die Phase der Entzweiung und des Konflikts in eine utopische Zukunft wiedergewonnener, ja gesteigerter Harmonie führt – ein Denkmuster, das um 1800 generell Hochkonjunktur hatte, die geschichtsphilosophischen Spekulationen der Romantiker prägte und beispielsweise auch von Kleist in seinem Essay *Über das Marionettentheater* aufgegriffen wurde. Der Weltgeschichte bleibt damit die Idee der Perfektibilität, der Vervollkommenung eingeschrieben. So sieht der Weg aus, den Schiller dem Menschen als Gattungswesen vorzeichnet:

Er sollte den Stand der Unschuld, den er jetzt verlor, wieder aufsuchen lernen durch *seine Vernunft*, und als ein freier vernünftiger Geist dahin zurück kommen, wovon er als *Pflanze* und als eine Kreatur des Instinkts ausgegangen war; aus einem Paradies der Unwissenheit und Knechtschaft sollte er sich, wär es auch nach späten Jahrtausenden zu einem Paradies der Erkenntniß und der Freiheit hinaufarbeiten, einem solchen nehmlich, wo er dem moralischen Gesetze in seiner Brust eben so unwandelbar gehorchen würde, als er anfangs dem Instinkte gedient hatte [...].

(17, S. 399)

Eben jener Mensch, der den „Stand der Unschuld“ verlassen hat und mit seiner gespaltenen sinnlich-vernünftigen Doppelnatur ringt, wird später der Gegenstand von Schillers großen philosophischen und ästhetischen Schriften sein.

Der Bibelauslegung im Zeichen aufgeklärter Vernunft ist auch der Aufsatz *Die Sendung Moses* gewidmet. Schiller interpretiert hier den jüdischen Monotheismus, dem „wir [...] einen großen Theil der Aufklärung danken, deren wir uns heutiges Tags erfreuen“ (17, S. 377), als Schöpfung eines Genies, das sich mit seiner Religionsstiftung geschickt den Bedürfnissen eines primitiven Volkes angepasst habe. Moses war demnach kein gottgesandter Prophet, sondern ein von den ägyptischen Mysterienkulten inspirierter Intellektueller. Mit *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* kehrt der Autor dagegen wieder zu klassischen Fragen des staatlichen Lebens und der politischen Organisation zurück. Gestützt auf die einschlägigen Biographien Plutarchs, porträtiert er mit dem mythischen Begründer der spartanischen Verfassung und dem Wegbereiter der athenischen Demokratie zwei berühmte griechische Gesetzgeber, die er beide als überragende Persönlichkeiten würdigt, im Übrigen aber ganz unterschiedlich beurteilt.

Für Schiller ist jede Staatsverfassung ein „Kunstwerk“ des menschlichen Geistes. Doch ihr Schöpfer bekleidet unter den Künstlern einen exzeptionellen Rang, der mit einer enormen Verantwortung einhergeht, denn „[d]er Gesetzgeber allein bearbeitet einen selbstthätigen widerstrebenden Stoff – die menschliche Freiheit“ (17, S. 426). *Ihr* gerecht zu werden und ihre freie Entfaltung zu ermöglichen, ist seine vornehmste Aufgabe:

Der Staat selbst ist niemals Zweck, er ist nur wichtig als eine Bedingung unter welcher der Zweck der Menschheit erfüllt werden kann, und dieser Zweck der Menschheit ist kein anderer, als Ausbildung aller Kräfte des Menschen, Fortschreitung. Hindert eine Staatsverfassung, daß alle Kräfte die im Menschen liegen, sich entwickeln, hindert sie die Fortschreitung des Geistes, so ist sie verwerflich und schädlich, sie mag übrigens noch so durchdacht, und in ihrer Art noch so vollkommen seyn.

(17, S. 423)

Damit gewinnt Schiller einen Maßstab für die Beurteilung konkreter Gesetze und Verfassungswerke. Lykurg wird scharf kritisiert, weil er seine Landsleute rigoros auf das Wohl und die Macht des Staates verpflichtet und sie damit „als Mittel und nicht als Zwecke“ betrachtet habe (17, S. 425). Anders Solon, der „den Staat dem Menschen dienen ließ“ und „dem Genie und dem Fleiß seiner Bürger“ keine Hindernisse in den Weg legte: Seine Gesetze waren nur „laxe Bänder“, die wohltuende Bewegungsfreiheit gewährten (S. 440f.).

Obwohl der Aufsatz seine Beispiele aus der antiken Welt wählt, ist sein aktueller Bezug nicht zu verkennen. Im Spiegel ferner historischer Verhältnisse entwickelt Schiller die Grundzüge seiner politischen Überzeugungen. Dazu gehört zunächst die Vorstellung vom Staat als einem bloßen Vehikel für die freie Entfaltung des Individuums und der gesamten menschlichen Gattung. Außerdem bestätigt sich die zentrale Rolle der Volkssouveränität in Schillers verfassungsrechtlichem Denken: Legitime Herrschaft kann nur vertragsgemäß im Auftrag des Volkes ausgeübt werden. Und weil die „Unterthanen erblicher Monarchien“ das mit der Zeit allzu leicht vergessen, hebt der Autor besonders hervor, dass in Athen die höchsten Staatsbeamten durch Wahl bestellt wurden und ihre Amtszeit obendrein befristet war. So zelebrierte das Volk stets von neuem „den Actus seiner Souveränität“ und hielt damit die Erinnerung wach, „daß es selbst die Quelle der höchsten Gewalt, daß der Fürst nur das Geschöpf der Nation ist“ (17, S. 427).

Von den Schattenseiten der Demokratie blieb Athen allerdings auch nach Solons weisen Reformen nicht verschont: Der Hang der Massen zu irrationalen Leidenschaften beschwor zwangsläufig Tumulte und Parteistreitigkeiten herauf. Aber Schiller lässt dieses Standardargument gegen eine demokratische Verfassung keineswegs uneingeschränkt gelten. Solche „Uebel“ lägen nämlich nicht im „Wesen der Demokratie“, sondern lediglich in der speziellen „Form“, die Solon ihr

gegeben habe – einer der wenigen Missgriffe, die dem verehrten Mann angekreidet werden: „Er fehlte darinn sehr, daß er das Volk nicht durch *Repräsentanten* sondern in Person entscheiden ließ“. Schiller lehnt also lediglich die *direkte* Volksherrschaft ab und befürwortet statt dessen eine repräsentative Demokratie, die exakt die „glückliche Mitte“ zwischen Despotismus und Pöbelwillkür hält (17, S. 440).

Der Historiker Schiller entdeckte die Bedeutung und die Faszination verfassungsrechtlicher Fragen. In der Studie über Lykurg und Solon ist die menschliche Freiheit kein anthropologisches, sondern ein politisches Problem. Hatte schon Kant in seiner *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* „eine vollkommen gerechte bürgerliche Verfassung“ zum Telos der Weltgeschichte erklärt³, so geht es auch Schiller primär um Freiheitsrechte, die durch Gesetze zu garantieren und durch die Staatsgewalt zu schützen sind. Mit diesem Argument begründete er noch 1792 in der Vorrede zu einer Übersetzung von René Aubert Vertots *Geschichte des Maltheserordens* sein Interesse an den „verschiedenen Formen [...], in welchen politische Gesellschaften zusammen treten“: Da die Menschheit „in der Folge der Zeiten beinahe alle nur denkbaren Bedingungen der gesellschaftlichen Glückseligkeit – wenn gleich nicht in dieser Absicht – durch eigene Erfahrung geprüft“ habe, stelle die „Welthistorie“ geradezu eine „pragmatische *Naturgeschichte*“ der „Staatsorganisationen“ dar, „welche mit Genauigkeit aufzählt, wie viel oder wie wenig durch diese verschiedenen Prinzipien der Verbindung für das letzte Ziel des gemeinschaftlichen Strebens gewonnen worden ist“ (19.1, S. 198f.). Hier klingt noch einmal die Idee einer universalhistorischen Teleologie an. Und die vergleichende Verfassungsgeschichte, wie Schiller sie in *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* betreibt, soll dazu beitragen, das erwähnte „letzte Ziel“ zu erreichen, indem sie jene Form einer menschlichen Gemeinschaft ermittelt, die jedem Individuum den größtmöglichen Spielraum für seine geistig-sittliche Entwicklung sichert. „[W]as ist den Menschen wichtiger als die glücklichste Verfaßung der Gesellschaft, in der alle unsre Kräfte zum Treiben gebracht werden sollen“, hatte Schiller schon 1788 rhetorisch gefragt (25, S. 153).

Dass die Bürger imstande sein würden, eine solche Freiheit tatsächlich für humane Zwecke zu nutzen, scheint er in jenen Jahren nicht bezweifelt zu haben. Bereits Marquis Posa malt seinem König aus, wie die Menschen und der Staat unter dem Schutz einer aufgeklärten Monarchie, in der „[d]er Bürger [...] der Krone Zweck“ ist, aufblühen und in brüderlicher Eintracht „der Freiheit | erhabne, stolze Tugenden“ entfalten würden (6, S. 193). Erst der Verlauf der Französischen Revolution sollte Schiller in diesem Punkt eines Besseren belehren und seinen Reflexionen über die Bedingungen menschlicher Selbstbestimmung eine neue Richtung geben.

Zunächst aber widmete er sich zwischen 1790 und 1792 seinem zweiten historiographischen Hauptwerk, der umfangreichen, in fünf Bücher gegliederten *Geschichte des Dreyßigjährigen Kriegs*. Wieder stand er hier vor der Herausforderung, ein Ereignis, das unsägliches Leid

im Gefolge gehabt hatte, in eine sinnstiftende Geschichtserzählung zu integrieren, und wieder lieferte ihm der Gedanke der Freiheit, und zwar einer politischen, staatsrechtlich definierten Freiheit, den Leitfaden dafür. Als Freiheitskampf wird der große Krieg gleich in doppelter Hinsicht interpretiert. Zum einen habe er ein stabiles europäisches Mächtesystem geschaffen, das den einzelnen Partnern Frieden und Unabhängigkeit sicherte: „Europa ging ununterdrückt und frey aus diesem fürchterlichen Krieg, in welchem es sich zum erstenmal als eine zusammenhängende Staatengesellschaft erkannt hatte; und diese Theilnehmung der Staaten an einander, welche sich in diesem Krieg eigentlich erst bildete, wäre allein schon Gewinn genug, den Weltbürger mit seinen Schrecken zu versöhnen“ (18, S. 10). Insbesondere sei es gelungen, die habsburgische Universalmonarchie niederzuringen und damit einen „fürchterlich über seine Ufer getretene[n] Strom, der noch kürzlich gedrohet hatte, Europens Freyheit unter seinen trüben Strudeln zu begraben“, einzudämmen (S. 54f.). Schon Schillers Antrittsvorlesung hatte den Westfälischen Frieden von 1648 und seine Folgen ähnlich günstig beurteilt: „Die europäische Staatengesellschaft scheint in eine große Familie verwandelt. Die Hausgenossen können einander anfeinden, aber nicht mehr zerfleischen“ (17, S. 367).

Noch wichtiger ist für Schiller die „deutsche Freyheit“, die das gesamte Werk als Leitmotiv durchzieht. Im politischen Diskurs des 18. Jahrhunderts spielte dieses Schlagwort eine bedeutende Rolle. Es bezeichnete allerdings keine demokratischen Ideen, sondern die gewachsene Struktur des Reiches und seine hergebrachte ständische Ordnung. Auch Schiller versteht darunter einerseits die „Religionsfreyheit in Deutschland“ nach Maßgabe des Augsburger Religionsfriedens von 1555 und andererseits die „Reichskonstitution“, jenes Gewirr von tradierten Rechten, Gesetzen und Gewohnheiten, das den Ständen ihre Befugnisse sicherte und die Machtvollkommenheit des Kaisers begrenzte (18, S. 17). Nicht um die Freiheit des Bürgers gegenüber seinem Fürsten geht es also diesmal, sondern um die reichsständische ‚Libertät‘, an der vor allem den deutschen Protestanten, die dem katholischen Reichsoberhaupt ein gesundes Misstrauen entgegenbrachten, viel gelegen war.

Auch in dieser Hinsicht führt Schiller Gedanken seiner universalgeschichtlichen Vorlesung weiter, in der er bereits die „politische und kirchliche Freyheit“ in Deutschland gerühmt und das Heilige römische Reich deutscher Nation als ein von „Eintracht“ beherrschtes „nützliches Staatssystem“ bezeichnet hatte (17, S. 367). Wie für viele seiner Zeitgenossen war dieses unförmige Herrschaftsgebilde in seinen Augen durchaus kein anachronistisches Relikt aus dem Mittelalter, wie es der späteren nationalen Geschichtsschreibung in Deutschland erschien, sondern eine komplexe Friedens- und Rechtsordnung eigener Art. Auch sie musste im Dreißigjährigen Krieg gegen die despotischen Bestrebungen des habsburgischen Kaisers verteidigt werden – ein legitimer Kampf, wie Schiller unter Berufung auf wohlbekannte Argumentationsmuster betont: Wenn ein Herrscher die ihm übertragene Gewalt für selbstsüchtige Zwecke missbraucht, zerstört

er mit dem Gesellschaftsvertrag zugleich das Fundament seiner eigenen Stellung und ermächtigt die Untertanen, ihr natürliches Widerstandsrecht wahrzunehmen. Angesichts unzähliger kaiserlicher Willkürakte sahen die deutschen Fürsten „die ganze Reichsverfassung umgekehrt, und der eintretende Zustand der Natur führte sie zur Selbsthülfe, dem einzigen Rettungsmittel in dem Zustand der Natur“ (18, S. 152). Schiller verwirft die absolutistische Doktrin, wonach der Monarch die einzige Quelle des Rechts darstellt. Die wahre Souveränität liege vielmehr beim Volk, bei der Nation. So heißt es zum Sturz des schwedischen Königs Sigismund: „Aber wenn die Verbindlichkeit zwischen König und Volk gegenseitig ist, wenn sich Staaten nicht wie eine todte Waare von einer Hand zur andern forterben, so muß es einer ganzen, einstimmig handelnden Nation erlaubt seyn, einem eidbrüchigen Beherrscher ihre Pflicht aufzukündigen, und seinen Platz durch einen Würdigen zu besetzen“ (S. 99).

Schillers *Geschichte des Dreyßigjährigen Kriegs* lässt anfangs bemerkenswerte Tendenzen zu einer strukturgeschichtlichen Herangehensweise erkennen. Das erste Buch, das die Vorgeschichte des Krieges und den böhmischen Aufstand der Jahre 1618 bis 1620 behandelt, sowie die ersten Abschnitte des zweiten Buches mit ihrem Überblick über die europäische Staatenwelt des frühen 17. Jahrhunderts skizzieren vielschichtige Macht- und Interessenkonstellationen, in die politische, gesellschaftliche und konfessionelle Faktoren hineinspielen. Danach geht der Autor aber noch entschiedener als in seiner Studie über den niederländischen Aufstand zu einer strikt personenzentrierten Darstellung über. Schon mehrere Jahre zuvor waren es die herausragenden Einzelfiguren gewesen, die seine Aufmerksamkeit auf den Dreißigjährigen Krieg gelenkt hatten. Dieses Zeitalter bewies ihm einmal mehr, dass kolossale Individuen in chaotischen Umbruchsphasen am besten gediehen: „Daß doch die Epoche des höchsten Nationen-Elends auch zugleich die glänzendste Epoche menschlicher Kraft ist! Wie viele große Männer giengen aus dieser Nacht hervor!“ (24, S. 45) Und so rücken auch in dem Geschichtswerk die Herrscher und Feldherrn in den Fokus, deren Pläne und Taten, Unglücksfälle und Schicksalsschläge den roten Faden der Erzählung liefern. Ein Beispiel dafür gibt bereits der Schluss des ersten Buches, den Schiller effektiv auf eine persönliche Entscheidung von enormer Tragweite zuspitzt. Kaiser Ferdinand II. steht vor der Frage, ob er den Sieg über die böhmischen Rebellen nun im Reich politisch und militärisch weiterverfolgen soll: „Das ganze Schicksal Deutschlands lag jetzt in seiner Hand, und vieler Millionen Glück und Elend beruhte auf dem Entschluß, den er faßte. Nie lag eine so große Entscheidung in *Eines* Menschen Hand; nie stiftete eines Menschen Verblendung so viel Verderben“ (18, S. 87f.).

Ein Schauspiel staunenswerter historischer Größe entfaltet aber vor allem das dritte Buch, das Herzstück der Monographie, das dem Zweikampf zwischen dem Schwedenkönig Gustav Adolph und dem kaiserlichen Generalissimus Wallenstein in den Jahren 1631/32 gewidmet ist. Schiller gestaltet dieses Duell unverkennbar nach künstlerischen, dramatischen Gesichtspunk-

ten. Der strahlende Verteidiger der deutschen Freiheit aus dem hohen Norden und der finster brütende, verschlagene Herzog von Friedland, ein legitimer Monarch und ein fragwürdiger Abenteurer, werden als höchst unterschiedliche und doch ebenbürtige, stolze und gebieterische Persönlichkeiten vorgestellt: „Dem unumschränkten König von Schweden steht jetzt ein gleich unumschränkter Feldherr gegenüber, ein siegreicher Held dem siegreichen Helden“ (18, S. 190). Von vornherein suggeriert der Text, dass es hier letztlich nur *einen* geben kann und der Entscheidungskampf unausweichlich ist.

Aber wieder begegnet Schiller dem Problem, dass sich die Fülle empirischer Daten nicht ohne weiteres dem eingängigen Deutungsschema des Geschichtsschreibers fügt. Nachdem die erste Begegnung der beiden Widersacher vor Nürnberg nicht einmal zu einer offenen Konfrontation geführt hat, stilisiert der Autor die detailfreudig beschriebene Schlacht bei Lützen mit großem Aufwand zum Höhepunkt seines Werkes. Doch dieses Treffen, mit dem die „gespannten Erwartungen Europas“ – und der Leser! – endlich „befriedigt werden“ sollen und das mit Gustav Adolfs Tod auch tatsächlich den Zweikampf der Feldherren beendet, ist, wie Schiller einräumen muss, gar nicht von sonderlicher militärischer Bedeutung: „Also gerüstet erwartete man die blutige Morgenröthe, um einen Kampf zu beginnen, den mehr der lange Aufschub als die Wichtigkeit der möglichen Folgen, mehr die Auswahl als die Anzahl der Truppen furchtbar und merkwürdig machten“ (18, S. 268). Wallenstein und Gustav Adolph lassen sich zwar unter psychologischen Gesichtspunkten trefflich als Gegensatzpaar inszenieren, aber der verwickelte Verlauf des Krieges gibt keine geschlossene dramatische Handlungskurve mit klarer Peripetie her.

Und selbst der Kontrast der beiden Charaktere verwischt sich im Nachhinein. Dem Hauptstrom der historiographischen Tradition folgend, zeichnet Schiller den Herzog von Friedland zunächst als einen von „Rachbegierde und Ehrsucht“ getriebenen Ränkeschmied (18, S. 234), der sich aus verletzter Eitelkeit gegen seinen kaiserlichen Herrn wendet und nach der böhmischen Königswürde strebt. Das Resümee nach Wallensteins Tod, mit dem das vierte Buch schließt, schlägt aber plötzlich ganz andere Töne an:

Denn endlich muß man, zur Steuer der Gerechtigkeit, gestehen, daß es nicht ganz treue Federn sind, die uns die Geschichte dieses außerordentlichen Mannes überliefert haben; daß die Verrätherie des Herzogs und sein Entwurf auf die Böhmishe Krone sich auf keine streng bewiesene Thatsache, bloß auf wahrscheinliche Vermuthungen gründen. Noch hat sich das Dokument nicht gefunden, das uns die geheimen Triebfedern seines Handelns mit historischer Zuverlässigkeit aufdeckte, und unter seinen öffentlichen allgemein beglaubigten Thaten ist keine, die nicht endlich aus einer unschuldigen Quelle könnte geflossen seyn. (18, S. 329)

Das ist keine bloße Differenzierung der bisherigen Schilderung, sondern ein quellenkritisch begründeter Widerruf. Der pflichtbewusste Historiker fällt gleichsam dem künstlerischen Gestalter der Geschichte, der für die Lichtgestalt Gustav Adolph einen finsternen Widerpart braucht, in den Arm und ersetzt den tückischen Verräter Wallenstein durch eine komplizierte, rätselhafte Figur, über deren wahre Absichten gar keine seriösen Aussagen getroffen werden können. Ein solcher Mann eignet sich weder als Protagonist einer klassischen Nemesistragödie, der „durch Ehrgeitz emporgehoben, durch Ehrsucht gestürzt“ wird (18, S. 327), noch als Element in einer eindeutigen Kontrastkonstellation gegensätzlicher Persönlichkeiten. Die Geschichte, der Schiller eine überschaubare Sinnstruktur zu unterlegen gedachte, entzieht sich mit einem Mal ins Vieldeutige und Offene. Um den Nebel, der Wallensteins Gestalt umgibt, doch noch zu durchdringen, musste der Autor auf das Theater ausweichen, wo er die Leerstellen der Überlieferung mit schöpferischer Phantasie füllen durfte.

Nach dem Ausscheiden der beiden Hauptfiguren gerät der personenzentrierte Ansatz der *Geschichte des Dreyßigjährigen Kriegs* endgültig in eine Krise. Schiller reflektiert das Problem im Rückgriff auf die Kategorien eines Theaterdichters: Sobald mit Wallenstein und Gustav Adolph die „Helden dieses kriegerischen Dramas“ von der „Bühne“ abtreten, löst sich auch die „Einheit der Handlung“ auf, die bislang als Klammer der Darstellung gedient hat (18, S. 329). Damit ist das Ideal einer sinnerfüllten Ganzheit, das Schiller vorschwebte, vollends unerreichbar geworden, und der Historiker, der die geschichtliche Wirklichkeit mit Hilfe eines übergreifenden Interpretationsmusters bewältigen wollte, muss vor ihrer verwirrenden Komplexität kapitulieren. Die gesamte zweite Hälfte des Krieges wird im fünften und letzten Buch der Monographie nur noch in groben Umrissen skizziert. An die Stelle einer dramatisch konzentrierten Gestaltung tritt jetzt ein unübersichtliches Hin und Her von Feldzügen und Schlachten, die als „einzelne Handlungen [...], von keinem übereinstimmenden Plane geleitet, von keinem alles lenkenden Geiste benutzt, für die ganze Partey schwache Folgen haben, und an dem Laufe des Kriegs nur wenig verändern“ (S. 346). Die langwierigen Verhandlungen der Konfliktparteien in Münster und Osnabrück und das staatspolitische Mammutwerk des Westfälischen Friedens, das doch den Triumph der deutschen Freiheit und die Geburt einer europäischen Ordnung besiegeln sollte, erwähnt Schiller schließlich nur noch flüchtig.

Die Lust an dem Projekt hatte er ohnehin längst verloren. Erleichtert meldete er Körner im September 1792 die Fertigstellung seines Manuskripts: „Jetzt bin ich frey und ich will es für immer bleiben. Keine Arbeit mehr, die mir ein anderer auflegt oder die einen andern Ursprung hat als Liebhaberey und Neigung“ (26, S. 151). Überhaupt war Schillers Interesse an der Geschichtswissenschaft merklich geschwunden. Die kräftezehrende Lehrtätigkeit hatte er bereits 1791 krankheitsbedingt einstellen müssen. Und anders als die Monographie über den niederländischen Aufstand war die *Geschichte des Dreyßigjährigen Kriegs*, die auf Methodendiskussio-

nen, Quellenbelege und Fußnoten verzichtet, nicht mehr an eine gelehrte Leserschaft adressiert. Das Werk, das in drei Fortsetzungen in Göschens *Historische[m] Calender für Damen* erschien, richtete sich vielmehr an das lesehungrige, wissensdurstige Laienpublikum, in dem gerade die Frauen damals eine wachsende Rolle spielten.

Schillers Aufmerksamkeit galt mittlerweile schon mehr seinen Kant-Studien und den eigenen philosophischen und ästhetischen Arbeiten. Aber die Geschichte war es am Ende doch, die ihm wieder den Weg zur Bühne wies: Erwuchs das Buch über den niederländischen Aufstand aus der Beschäftigung mit *Dom Karlos*, so führte die Darstellung des Dreißigjährigen Kriegs umgekehrt zu *Wallenstein* hin. Und auch die Stoffe für seine anderen späten Bühnenwerke und für zahlreiche Projektideen bezog Schiller überwiegend aus der europäischen Staatenwelt der frühen Neuzeit, mit der er sich als Historiker vertraut gemacht hatte.

Seine Hoffnung, in der Weltgeschichte eine vernunftgemäße Teleologie zu entdecken, war durch das zähe Ringen mit der disparaten Masse der Überlieferung allerdings erheblich getrübt worden. Und auch die Zeitläufte befeuerten das Misstrauen gegen weit ausgreifende, sinnstiftende Geschichtsentwürfe und Fortschrittserwartungen. Als Schiller im Herbst 1792 in den letzten Sätzen seiner *Geschichte des Dreyßigjährigen Kriegs* noch einmal den „berühmten, unverletzlichen und heiligen Frieden“ von Münster und Osnabrück feierte (18, S. 384), tobten schon die Koalitionskriege gegen das revolutionäre Frankreich, die die 1648 geschaffene deutsche und europäische Ordnung bald endgültig über den Haufen werfen sollten. Sechs Jahre später sprach Schiller das im Prolog zu *Wallenstein* unumwunden aus:

Zerfallen sehen wir in diesen Tagen
Die alte feste Form, die einst vor hundert
Und funfzig Jahren ein willkommner Friede
Europens Reichen gab, die theure Frucht
Von dreyßig jammervollen Kriegesjahren.
(8.2, S. 455)

Konnten die „Hausgenossen“ der europäischen Staatenfamilie einander wirklich „nicht mehr zerfleischen“, wie Schiller in seiner Antrittsvorlesung noch zuversichtlich verkündet hatte (17, S. 367)? Ein um 1800 entstandenes Gedicht sieht das anders, wenn es die vom Krieg zerrissene Gegenwart schildert: „Das Jahrhundert ist im Sturm geschieden, | Und das neue öffnet sich mit Mord“ (2.1, S. 128). Fortschrittsorientierte Geschichtskonstruktionen mussten unter solchen Umständen zynisch oder naiv wirken. In seiner Schrift *Ueber das Erhabene* charakterisierte Schiller die Weltgeschichte denn auch als ein Chaos triebhafter Mächte, das im Zeichen absoluter „Unbegreiflichkeit“ sämtliche „großen Erwartungen von Licht und Erkenntniß“ bitter enttäuscht,

und konstatierte ernüchtert: „Alle wohlgemeynte Versuche der Philosophie, das, was die moralische Welt *fodert*, mit dem, was die wirkliche *leistet*, in Uebereinstimmung zu bringen, werden durch die Aussagen der Erfahrung widerlegt“ (21, S. 49f.). Und in einem Brief an Goethe erklärte er, „die Geschichte“ sei „für den philosophischen Gebrauch zu unzuverlässig und empirisch“ (31, S. 13). Die kontingenten Fakten sträubten sich gegen jede tröstliche Interpretation, die auf einem geschlossenen gedanklichen Schema basierte.

Spätestens mit der Terrorherrschaft der Jakobiner auf dem Höhepunkt der Französischen Revolution büßte das 18. Jahrhundert zudem seinen Nimbus als Zeitalter der Vernunft und der Menschlichkeit ein. Schillers Schrift *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* von 1795 begreift die Aufklärung bereits als ein recht fragwürdiges und jedenfalls unzureichendes Unternehmen, das dringend der Ergänzung durch eine Kultur des Schönen bedarf, und die universalhistorischen Entwürfe, die sich im gleichen Jahr in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* finden, deklarieren die moderne Gegenwart nicht mehr zum Telos der geschichtlichen Entwicklung, sondern bestimmen sie über ihr komplexes Verhältnis zu der griechischen Antike, wobei das Eigenrecht beider Epochen gewahrt bleibt. Schließlich ließen die Vorgänge in Frankreich und die Revolutionskriege auch Schillers Verständnis von humaner Selbstbestimmung nicht unberührt. Freiheit sei nur „in dem Reich der Träume“ und in der schönen Kunst zu finden, heißt es in dem oben zitierten Gedicht (2.1, S. 129). Das klingt nach Bescheidung oder gar nach Resignation, deutet aber jedenfalls auf einen Freiheitsbegriff hin, der nicht mehr politisch, sondern anthropologisch und ästhetisch definiert ist. Diesem Wandel gilt es im Folgenden nachzuspüren.

2 Philosophie der Freiheit

Unzeitgemäße Beschäftigungen? – Ästhetik im Schatten der Revolution

Für den Historiker Schiller, der sich so viel mit politischen Ordnungen und Verfassungsfragen abgab, muss die Französische Revolution von Anfang an ein erregendes Spektakel gewesen sein, und als regelmäßiger Leser zunächst des *Journal des Paris* und später des *Moniteur universel* war er auch bestens über den Gang der Ereignisse jenseits des Rheins informiert. Umso mehr überrascht es, dass er sich zunächst privat wie öffentlich so gut wie gar nicht zu diesem Thema geäußert hat. Ob er damit skeptische Distanz signalisierte, diplomatische Zurückhaltung übte oder einfach abwartete, wie sich die Dinge entwickeln würden, muss offen bleiben. Aber wahr-

scheinlich stand Schiller der Revolution zu Beginn, wie die meisten deutschen Intellektuellen, die hier die praktische Verwirklichung aufklärerischer Ideen zu erkennen glaubten, durchaus positiv gegenüber – immerhin reagierte er, wie Charlotte von Stein bezeugt, „entsetzt“, wenn jemand die Mitglieder des Pariser Nationalkonvents „Räuber“ nannte (42, S. 132). Die Eskalation der Gewalt, die von den Septembermorden des Jahres 1792 über die Hinrichtung Ludwigs XVI. am 21. Januar 1793 zum Terror des Wohlfahrtsausschusses führte, bewog ihn jedoch zu einer schroffen Abkehr. Jetzt erst tauchen öfters Stellungnahmen in seinen Briefen auf, und sie klingen durchweg abweisend oder gar vernichtend. Ein „gesundes Glaubensbekenntniß über Revolutionen“ müsse derzeit „schlechterdings zum Vortheil der RevolutionsFeinde ausfallen“, schrieb er im November 1792 an Körner (26, S. 164). Während des Prozesses gegen Ludwig XVI. plante er zeitweilig eine Verteidigungsschrift für den König, und dessen Tod unter der Guillotine kommentierte er mit den Worten: „Ich kann seit 14 Tagen keine französischen Zeitungen mehr lesen, so ekeln diese elenden Schindersknechte mich an“ (S. 183).

Auf seine französische Ehrenbürgerschaft, die ihm der Konvent 1792 in Anerkennung der *Räuber* verlieh, reagierte Schiller zunächst überhaupt nicht. Er wusste aus den Zeitungen von der Auszeichnung, erhielt die offizielle Urkunde aber erst mit jahrelanger Verspätung auf abenteuerlichen Umwegen und damit gewissermaßen „aus dem Reich der Todten“ (29, S. 220), denn die Unterzeichner des entsprechenden Gesetzes und der Ausfertigung, darunter Justizminister Georges Danton, waren mittlerweile allesamt selbst den Wirren in Frankreich zum Opfer gefallen. Als er das Dokument 1798 schließlich in Händen hatte, bekannte sich Schiller gegenüber dem Revolutionsfreund Joachim Heinrich Campe mit einem vielsagenden Vorbehalt zu den Werten *liberté, égalité* und *fraternité*: Er mache sich die revolutionäre Devise von ganzem Herzen zu eigen, schrieb er, „und wenn unsre Mitbürger über dem Rhein diesem Wahlspruch immer gemäß handeln, so weiß ich keinen schöneren Titel, als einer der ihrigen zu seyn“ (S. 212).

Dass die Franzosen ihren Maximen keineswegs treu geblieben waren, stand für ihn damals längst fest. Der Jakobinerterror von 1793/94 hatte den Alptraum ungebändigter Triebregungen, die aus Menschen reißende Tiere machen, in blutige Wirklichkeit verwandelt. Schiller kommentierte diese Exzesse einige Jahre später in den berühmt-berüchtigten Versen aus dem *Lied von der Glocke*, in denen die Losung „Freiheit und Gleichheit!“ ein Chaos entfesselt, das in einem kanibalistischen Horrorszenario gipfelt: „Da werden Weiber zu Hyänen | Und treiben mit Entsetzen Scherz, | Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen, | Zerreissen sie des Feindes Herz“ (2.1, S. 237). Angeregt wurde er zu diesem Bild wohl von einer schaurigen Anekdote aus dem revolutionären Paris, die Charlotte von Lengefeld bereits im Herbst 1789 kolportiert hatte (33.1, S. 411) und die sich tief in sein Gedächtnis eingegraben haben muss.

Nicht weniger kritisch, aber weitaus nüchterner und differenzierter analysierte Schiller die Revolutionsereignisse in seinem ausführlichen Schreiben an Friedrich Christian von Schleswig-

Holstein-Augustenburg vom 13. Juli 1793. Ein Schlüsseltext ist dieser Brief auch deshalb, weil der Verfasser mit seiner politischen Diagnose das rege Interesse an *ästhetischen* Fragen rechtfertigte, das ihn damals umtrieb. Die Zeitläufte schienen, wie Schiller einräumte, solch weltabgewandte Studien nicht eben zu begünstigen. Die Revolution hatte ein gigantisches praktisches Experimentierfeld für die staats- und gesellschaftstheoretischen Reflexionen der Aufklärung eröffnet, und das „politische Schöpfungswerk“ musste die Blicke aller philosophischen Denker, ja aller Weltbürger auf sich ziehen. Für Schiller machte die französische Nation seit 1789 Ernst mit den natur- und vertragsrechtlichen Ideen der Epoche, indem sie ihren geschichtlich gewordenen „positiven Gesellschaftszustand“ gewaltsam zerbrach und sich mit einem Schlag „in den Naturstand“ zurückversetzte, um von dort aus, allein auf die Gebote der „Vernunft“ gestützt, eine neue, bessere Ordnung aufzubauen (26, S. 260). Sollte also fortan „die politische Gesetzgebung der Vernunft übertragen, der Mensch als Selbstzweck respektiert und behandelt, das Gesetz auf den Thron erhoben, [...] wahre Freiheit zur Grundlage des Staatsgebäudes gemacht“ und damit Posas großer Traum verwirklicht werden? In diesem Falle wäre Schiller nur zu gerne bereit gewesen, „auf ewig von den Musen Abschied [zu] nehmen, und dem herrlichsten aller Kunstwerke, der Monarchie der Vernunft“, seine ganze Kraft zu widmen (S. 261f.).

Die überschwängliche Vision bereitet jedoch nur eine umso wirkungsvollere rhetorische Volte vor: „Aber dieses Faktum ist es eben, was ich zu bezweifeln wage.“ Der „Versuch des Französischen Volks, sich in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen, und eine politische Freiheit zu erringen“, sei auf fürchterliche Weise fehlgeschlagen:

Der Moment war der günstigste, aber er fand eine verderbte Generation, die ihn nicht werth war, und weder zu würdigen noch zu benutzen wußte. Der Gebrauch den sie von diesem großen Geschenck des Zufalls macht und gemacht hat, beweist unwidersprechlich, daß das Menschengeschlecht der vormundschaftlichen Gewalt noch nicht entwachsen ist, daß das liberale Regiment der Vernunft da noch zu frühe kommt, wo man kaum damit fertig wird, sich der brutalen Gewalt der Thierheit zu erwehren, und daß derjenige noch nicht reif ist zur *bürgerlichen* Freiheit, dem noch so vieles zur *menschlichen* fehlt.

(26, S. 262)

Das ist Schillers Lehre aus dem Schock des revolutionären Terrors: Aller Aufklärung zum Trotz fehlt den Menschen immer noch die humane Reife, die sie brauchten, um mit Freiheitsspielräumen verantwortungsbewusst umgehen zu können. Außerstande, sich kraft ihrer Vernunft selbst zu bestimmen, bedürfen sie weiterhin einer „vormundschaftlichen Gewalt“, einer fürsorglichen Gängelung, wenn sie nicht in tierische Wildheit, „Barbarey und Knechtschaft“ zurückfallen sollen (26, S. 262).

Die Erwartungen, die Posa in der Audienzszene des *Dom Karlos* äußert und die den Historiker Schiller bei seinen Bemühungen um eine vergleichende Verfassungsgeschichte geleitet haben, stürzen jetzt in sich zusammen. Es ist nicht damit getan, repressive politische Verhältnisse abzuschaffen und bürgerliche Autonomie zu garantieren, denn „[n]ur seine Fähigkeit als ein sittliches Wesen zu handeln, gibt dem Menschen Anspruch auf Freiheit“ (26, S. 264), und diese Voraussetzung ist in Schillers Augen noch nicht erfüllt. Der Weg zur Selbstbestimmung führt also nicht über eine aufklärerisch erleuchtete Gesetzgebung, da jede Hoffnung, die man auf eine „Staatsverfassung aus Principien“ setzt, chimärisch bleibt, solange der „Karakter der Bürger“ nicht geläutert und gereinigt ist. Der Kampf um die menschliche Freiheit hat auf einer tieferen Ebene zu beginnen: „Alle Reforme, die Bestand haben soll, muß von der Denkungsart ausgehen“ – anders gesagt: „man wird damit anfangen müssen für die Verfassung Bürger zu erschaffen, ehe man den Bürgern eine Verfassung geben kann“ (S. 264f.).

Das „wirksamste Instrument der Charakterbildung“ ist für Schiller nun die „ästhetische Kultur“. Dieser Gedanke schlägt den kühnen Bogen von der Zeitkritik zur Lehre vom Schönen, die „selbst die Aufmerksamkeit des politischen Philosophen verdien[t], weil jede gründliche Staatsverbesserung mit Veredlung des Charakters beginnen, dieser aber an dem Schönen und Erhabenen sich aufrichten muß“ (26, S. 266f.). Das Projekt einer ästhetischen Erziehung war demnach alles andere als unpolitisch oder unzeitgemäß. Nach wie vor hielt Schiller die „[p]olitische und bürgerliche Freiheit“ für „das Heiligste aller Güter, das würdigste Ziel aller Anstrengungen, und das große Centrum aller Kultur“ (S. 265), doch den Boden dafür sollten nunmehr Ästhetik und Geschmacksbildung bereiten. Um dieses Programm im Einzelnen auszuarbeiten, kam ihm das Stipendium des Augustenburgers sehr gelegen, das es ihm erlaubte, mehrere Jahre für die erforderlichen philosophischen und kulturellanthropologischen Studien aufzuwenden.

Aus den Überlegungen, die Schiller in diesem und einigen weiteren Schreiben an seinen fürstlichen Gönner skizzierte, erwuchs die Studie *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*, die 1795 stückweise in den *Horen* publiziert wurde und zumindest äußerlich die Briefform beibehielt. Sie knüpft direkt an die eben zitierte Selbstrechtfertigung an. Nur scheinbar, heißt es hier noch einmal, lenke die Beschäftigung mit „einem Gesetzbuch für die ästhetische Welt“ in Zeiten der Revolution von dem „vollkommensten aller Kunstwerke, [...] dem Bau einer wahren politischen Freyheit“ ab, denn tatsächlich müsse man, „um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen [...], weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert“ (20, S. 311f.). Unverändert betont Schiller also den aktuellen Bezug seiner Reflexionen; gegenüber dem Philosophen Garve bezeichnete er den ersten Teil der Erziehungsschrift sogar als sein „politische[s] Glaubensbekenntniß“ (27, S. 125). Ein höherer Anspruch konnte schwerlich erhoben werden: Die ästhetische Erziehung war als Gegenmodell zu den aus dem Ruder gelaufenen Ereignissen in Frankreich gedacht.

Noch einmal der anthropologische Dualismus

Neben der Französischen Revolution lieferten die Werke Immanuel Kants, die die systematischen Grundlagen einer neuen Kunstphilosophie bereitstellten, den zweiten wichtigen Impuls für Schillers theoretische Arbeiten. Er hatte zwar im Zusammenhang mit seinen Geschichtsstudien bereits einige Aufsätze des Königsberger Philosophen rezipiert, eine Beschäftigung mit dessen großen kritischen Schriften aber zunächst vermieden, obwohl der Kant-Verehrer Körner ihn wiederholt auf diese Spur zu bringen versuchte. Erst im März 1791 überraschte er den Freund mit der Mitteilung: „Du erräthst wohl nicht, was ich jetzt lese und studiere? Nichts schlechteres als – Kant. Seine Kritik der Urtheilskraft [...] reißt mich hin durch ihren neuen lichtvollen geistreichen Inhalt und hat mir das größte Verlangen beygebracht, mich nach und nach in seine Philosophie hinein zu arbeiten“ (26, S. 77). Ein knappes Jahr später war er erst recht Feuer und Flamme: „Ich treibe jetzt mit grossem Eifer Kantische Philosophie [...]. Mein Entschluß ist unwiderruflich gefaßt, sie nicht eher zu verlassen, biss ich sie ergründet habe, wenn mich dieses auch 3 Jahre kosten könnte“ (S. 127). Das war realistisch geschätzt, denn Schillers intensive Kant-Lektüre zog sich wirklich mindestens bis 1794 hin. Er versuchte sogar, den Philosophen für eine Mitarbeit an den *Horen* zu gewinnen, und bezeichnete ihm gegenüber die Briefe *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* als „die Früchte, die das Studium Ihrer Schriften bey mir getragen“ (27, S. 153).

Den Grund für die Begeisterung, mit der sein Freund die „Kantische Philosophie“ aufgenommen hatte, vermutete Goethe später in Schillers „Gefühl der Freiheit und Selbstbestimmung“.⁴ In der Tat verstand Schiller Kants nüchterne Thesen zu den Bedingungen und Grenzen der Erkenntnis und des moralischen Handelns als eine triumphale Ermächtigung des Subjekts. Den „Innhalt seiner ganzen Philosophie“ fasste er in die knappe Formel „Bestimme dich aus dir selbst“ und fügte hinzu: „Es ist gewiß von keinem Sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden, als dieses Kantische“ (26, S. 191). Die Frage, inwieweit Schiller den Philosophen hier und in anderen Punkten richtig verstanden hat, muss in unserem Zusammenhang nicht weiter erörtert werden. Im Folgenden soll es allein um die Ergebnisse seiner produktiven Kant-Rezeption gehen.

Unter Kants Einfluss betrachtete Schiller den Menschen nicht mehr mit den Augen des Mediziners, sondern transzendentalphilosophisch und damit im Blick auf die fundamentalen Gesetze des Denkens, die Erfahrung und Erkenntnis überhaupt erst möglich machen. So setzte er sich zum Ziel, einen „reine[n] Vernunftbegriff der Schönheit“ zu formulieren, der nicht im empirischen Erleben, sondern wiederum im „reinen Begriff der Menschheit“ gegründet sein müsse und folglich nur „auf dem Wege der Abstraktion“, dem „transcendentale[n] Weg“ ermittelt werden könne, der hinter allen „individuellen und wandelbaren Erscheinungsarten das Absolute und

Bleibende“ der Gattung erschließe (20, S. 340f.). Ein völlig neues Menschenbild ergab sich aus dieser Wendung jedoch nicht, denn was Kant über den Gegensatz von Sinnlichkeit und sittlicher Vernunft oder von Pflicht und Neigung zu sagen hatte, übersetzte sich Schiller ohne weiteres in die vertrauten anthropologischen Kategorien. Nach wie vor fand er den „reinen Begriff“ des Menschen in dessen gemischter „sinnlichvernünftige[r] Natur“ (S. 340), in seiner Eigenart als Doppelwesen. „Der Mensch, wissen wir, ist weder ausschließend Materie, noch ist er ausschließend Geist“ (S. 356), heißt es in *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* – das hätte fünfzehn Jahre früher schon der Karlsschüler schreiben können. Nur wurde jetzt gar nicht mehr versucht, diesen Dualismus metaphysisch oder physiologisch zu erklären: „In wiefern in demselben Wesen zwey so entgegengesetzte Tendenzen zusammen bestehen können, ist eine Aufgabe, die zwar den Metaphysiker, aber nicht den Transcendentalphilosophen in Verlegenheit setzen kann. Dieser giebt sich keineswegs dafür aus, die Möglichkeit der Dinge zu erklären, sondern begnügt sich, die Kenntnisse festzusetzen, aus welchen die Möglichkeit der Erfahrung begriffen wird“ (S. 371).

Schiller trennt die beiden Aspekte, die den Menschen ausmachen, nun freilich noch deutlicher voneinander, als er das in seinen frühen anthropologischen Schriften getan hatte. Die Vernunft gilt ihm als autonomes Vermögen, das die Einheit des selbstgewissen Subjekts begründet. Auf der anderen Seite schließt die Welt der Sinne, der Materie, der „Naturkräfte“ alles ein, „was nicht moralisch ist, alles was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft stehet; also Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenschaften so gut, als die physische Nothwendigkeit und das Schicksal“ (20, S. 139). Die Vernunft allein sei imstande, das verbindliche Sittengesetz zu erfassen und das Handeln entsprechend zu steuern. Dem einst so hochgeschätzten *moral sense*, dem angeborenen Gespür für das Gute und Richtige, billigt Schiller dagegen nur noch die bescheidene Funktion zu, als „moralische[r] Instinkt“ den Menschen provisorisch zu leiten, „bis die helle Einsicht ihn mündig macht“ und zur bewussten sittlichen Selbstbestimmung befähigt (S. 310).

Die heikle Beziehung zwischen Geist und Körper, Sittlichkeit und Sinnlichkeit, Vernunft und Trieb blieb auch in den neunziger Jahren Schillers Kardinalproblem. In *Ueber Anmuth und Würde* werden ihre verschiedenen Formen in ein übersichtliches System gebracht, das bei jeder Lektüre seiner philosophisch-ästhetischen Schriften als Leitfaden dienen kann:

Es lassen sich in allem dreierley Verhältnisse denken, in welchen der Mensch zu sich selbst d.i. sein sinnlicher Theil zu seinem vernünftigen, stehen kann. [...]

Der Mensch unterdrückt entweder die Foderungen seiner sinnlichen Natur, um sich den höhern Foderungen seiner vernünftigen gemäß zu verhalten; oder er kehrt es um, und ordnet den vernünftigen Theil seines Wesens dem sinnlichen unter, und folgt also bloß dem Stöße, womit ihn die Naturnothwendigkeit, gleich den andern Erscheinungen forttreibt;

oder die Triebe des letztern setzen sich mit den Gesetzen des erstern in Harmonie, und der Mensch ist einig mit sich selbst.

(20, S. 280)

Der erste Fall führt zum Erhabenen, der dritte und letzte zum Schönen. Zunächst sei aber der zweite erläutert, die Dominanz der Sinnlichkeit, die bei Schiller selbstverständlich auf schroffe Ablehnung stößt, weil sie sittliche Autonomie unmöglich macht: „Der Mensch, als sinnliches Wesen, wird durch Triebe geleitet, die ohne Aufhören geschäftig sind, seine rationale Freiheit zu unterdrücken d.i. ihn des Vermögens zu berauben, sich nach Grundsätzen zu bestimmen“ (26, S. 304). Auf dieser Ebene kennt er lediglich die instinktiven Empfindungen von Lust und Unlust, unter deren Diktat er nach unerbittlichen Kausalgesetzen ganz automatisch auf äußere Reize reagiert. Er ist insoweit nichts als eine „Naturkraft [...], welche nur wirkt, je nachdem sie erleidet“, und steht folglich auf einer Stufe mit dem Tier (20, S. 386).

In *Ueber Anmuth und Würde* vergleicht Schiller das ungezügelte Walten sinnlicher Empfindungen mit der „Ochlokratie“, der Herrschaft des Pöbels im Staat, die an die Stelle der Freiheit das Chaos setzt (20, S. 282). Dieser Brückenschlag von der Anthropologie zur Politik kam nicht von ungefähr, denn gerade damals, im Sommer 1793, sah er im Terror der Jakobiner die animalische Sinnlichkeit und den „wilde[n] Despotismus der Triebe“ unmittelbar am Werk (26, S. 263). Von der Angst, die sie ihm einjagten, war schon im zweiten Teil dieses Buches die Rede. Hier noch eine weitere einschlägige Horrervision:

Wenn [...] der Mensch, unterjocht vom Bedürfniß, den Naturtrieb ungebunden über sich herrschen läßt, so verschwindet mit seiner innern Selbstständigkeit auch jede Spur derselben in seiner Gestalt. Nur die Thierheit redet aus dem schwimmenden ersterbenden Auge, aus dem lüstern geöffneten Munde, aus der erstickten bebenden Stimme, aus dem kurzen geschwinden Athem, aus dem Zittern der Glieder, aus dem ganzen erschlaffenden Bau. [...] Das seelestrahlende Auge wird matt, oder quillt auch *gläsern* und *stier* aus seiner Höhlung hervor, der feine Inkarnat der Wangen verdickt sich zu einer groben und gleichförmigen Tüncherfarbe [...].

(20, S. 281)

Nirgends sonst in seinen Werken beschwört Schiller die Körperlichkeit des Menschen so drastisch und plastisch wie in solchen Gesten entschiedener Abwehr!

Zwar setzt sich das Individuum immer aus Sinnlichkeit und Vernunft zusammen, aber allein die Letztere macht es wirklich zum *Menschen*, weil sie mit der freien, bewussten Selbstbestimmung das „heilige Palladium“ (20, S. 299) seiner humanen Würde begründet. Daraus folgt: „wo

die Sinnlichkeit eine Macht ist“, hat „der Mensch noch nicht angefangen“ (S. 374). Der entscheidende Schritt der Anthropogenese, der Menschwerdung, ereignet sich in dem Augenblick, in dem eine gewisse Beherrschung oder Neutralisierung der Trieb- und Instinktnatur gelingt. Das gilt für jeden Einzelnen, aber auch für die Gattung insgesamt. Schiller nimmt damit das Thema seines Beitrags *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* auf: Was er dort anhand der biblischen Sündenfallerzählung emphatisch entworfen hat, führt *Ueber Anmuth und Würde* mit den Mitteln der Anthropologie differenzierter aus. Zwar ist auch der Mensch außerstande, triebhafte Affekte, die von den Sinnesreizen geweckt werden, einfach zu unterdrücken – Empfindungen von Lust und Unlust rufen bei ihm unweigerlich Begierde oder Abscheu hervor. Doch anders als das Tier unterliegt er nicht dem Zwang, diesen Impulsen tatsächlich zu gehorchen, denn sein freier Wille sprengt „den Ring der Nothwendigkeit, der für bloße Naturwesen unzerreißbar ist“ (S. 272), und hebt den Automatismus von Reiz, Affekt und Handlung auf: „Das Thier *muß* streben den Schmerz los zu seyn, der Mensch kann sich entschließen, ihn zu behalten“ (S. 290). Willensfreiheit bedeutet zunächst nicht, dass ich tun kann, was ich will, sondern dass ich nicht tun *muss*, was ich *nicht* will: „So oft also die Natur eine Foderung macht, und den Willen durch die blinde Gewalt des Affekts überraschen will, kommt es diesem zu, ihr so lange Stillstand zu gebieten, bis die Vernunft gesprochen hat“ (S. 292).

Schiller bewegt sich hier auf einem Gebiet, das die Anthropologen und Geschichtsphilosophen der Spätaufklärung außerordentlich faszinierte. Rousseau, Herder und andere diskutierten damals die Frage, wodurch sich der Mensch, der „erste *Freigelassene* der Schöpfung“⁵, vom Tier abgrenzt. Ihre Überlegungen, die metaphysische Spekulationen ebenso vermeiden wie einen materialistischen Reduktionismus, erinnern bereits an philosophische Anthropologen des 20. Jahrhunderts wie Max Scheler, Helmuth Plessner oder Arnold Gehlen, die den Menschen zwar in der Natursphäre verankert sahen, aber zugleich auch seinen Bruch mit dem Gesetz des Instinkts und die Offenheit seines Weltbezugs hervorhoben.⁶

In *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* wird das Problem noch einmal aufgegriffen. Schon das Gedicht *Die Künstler*, ein wichtiger Text an der Schwelle zur Weimarer Klassik, hatte der Kunst und der Schönheit, dem Schein und dem Spiel eine überragende Rolle in der Genese der Menschheit zugesprochen. Die Erziehungsschrift übersetzt das Pathos dieser Verse in die Diktion des philosophischen Diskurses. Humanität als vernunftgemäße Selbstbestimmung erfordert eine grundlegende Distanz zu der kruden Realität der Natur und der Triebe, gewissermaßen eine exzentrische Stellung des Individuums: „Solange der Mensch, in seinem ersten physischen Zustande, die Sinnenwelt bloß leidend in sich aufnimmt, bloß empfindet, ist er auch noch völlig Eins mit derselben, und eben weil er selbst bloß Welt ist, so ist für ihn noch keine Welt. Erst, wenn er in seinem ästhetischen Stande, sie außer sich stellt oder *betrachtet*, sondert sich seine Persönlichkeit von ihr ab, und es erscheint ihm eine Welt, weil er aufgehört hat, mit derselben Eins

auszumachen“ (20, S. 394). Die ‚interesselose‘, von allen affektiven Bedürfnissen abgekoppelte Wahrnehmung, die freie Einbildungskraft und schließlich das Reflexionsvermögen erheben ihn über das Reich der Materie. Indem er lernt, *Vorstellungen* von den Dingen zu bilden, entzieht er sich der tyrannischen Gewalt, die sie über seine Triebregungen auf ihn ausüben, und unterwirft sie den Formen seines eigenen Geistes: „Aus einem Sklaven der Natur, solange er sie bloß empfindet, wird der Mensch ihr Gesetzgeber, sobald er sie denkt. Die ihn vordem nur als *Macht* beherrschte, steht jetzt als *Objekt* vor seinem richtenden Blick“ (S. 395). Damit entfaltet sich auch die „Freude am *Schein*, die Neigung zum *Putz* und zum *Spiel*“, die den Urmenschen aus der „Sklaverey des thierischen Standes“ erlöst (S. 399). Ein ästhetisches, spielerisches Verhältnis zur Wirklichkeit ist der erste Schritt zu einem freien Selbst- und Weltbezug, weil es den unerbittlichen Mechanismus instinktgesteuerter Begierden außer Kraft setzt.

Im gleichen Zusammenhang bestimmt Schiller auch die Hierarchie der Sinnesorgane. Er folgt dabei den Konventionen der Aufklärung, die den Distanzsinnen den höchsten Rang zuerkannte. Während der Tastsinn zu den „thierischen Sinnen“ zählt, weil er eine unmittelbare Berührung seines Objekts voraussetzt, ist in „dem Auge und dem Ohr [...] die andringende Materie schon hinweggewälzt von den Sinnen, und das Objekt entfernt sich von uns“. Sehend und hörend steigt der Mensch „von der Realität zum Scheine empor“, weil er seine Wahrnehmungen nun nicht mehr passiv von dem physischen Stoff empfängt, sondern selbst hervorbringt: „Der Gegenstand des Takts [d.h. des Tastsinns] ist eine Gewalt, die wir erleiden; der Gegenstand des Auges und des Ohrs ist eine Form, die wir erzeugen.“ Daher geht der Zivilisationsprozess für Schiller mit einer Gewichtsverschiebung der Sinneswahrnehmungen einher. Der Wilde befriedigt seine Bedürfnisse noch vorrangig durch die „Sinne des Gefühls, denen die Sinne des Scheins in dieser Periode bloß dienen.“ Erst wenn das Sehen einen eigenständigen Wert erlangt und das Auge zur primären Quelle des Genusses wird, ist der Mensch „ästhetisch frey und der Spieltrieb hat sich entfaltet“ (20, S. 400).

Die ungezügelte, rohe Sinnlichkeit, die auch den Eigennutz und das Streben nach physischem Wohlbefinden einschließt, bleibt für Schiller das gefürchtete ‚Andere‘ der Vernunft und der souveränen Autonomie des Willens. Das Schöne und das Erhabene zeigen dagegen, wie die chaotische Triebnatur beherrscht oder gezähmt werden kann. Es handelt sich mithin um zwei alternative Modi einer *Subjektwerdung durch Selbstdisziplinierung*. In der Sphäre des Erhabenen ist der Mensch frei, weil er sich jedem Zwang der Natur, der Sinne und der Triebe entziehen kann; in der Welt des Schönen ist er es, weil er von gar keinem Zwang mehr weiß. Oder in Schillers Worten aus der späten Schrift *Ueber das Erhabene*: „Wir fühlen uns frey bey der Schönheit, weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmonieren; wir fühlen uns frey bey dem Erhabenen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen andern als seinen eigenen Gesetzen stünde“ (21, S. 42).

Die Kardinalfrage der Aufklärung nach einem wahrhaft freien Subjekt verbindet sich hier unmittelbar mit der Ästhetik. Als Medium des Schönen wie des Erhabenen wird die Kunst zu einer Selbsttechnik, mit deren Hilfe der Mensch seinen seelischen Habitus formt und veredelt. Schiller führt die Tradition einer „doppelten Ästhetik“ fort, die seiner Epoche wohlvertraut war⁷: Das Erhabene, das mit dem Großen, Mächtigen und Überwältigenden einhergeht und Schrecken und staunende Bewunderung, aber auch eine Steigerung des menschlichen Selbstgefühls hervorruft, trat im 18. Jahrhundert gleichberechtigt neben das Schöne. So hatte beispielsweise der englische Philosoph Edmund Burke 1757 eine einflussreiche *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* vorgelegt, und später erörterte Kant das Schöne und das Erhabene in seiner *Kritik der Urteilkraft*. Schiller selbst spürte in verschiedenen Schriften den Bedingungen und Grenzen beider Erscheinungen nach und wog sie gegeneinander ab. Im Folgenden soll es zunächst um den Entwurf einer Erziehung durch das *Schöne* gehen, den er aus seiner kritischen Diagnose der Französischen Revolution und der modernen Lebenswirklichkeit herleitete.

Ästhetische Erziehung

„Schönheit also ist nichts anders als Freiheit in der Erscheinung“ (26, S. 183), verkündete Schiller seinem Freund Körner im Februar 1793 in triumphierendem Ton. Mit dieser Einsicht glaubte er nämlich, Kant übertroffen zu haben, der überzeugt war, für Geschmacksurteile lasse sich keine objektive, begrifflich gefasste Regel angeben. Die „große Idee der Selbstbestimmung“, schreibt Schiller, „strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück, und diese nennen wir *Schönheit*“ (S. 191). Da echte Freiheit für ihn aber stets eine Mitwirkung der Vernunft voraussetzt und deshalb dem Menschen vorbehalten bleibt, beruht ein solcher Eindruck lediglich auf einer Projektion des Betrachters (womit er, wie aus kantischer Perspektive einzuwenden wäre, doch wieder nur subjektiven Charakter besitzt). Die Schrift *Ueber Anmuth und Würde*, die Schillers Überlegungen weiterführt, konzentriert sich denn auch auf die Schönheit *menschlicher* Bewegungen. Anmut, auch Grazie genannt, darf nicht mit dem sinnlichen Reiz natürlicher Formen verwechselt werden: „Grazie ist immer nur die Schönheit der *durch Freyheit bewegten Gestalt*, und Bewegungen, die *bloß der Natur angehören*, können nie diesen Nahmen verdienen“ (20, S. 265). In der Anmut zeigt sich die Freiheit einer „schönen Seele“, die auf dem zwanglosen Ausgleich von Triebnatur und Sittlichkeit, Affekt und Geist beruht: „In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung“ (S. 288). Anmut stellt sich ein, wo der Mensch als Sinnen- und Vernunftwesen

gleichermaßen handelt. Sie hat deshalb auch nichts mit erotischen Begierden und körperlichem Verlangen zu tun, die sogleich wieder den ungezügelten Naturtrieb ins Spiel bringen würden.

Schiller verstand die anmutige Harmonie der schönen Seele als kritisches Gegenbild zu Kants strenger Pflichtethik. Der Philosoph hatte die Tugend mit der reinen Achtung vor dem Sittengesetz identifiziert und sie daher ausschließlich an die von der Vernunft verbürgte „*Pflichtmäßigkeit*“ der Gesinnungen“ gebunden, während er den „Beyfall der Sinnlichkeit“ für unerheblich erklärte (20, S. 283). Schiller unterstellte ihm sogar – mit zweifelhaftem Recht –, den Affekten jeden Einfluss auf ein Handeln, das als moralisch gelten wolle, zu verwehren. In den *Xenien* kommentierte der Dichter diesen vermeintlichen Rigorismus später mit dem ironischen Zweizeiler *Gewissensscrupel*: „Gerne dien ich den Freunden, doch thu ich es leider mit Neigung, | Und so wurmt es mir oft, daß ich nicht tugendhaft bin“ (1, S. 357). Er selbst hielt es dagegen für das Höchste, wenn ein Mensch imstande war, Pflicht und Neigung, Moralität und Gefühl zu verbinden und „seiner Vernunft mit Freuden [zu] gehorchen“ (20, S. 283). Nur dieser *schöne* Idealzustand könne seiner Doppelnatur gerecht werden und sie zugleich dauerhaft versöhnen:

Nicht um sie wie eine Last wegzuerwerfen, oder wie eine grobe Hülle von sich abzustreifen, nein, um sie aufs innigste mit seinem höhern Selbst zu vereinbaren, ist seiner reinen Geis-ternatur eine sinnliche beygesellt. Dadurch schon, daß sie ihn zum vernünftig sinnlichen Wesen, d.i. zum Menschen machte, kündigte ihm die Natur die Verpflichtung an, nicht zu trennen, was sie verbunden hat, auch in den reinsten Äusserungen seines göttlichen Theiles den sinnlichen nicht hinter sich zu lassen, und den Triumph des einen nicht auf Unterdrückung des andern zu gründen. Erst alsdann, wenn sie *aus seiner gesammten Menschheit* als die vereinigte Wirkung beyder Principien hervorquillt, *wenn sie ihm zur Natur geworden ist*, ist seine sittliche Denkart geborgen, denn so lange der sittliche Geist noch *Gewalt* anwendet, so muß der Naturtrieb ihm noch *Macht* entgegenzusetzen haben. Der bloß *niedergeworfene* Feind kann wieder aufstehen, aber der *versöhnte* ist wahrhaft überwunden.
(20, S. 283f.)

In *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* werden diese Gedanken fortgeführt und in weitgespannte politische, geschichtsphilosophische und kulturanthropologische Kontexte eingebettet. Dass sich die Lektüre der Schrift nicht ganz einfach gestaltet, ist jedoch nicht nur ihrer komplizierten Materie, sondern auch Schillers eigentümlichem Denkstil geschuldet. Die „Freyheit des Ganges“, die er gleich eingangs für seine Darlegungen in Anspruch nimmt (20, S. 309), bedingt einen außerordentlich verschlungenen Argumentationsverlauf, der dem Leser volle Konzentration und einigen Scharfsinn abverlangt. Zwar begegnen immer wieder pointierte Begriffsantithesen, die der Untersuchung gewissermaßen als gedankliches Gerüst dienen. Aber Schillers Kategorien

bleiben dynamisch und flexibel, der Sinn einzelner Termini verschiebt sich mit der Zeit, und mehrfach setzt die Analyse mit frischen Ideen und veränderten Schwerpunkten neu ein. So entsteht kein starres Theoriegebäude, sondern ein offener Denkprozess, der weder Brüche noch Inkonsistenzen scheut. Bereits die Einkleidung in eine Folge von siebenundzwanzig fiktiven Briefen deutet auf den unsystematischen, experimentellen Charakter der Studie hin, die auch tatsächlich stückweise und ohne vorgefassten Gesamtplan niedergeschrieben wurde. Und da Schiller obendrein ausgiebig mit Bildern und Metaphern arbeitet, vermissten schon Kritiker wie Johann Gottlieb Fichte die begriffliche Exaktheit und beklagten eine unzulässige Vermischung von Reflexion und Poesie.

Sämtliche Windungen und Wendungen von Schillers labyrinthischer Argumentation zu verfolgen, ist hier weder möglich noch notwendig. Es geht im Folgenden lediglich darum, anhand der wichtigsten gedanklichen Linien den Zusammenhang von Zeitkritik, Ästhetik und Subjektbildung in der Erziehungsschrift zu erhellen. Den Ausgangspunkt stellt, wie schon erwähnt, die Eskalation der Gewalt im revolutionären Terror dar, die Schiller aber nur als Symptom einer allgemeinen Epochenkrise versteht. Inspiriert von Rousseaus Zivilisationskritik, sieht er in der *Entfremdung* die Signatur seiner Gegenwart. Die komplexe moderne Lebenswelt verwehre dem Individuum die Erfahrung humaner Ganzheit, weil ihr rationales Nutzenkalkül immer nur einzelne Aspekte seines Wesens und seiner Fähigkeiten in Anspruch nehme, „während daß die übrigen, wie bey verkrüppelten Gewächsen, kaum mit matter Spur angedeutet sind“ (20, S. 322). Im Zeitalter der Aufklärung, des bürokratischen absolutistischen Verwaltungsstaates und eines rasanten Fortschritts der Wissenschaften gleiche die Gesellschaft einem

kunstreichen Uhrwerke [...], wo aus der Zusammenstückelung unendlich vieler, aber lebloser, Theile ein mechanisches Leben im Ganzen sich bildet. Auseinandergerissen wurden jetzt der Staat und die Kirche, die Gesetze und die Sitten; der Genuß wurde von der Arbeit, das Mittel vom Zweck, die Anstrengung von der Belohnung geschieden. Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft. (20, S. 323)

Weltlose Abstraktion steht unverbunden neben zügellosen Trieben, tierische Wollust neben überfeinerten Genüssen, und auch die Exzesse der Französischen Revolution sind für Schiller Ausgeburten einer solchen pathologischen Einseitigkeit.

Damit ist der moderne Mensch weit entfernt von der wunderbaren Harmonie der alten Griechen, die noch ungehindert die organische „Totalität ihres Wesens“ ausbilden konnten, so dass jeder Einzelne geradezu eine Welt für sich darstellte und dabei zugleich die allgemeine Ordnung des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens widerspiegelte (20, S. 326). Diese Auffassung verdankte Schiller dem Klassizismus Johann Joachim Winckelmanns und anderer Zeitgenossen, denen das antike Griechenland als verklärtes Muster vollendeter Humanität vor Augen stand. Zwar räumt er ein, dass die Auflösung jener schönen Einheit und Ganzheit im Gang der Weltgeschichte notwendig gewesen sei, weil die unterschiedlichen Gaben der Menschheit nur durch rigorose Spezialisierung in vollem Umfang entfaltet werden konnten: „Die mannichfaltigen Anlagen im Menschen zu entwickeln, war kein anderes Mittel, als sie einander entgegen zu setzen. Dieser Antagonismus der Kräfte ist das große Instrument der Kultur“ (S. 326). Aber was der Gattung auf lange Sicht zugute kommt, verstümmelt zwangsläufig das Individuum, denn „die Anspannung einzelner Geisteskräfte“ kann „zwar ausserordentliche, aber nur die gleichförmige Temperatur derselben glückliche und vollkommene Menschen erzeugen“ (S. 327f.). Schiller interpretiert die Universalgeschichte weiterhin als Fortschrittsprozess, doch der Stolz auf die eigene Zeit, der noch seine Antrittsvorlesung geprägt hat, ist mittlerweile einer skeptisch differenzierten Sicht gewichen.

Diese Überlegungen zeigen, zu welchen selbstreflexiven und selbstkritischen Wendungen die Aufklärung in ihren avanciertesten Formen fähig war. Für Schiller hat die Verstandeskultur der Epoche dem Menschen nicht die erhoffte Glückseligkeit gebracht, sondern seine innere Spaltung nur noch verstärkt. Vom Staat, seiner Verfassung und seinen Gesetzen ist erst recht keine Hilfe zu erwarten, wie die jüngsten Ereignisse in Frankreich bewiesen haben. Eine politische Ordnung der Vernunft und der Freiheit würde ja gerade jene Reife eines veredelten, ganzheitlichen Charakters voraussetzen, an der es gegenwärtig mangelt: „Das jetzige Zeitalter, weit entfernt uns diejenige Form der Menschheit aufzuweisen, welche als nothwendige Bedingung einer moralischen Staatsverbesserung erkannt worden ist, zeigt uns vielmehr das direkte Gegentheil davon“ (20, S. 328).

In Schillers Augen ist allein die schöne Kunst imstande, die Splitter der menschlichen Existenz wieder zusammenzufügen. Die Vorstellung, dass sie als Therapeutikum für Entzweiung und Zerrissenheit dienen könne, war ihm längst vertraut. Schon seine Rede über die Schaubühne hatte sie wortmächtig propagiert, und 1791 hieß es in der Rezension von Bürgers Gedichten, in der modernen Welt sei es „die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt“ und damit „gleichsam den *ganzen Menschen* in uns wieder herstellt“ (22, S. 245). In der Schrift *Ueber die ästhetische Erziehung* wird dieser Gedanke nun detaillierter ausgearbeitet und fundierter begründet als je zuvor.

Im ästhetischen Erleben, das alle seine Vermögen gleichermaßen anspricht, soll das Individuum jene humane Totalität erfahren, die ihm in der konkreten Lebenswirklichkeit bis auf Weiteres versagt bleibt, und damit „eine vollständige Anschauung seiner Menschheit“ erlangen (20, S. 353). Weil die schöne Kunst das sinnlich-vernünftige Doppelgeschöpf, das der Mensch ist, in *sämtlichen* Facetten zur Geltung bringt, überwindet sie den Wildwuchs der natürlichen Triebe ebenso wie die unzulänglichen theoretischen Einsichten des aufgeklärten Verstandes durch eine allseitige Charakterformung, die freie Selbstbestimmung überhaupt erst möglich macht. Wie ihr das gelingt, versucht Schiller mit dem Phänomen des *Spiele* zu erklären. Zunächst wird der Dualismus von tierischer und geistiger, sinnlicher und vernünftiger, physischer und moralischer Natur im Menschen in den Gegensatz von „Stofftrieb“ und „Formtrieb“ übersetzt. Zwischen beiden soll der ästhetische „Spieltrieb“ als dritte Kraft vermitteln, aber nicht durch eine Synthese oder Verschmelzung, sondern indem er ein produktives Wechselverhältnis stiftet, in dem jede Seite die andere begrenzt, ohne sie gewaltsam zu unterdrücken. In diesem beweglichen Gleichgewicht hebt der Spieltrieb allen Zwang auf, den die Macht der Sinnlichkeit oder die Gebote der Vernunft, jeweils für sich genommen, ausüben könnten: „In demselben Maaße als er den Empfindungen und Affekten ihren dynamischen Einfluß nimmt, wird er sie mit Ideen der Vernunft in Uebereinstimmung bringen, und in demselben Maaße, als er den Gesetzen der Vernunft ihre moralische Nöthigung benimmt, wird er sie mit dem Interesse der Sinne versöhnen“ (S. 355).

Unter dem ästhetischen Spiel versteht Schiller also eine lebendige, prozesshafte Einheit des widersprüchlichen menschlichen Wesens, die das Individuum buchstäblich zu sich selbst bringt. Das Spiel ist deshalb ganz und gar keine belanglose Nebensache, es ist vielmehr „unter allen Zuständen des Menschen“ der einzige, der „ihn vollständig macht, und seine doppelte Natur auf einmal entfaltet“ (20, S. 358). So gelangt der Autor zu der berühmtesten These seines Großsaying: „Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*“ (S. 359). Das Spiel des Schönen verheißt eine zwanglose, herrschaftsfreie Subjektconstitution, die in Schillers Augen unsere wahre Bestimmung erfüllt.

Im Fortgang der Argumentation wird die eigentümliche Freiheit des Spiels genauer als „ästhetische Bestimmungsfreyheit“ definiert. Das Schöne erlaubt es dem Menschen, „aus sich selbst zu machen, was er will“, und gewährt ihm „die Freyheit, zu seyn, was er seyn soll“: „Denn sobald wir uns erinnern, daß ihm durch die einseitige Nöthigung der Natur beym Empfinden, und durch die ausschließende Gesetzgebung der Vernunft beym Denken gerade diese Freyheit entzogen wurde, so müssen wir das Vermögen, welches ihm in der ästhetischen Stimmung zurückgegeben wird, als die höchste aller Schenkungen, als die Schenkung der Menschheit betrachten“ (20, S. 377f.). Angesichts des Schönen erfahren wir unser absolutes Vermögen zur Selbstbestimmung, ohne dass sein Gebrauch schon festgelegt wäre. Die ästhetische Verfassung ist demnach ein Zustand

unendlicher Potenzialität. Im „Genuß ächter Schönheit“ sind wir „unsrer leidenden und thätigen Kräfte in gleichem Grad Meister, und mit gleicher Leichtigkeit werden wir uns zum Ernst und zum Spiele, zur Ruhe und zur Bewegung, zur Nachgiebigkeit und zum Widerstand, zum abstrakten Denken und zur Anschauung wenden“ (S. 380).

Eben diese „hohe Gleichmüthigkeit und Freyheit des Geistes, mit Kraft und Rüstigkeit verbunden“, muss jedes „ächte Kunstwerk“ dem Betrachter verschaffen; sie ist der „Probierstein der wahren ästhetischen Güte“ (20, S. 380). Schiller teilt, wie er an anderer Stelle schreibt, die geläufige Ansicht, dass die Kunst „zum Vergnügen und zur Erholung diene“ (S. 486). Unter dem Druck des strapaziösen modernen Arbeitsalltags werde diese Formel aber häufig missverstanden und auf das profane „sinnliche Bedürfniß nach Geistesruhe und nach einem Stillstand des Wirkens“ reduziert (S. 487). Eine wahrhaft menschenwürdige Erholung sei jedoch nicht in träger Entspannung, sondern nur in der Befreiung von unnatürlicher Einseitigkeit zu finden. Daher wirke das Schöne belebend statt erschlaffend, indem es „ein unbegrenztes Vermögen zu jeder menschlichen Äusserung“ und „die Fähigkeit, über alle unsre Kräfte mit gleicher Freyheit disponiren zu können“, vermittele (S. 486).

In der Aufklärung war es gang und gäbe, Literatur und Kunst als Medien der Pädagogik, der vernünftigen Selbstverständigung und der moralischen Vervollkommnung anzusehen, denen man einen unmittelbaren lebenspraktischen Wert zuschrieb. Noch Schillers Rede über die Schaubühne ist dieser Auffassung verpflichtet. In den folgenden Jahren entwickelte er dann aber jenes Konzept von der *Autonomie der Kunst*, das die Weimarer Klassik prägen sollte. Eine wichtige Anregung dazu stammte von Karl Philipp Moritz, der 1788 in seiner Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* dargelegt hatte, das „echte Kunstwerk“ müsse keinen fassbaren Nutzen bringen, weil es „in sich selbst vollendet“ sei und „den Endzweck und die Absicht seines Daseins in sich selber“ trage.⁸ Ganz in diesem Sinne verteidigte Schiller noch im gleichen Jahr die Kunst gegen alle Ansprüche der „Moral“ und der „Religion“ und erklärte „die aesthetische Anordnung“ und den „Geschmack“ zu ihren einzigen Kriterien: „Kurz, ich bin überzeugt, daß jedes Kunstwerk nur sich selbst d.h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf, und keiner andern Foderung unterworfen ist“ (25, S. 167).

Das Programm der ästhetischen Erziehung nimmt diesen Gedanken auf. Das Schöne dient keiner konkreten äußeren Zielsetzung; es liefert weder Erkenntnisse für den Verstand noch moralische Impulse für den Willen, es verfolgt keinen Zweck und befördert keine Pflicht. Schiller verwirft deshalb sowohl eine „lehrende (didaktische)“ als auch eine „bessernde (moralische) Kunst, denn nichts streitet mehr mit dem Begriff der Schönheit, als dem Gemüth eine bestimmte Tendenz zu geben“ (20, S. 382). Als Freiraum des Spiels grenzt sich der schöne Schein der Kunst klar und aufrichtig von der Wirklichkeit ab. Gerade wenn der Künstler auf lange Sicht die entfremdete Realität der Moderne überwinden will, muss er sich zunächst einmal um „strengste

Separation“ von ihr bemühen (28, S. 98), denn unter den politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts bedarf es komplexer ästhetischer Verfahren, um ein Erlebnis humaner Ganzheit möglich zu machen. Die Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Schöpfung spiegelt die Autonomie, die das Subjekt im ästhetischen Zustand erfährt; die Geschlossenheit des Kunstwerks korrespondiert der idealen Totalität aller menschlichen Kräfte und Anlagen. Kunst ist zweckfrei, aber keineswegs sinnlos – so lautet das Credo der klassischen Autonomieästhetik.

Es gehört allerdings zu den auffallenden Widersprüchen von Schillers Argumentation in *Ueber die ästhetische Erziehung*, dass er die Schönheit, die doch als Gipfel humaner Erfüllung gefeiert wird, andererseits als bloße Durchgangsstation auf dem Weg in das Reich der sittlichen Vernunft versteht. Obwohl das Schöne in der zerrissenen Welt der Moderne nicht nur das Sinnenwesen verfeinern, sondern umgekehrt auch den allzu vergeistigten Menschen zu einer wohlthuenden Harmonie seiner Doppelnatur zurückführen soll, betont Schillers Studie recht einseitig den ersteren Aspekt. Die ästhetische Gemütsstimmung bricht die unumschränkte Herrschaft grober sinnlicher Triebe und verschafft dem Individuum so die Freiheit, seinen Willen ganz an den Geboten des vernünftigen Sittengesetzes auszurichten. Daraus ergibt sich ein dreistufiger Bildungsprozess: „Der Mensch in seinem *physischen* Zustand erleidet bloß die Macht der Natur; er entledigt sich dieser Macht in dem *ästhetischen* Zustand, und er beherrscht sie in dem *moralischen*“ (20, S. 388). Solchermaßen veredelt, wäre er für jenen Vernunftstaat vorbereitet, der nach wie vor das Telos von Schillers Geschichtskonzeption darstellt und den Verfassungen und Gesetze allein nicht begründen können. Nur die ästhetische Erziehung vermag die politische Regeneration herbeizuführen, an der die Revolutionäre in Frankreich scheitern mussten – „eine Aufgabe für mehr als Ein Jahrhundert“, wie Schiller einräumt (S. 329).

Seine Thesen waren gewiss eigenwillig und originell, aber mit dem Versuch, spekulativ neue Fundamente für eine politische Ordnung zu entwerfen, stand er in seiner Zeit nicht alleine. Die Revolution und die Kriege, die in ihrem Gefolge die gesamte europäische Staatenwelt mit inneren und äußeren Umwälzungen bedrohten, inspirierten viele Denker zu Reflexionen über die Grundlagen des politischen Zusammenhalts, die bis in die Staatsphilosophie der Romantik hineinreichten. Besonders interessant ist das Konzept, das Kant 1795 und damit exakt parallel zu Schiller in seiner Schrift *Zum ewigen Frieden* entwickelte. Kant setzt nämlich keineswegs auf ein ästhetisch-sittliches Erziehungsprogramm. Nicht von der „Moralität“ der Einzelnen sei eine „gute Staatsverfassung, sondern vielmehr, umgekehrt, von der letzteren allererst die gute moralische Bildung eines Volks zu erwarten“. Statt die Menschen bessern zu wollen, müsse man sich ihre Selbstsucht zunutze machen, da das egoistische Kalkül, mit Vernunft gepaart, schon von selbst zur Einrichtung allgemeiner Gesetze und friedlicher Zustände dränge. Deshalb könne, wie Kant drastisch formuliert, sogar „ein Volk von Teufeln (wenn sie nur Verstand haben)“ einen

wohlorganisierten Staat bilden.⁹ Der Philosoph empfahl also genau jenen Weg, den Schiller unter dem Eindruck des revolutionären Terrors ausschloss.

Schiller, der über die ästhetische Erziehung eine ideale Vernunft Herrschaft vorbereiten wollte, blieb freilich auch in diesem Punkt inkonsequent. In der Schlusspartie von *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* tritt die Aussicht auf ein kommendes Reich der Vernunft unvermittelt in den Hintergrund und macht Überlegungen zu einer anderen utopischen Existenzform Platz, die der Autor als „ästhetischen Staat“ bezeichnet (20, S. 410). Schon früher hatte er seine ästhetischen und anthropologischen Kategorien des Öfteren metaphorisch auf politische Verhältnisse bezogen. Von der „Ochlokratie“ der sinnlichen Triebe war bereits die Rede. Ihr Gegenstück, das strenge Regiment der Vernunft, setzt Schiller in *Ueber Anmuth und Würde* mit einer „Monarchie“ gleich, und in der goldenen, gewissermaßen republikanischen Mitte liegt das Schöne, „[s]o wie die *Freyheit* zwischen dem gesetzlichen Druck und der Anarchie mitten inne liegt“ (S. 281f.).

Auch in einem Brief an Körner vom Februar 1793 erklärte Schiller die Sphäre des Schönen und des Geschmacks zum Gleichnis oder Vorschein eines wahrhaft menschenwürdigen Zusammenlebens, das auf dem Respekt vor der Autonomie jedes Einzelnen beruht: „Die Schönheit oder vielmehr der Geschmack betrachtet alle Dinge als *Selbstzwecke* und duldet schlechterdings nicht, daß eines dem andern als Mittel dient oder das Joch trägt. In der aesthetischen Welt ist jedes Naturwesen ein freier Bürger, der mit dem Edelsten gleiche Rechte hat, und *nicht einmal um des Ganzen willen* darf *gezwungen* werden sondern zu allem schlechterdings *consentiren* muß“ (26, S. 212). Wo die Individuen zu ästhetischer Harmonie gelangt sind, ist auch der Einklang des Ganzen gesichert. Hier herrscht kein Zwang mehr, sondern „der gute Ton“, die „Schönheit des Umgangs“, die nur zwei Geboten verpflichtet ist, nämlich erstens: „Schone fremde Freiheit“, und zweitens: „zeige selbst Freiheit“ (S. 216). Und Schiller, der es liebte, abstrakte Begriffe in anschauliche Bilder zu übersetzen, fährt fort:

Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein paßenderes Bild als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren componierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Gallerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen, und ihre Richtung lebhaft und muthwillig verändern, und *doch niemals zusammenstoßen*. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint, und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern.
(26, S. 216f.)

In dem Gedicht *Der Tanz* hat Schiller dieses Symbol einer ästhetisch gebildeten Gesellschaft in ihrem vollendeten Einklang von Freiheit und Gesetz, Willkür und Maß, Natur und Vernunft, Individualität und Allgemeinheit meisterhaft gestaltet.

Der siebenundzwanzigste und letzte Brief von *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* nimmt das Thema wieder auf und macht „aus einer Erziehung durch die Kunst“, wie sie zuvor skizziert wurde, „eine Erziehung zur Kunst.“¹⁰ Die ästhetische Gemütsverfassung steigt vom Propädeutikum zum Selbstzweck, vom bloßen Mittel zum wahren Ziel humaner Bildung auf, weil das Schöne jede Einseitigkeit vermeidet, jede Nötigung – auch die der Vernunft und des Sittengesetzes! – aufhebt, freie Selbstgestaltung ermöglicht und eine spielerische, herrschaftsfreie Ordnung stiftet: „Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt, und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im physischen als im moralischen entbindet.“ Das „Grundgesetz dieses Reichs“ lautet: „Freyheit zu geben durch Freyheit“ (20, S. 410). Hier, wo der ästhetische Sinn „Harmonie in die Gesellschaft“ bringt, „weil er Harmonie in dem Individuum stiftet“ (S. 410), kann aus der schönen Kunst tatsächlich eine neue „Lebenskunst“ hervorgehen, wie Schiller schon früher angedeutet hat (S. 359). Soll Posas Ideal einer brüderlichen Gemeinschaft der Freien nicht an rohen, ungezügelter Leidenschaften scheitern, muss jeder Einzelne erst durch das Schöne zu einem „geselligen Charakter“ gebildet werden (S. 410).

Könnten Staat und Gesellschaft demnach irgendwann so organisiert werden, dass die Menschen auch im praktischen Dasein jene ungehinderte Entfaltung ihrer Kräfte und Möglichkeiten genießen, die jetzt nur im Raum des ästhetischen Erlebens, des schönen Scheins denkbar ist? Diese kühne Konsequenz wollte Schiller doch nicht ohne weiteres ziehen. Jedenfalls thematisiert er den Übergang von der Ästhetik zur Politik nicht weiter und deutet sogar an, dass das Schöne ewig von der nüchternen Wirklichkeit getrennt bleiben müsse: „Hier also in dem Reiche des ästhetischen Scheins wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte“ (20, S. 412) – ein Seitenhieb auf den fehlgeleiteten Fanatismus der französischen Revolutionäre. Der ästhetische Staat erweist sich letztlich als bloße Metapher für einen kultivierten geselligen Umgang, der bestenfalls in kleinen „auserlesenen Zirkeln“ und in sorgenfreier Muße gepflegt werden kann (S. 412). Während die Schlusspartie von *Ueber die ästhetische Erziehung* das Schöne als Inbegriff vollendeter Humanität und Glückseligkeit emphatisch aufwertet, relativiert sie zugleich seine utopische Reichweite. Die Distanz zur Welt der Politik ist jetzt sogar noch größer als am Beginn der Briefreihe: Hatte Schiller mit seinem Erziehungsprogramm zunächst lediglich einen Umweg einschlagen wollen, um das Fernziel einer Regeneration von Staat und Gesellschaft nur desto sicherer zu erreichen, so lässt er diese Hoffnung nun stillschweigend fahren. Statt als verbindlicher Maßstab der Le-

benspraxis zu dienen, wird das Ideal menschlicher Selbstbestimmung in die Innerlichkeit einer ästhetischen Gemütsverfassung zurückgenommen. Damit kann es den modernen Menschen eigentlich nur noch über die unabänderlichen Defizite seiner realen Existenz hinwegtrösten und ihm eine Kompensation verschaffen, die im Vergleich zu den anfangs eröffneten Aussichten etwas fadenscheinig wirkt.

Schillers Erfahrungen bei dem Versuch, das große zeit- und kulturkritische Erziehungsprojekt in die Tat umzusetzen, mussten seine Skepsis weiter vertiefen. Die *Horen*, die er ab 1795 herausgab, waren als Medium einer Bildung durch die Kunst gedacht. Nach Schillers öffentlicher Ankündigung sollten sie den „Kampf politischer Meinungen und Interessen“, den die Französische Revolution in Deutschland entfacht hatte, den „allverfolgenden Dämon der Staatskritik“ und das „beschränkte Interesse der Gegenwart“ völlig aussparen, um die angespannten Gemüter „in Freiheit zu setzen und die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen.“ Es gelte, „an dem stillen Bau besserer Begriffe, reinerer Grundsätze und edlerer Sitten, von dem zuletzt alle wahre Verbesserung des gesellschaftlichen Zustandes abhängt“, zu arbeiten, um auf diese Weise „wahre Humanität zu befördern“ (22, S. 106f.). Die Briefe *Ueber die ästhetische Erziehung*, deren Kerngedanken hier unschwer wiederzuerkennen sind und die auch gleich im ersten Jahrgang der *Horen* stückweise abgedruckt wurden, lieferten der Zeitschrift ihr philosophisches Programm.

Der Erfolg blieb jedoch weit hinter den Erwartungen zurück und zeigte die Grenzen auf, die dem Bildungsanspruch von Kunst und Literatur in der Praxis gesetzt waren. Die Aufnahme der ästhetischen Briefe, die dem Publikum ja nicht gerade leichtverdauliche Kost boten, fiel verhalten aus, und die *Horen* selbst wurden bereits mit dem dritten Jahrgang eingestellt, weil sie ihren eigenen Qualitätsmaßstäben auf die Dauer nicht genügen konnten und die „kleinliche[n] Geschäfte“ des Redaktionsalltags obendrein den anfänglichen Enthusiasmus des Herausgebers schnell erstickt hatten (29, S. 196). Schiller verzichtete fortan auf vergleichbare publizistische Unternehmungen, und die Hochphase seiner ambitionierten ästhetisch-philosophischen Studien war um die Mitte der neunziger Jahre ebenfalls abgeschlossen. Gleichwohl blieben die Ideen des Schönen und der Kunstautonomie wichtige Orientierungspunkte seines künftigen Schaffens und damit jener literarisch-kulturellen Strömung, die man heute Weimarer Klassik nennt.

Vom Schönen zum Erhabenen

Die Schrift *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* äußert sich nicht konkret zu Inhalten, Stoffen und Themen der schönen Kunst. Es geht ihr lediglich um deren *Wirkung*, die sie auf einer ganz grundsätzlichen Ebene aus der menschlichen Doppelnatur ableitet. Nur „in der

übereinstimmenden Energie seiner sinnlichen und geistigen Kräfte“ erreiche der Einzelne „Vollkommenheit“ (20, S. 363), behauptete Schiller, und so wurde er nicht müde, die Ausgewogenheit des ästhetischen Zustands und der schönen Seele als das „Siegel der vollendeten Menschheit“ zu feiern (S. 287). Wenn das „Ideal der Menschheit“ aber tatsächlich mit dem „Ideal der Schönheit“ identisch ist (S. 363), mag man sich fragen, warum er dem *Erhabenen* überhaupt noch Aufmerksamkeit schenkte und welchen Platz es in seiner Ästhetik beanspruchen durfte. Sicherlich sind hier die Interessen eines Dramatikers zu bedenken, der mit perfekter Harmonie sehr wenig, mit Widerstreit und Konflikt dafür umso mehr anfangen kann – eine schöne Seele taugt nicht für die Tragödie. Doch Schiller durfte auch deshalb nicht beim Schönen haltmachen, weil gewisse innere Widersprüche seiner philosophischen Überlegungen und seines Menschenbildes ihn zum Weiterdenken nötigten.

Kritiker haben moniert, dass der Entwurf einer ästhetischen Erziehung den Gegensatz in der menschlichen Natur nicht wirklich aufhebe, weil ihm insgeheim immer noch eine Unterdrückung der Sinnlichkeit durch die übermächtige Vernunft zugrunde liege. Schon die zahlreichen Metaphern des Kampfes, der Gewalt und der Herrschaft, die Schillers Schrift durchziehen, widersprechen der proklamierten Harmonie: „Die Philosophie der Versöhnung muß sich durch ihre Bilder eine Korrektur gefallen lassen.“¹¹ Diese Beobachtung ist zwar an sich richtig, der Entlarvungsgestus aber dennoch fehl am Platze. Schiller war sich über die Brüchigkeit seiner Versöhnungsvision und die fortdauernde Gespaltenheit des Individuums voll auf im Klaren und hat sie durchaus auch explizit reflektiert. Die wahrhaft ausgeglichene, *schöne* Gemütsverfassung ist für ihn nicht mehr als ein fernes Ideal oder ein philosophisches Postulat, da „die unveränderliche Einrichtung seiner Natur“ und die „physischen Bedingungen seines Daseyns“ dem Einzelnen den Weg dorthin versperren, wie schon *Ueber Anmuth und Würde* unmissverständlich konstatiert: „Es ist dem Menschen zwar aufgegeben, eine innige Übereinstimmung zwischen seinen beyden Naturen zu stiften, immer ein harmonirendes Ganze zu seyn, und mit seiner vollstimmigen ganzen Menschheit zu handeln. Aber diese Charakterschönheit, die reifste Frucht seiner Humanität, ist bloß eine Idee, welcher gemäß zu werden, er mit anhaltender Wachsamkeit streben, aber die er bey aller Anstrengung nie ganz erreichen kann“ (20, S. 289). In diesem Sinne heißt es dann auch in *Ueber die ästhetische Erziehung*, das „Gleichgewicht“ der „zwey entgegengesetzte[n] Principien“ bleibe „immer nur Idee, die von der Wirklichkeit nie ganz erreicht werden kann“ (S. 360). Allenfalls die „stille[n] Schattenlande“ des Scheins und der Fiktion, also die Schonräume der Kunst machen „Schönheit“, „Anmuth“ und „ausgesöhnte Triebe“ erfahrbar, verkündet das Gedicht *Das Reich der Schatten* (1, S. 249). In der Realität, der äußeren wie der seelischen, dauert dagegen der ewige Widerstreit der Natur mit dem Geist fort.

In der Tat schlossen Schillers anthropologische Prämissen einen stabilen, gleichberechtigten Einklang der gegensätzlichen menschlichen Kräfte in einer vollendeten Totalität des Charakters

von vornherein aus. Die Sinnlichkeit als solche war für ihn gar nicht ‚freiheitsfähig‘, weil sie nur automatisch auf Reize antwortet: Der „Naturtrieb ist kein freyes Princip, und was er verrichtet, das ist keine Handlung der Person“, sondern ein unwillkürliches, rein affektgeleitetes Verhalten (20, S. 266). Freiheit gewährt einzig die Vernunft, die für Schiller deshalb auch das „höher[e] Selbst“ des Menschen, sein „göttliche[r] Theil“ bleibt (S. 284). Selbst wenn sich das Individuum wirklich der Anmut und der Schönheit nähert, muss immer die vernunftgesteuerte Sittlichkeit das Heft in der Hand behalten und der ‚tierischen‘ Affektnatur ihre Spielräume vorzeichnen: „Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf, und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen“ (S. 287). Die Hierarchie der Seelenkräfte wird also keineswegs angetastet. Allenfalls einer umfassend gezähmten Triebwelt, deren Folgsamkeit er „versichert“ ist, kann der Geist generös die Verhaltenslenkung „überlassen“. Und weil er „der Sinnlichkeit das Steuer *nur anvertraut*“, nimmt er es sofort wieder an sich, sobald „der Trieb seine Vollmacht mißbrauchen will“ (S. 294). Auch im schönen Zustand der Anmut genießen die Affekte lediglich die Lizenzen, die ihnen eine liberale Vernunft einräumt: „Die Anmuth läßt der Natur da, wo sie die Befehle des Geistes ausrichtet, einen Schein von Freywilligkeit“ (S. 297).

Im Grunde ist die „ästhetische Kultur“ nur eine besonders subtile Strategie in jenem permanenten „Krieg gegen die Materie“, den Schiller für notwendig erachtet, um die „Vernunftfreyheit“ des Menschen zu sichern (20, S. 387f.). Die disziplinierende Veredelung seiner Sinnlichkeit soll ihm so lange wie möglich einen offenen Widerstreit ersparen, der ihn dazu nötigen würde, seine Triebe und Affekte im Namen des Sittengesetzes radikal zu unterdrücken und damit den Weg zum Erhabenen zu beschreiten. Denn die Gretchenfrage im Blick auf das Verhältnis zwischen den beiden Grundkräften des menschlichen Wesens lautet: Welche Seite behält die Oberhand, wenn es zum *Konflikt* kommt, wenn die anmutig-schöne Harmonie zerbricht und der rebellierende Naturtrieb die vernünftige Selbstbestimmung bedroht? Und dass solche Fälle irgendwann eintreten werden, hält Schiller für gewiss, weil sich die Affekte, die letztlich doch nur den unberechenbaren Sinnesreizen und dem Diktat von Lust und Unlust folgen, niemals dauerhaft bändigen und verlässlich in das autonome vernünftige Subjekt integrieren lassen. Schon der Brief an den Augustenburger vom 3. Dezember 1793, der später unter dem Titel *Ueber den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten* in den *Horen* abgedruckt wurde, formuliert eine ganz illusionslose Einschätzung der menschlichen Triebnatur, die der schönen Harmonie enge Grenzen setzt:

Der gefährlichste innere Feind der Moralität ist der sinnliche Trieb, der sobald ihm ein Gegenstand vorgehalten wird, nach Befriedigung strebt, und so bald die Vernunft etwas ihm angestößiges gebietet, ihren Vorschriften sich entgegensetzt. Dieser sinnliche Trieb ist ohne

Aufhören geschäftig, den Willen in sein Interesse zu ziehen, der doch unter sittlichen Gesetzen steht, und die Verbindlichkeit auf sich hat, sich mit den Ansprüchen der Vernunft nie im Widerspruche zu befinden. Der sinnliche Trieb aber erkennt kein sittliches Gesetz, und will sein Object durch den Willen realisiert haben, was auch die Vernunft dazu sprechen mag. Diese Tendenz unserer Begehrungskraft, dem Willen unmittelbar und ohne alle Rücksicht auf höhere Gesetze zu gebieten, steht mit unserer sittlichen Bestimmung im Streite, und ist der stärkste Gegner, den der Mensch in seinem moralischen Handeln zu bekämpfen hat. (26, S. 325)

Der ästhetische Sinn, der für das Schöne empfänglich macht und damit bewirkt, „daß die Begierden sich veredeln, und mit den Foderungen der Vernunft übereinstimmender werden“ (21, S. 22), hat das Verdienst, „die sinnlichen und geistigen Kräfte des Menschen in Harmonie zu bringen, und in einem innigen Bündniß zu vereinigen“ (S. 3). Aber sein Reich endet da, wo „Empfindung und Vernunft ein verschiedenes Interesse haben – wenn die Pflicht ein Betragen gebietet, das den Geschmack empört, oder wenn sich dieser zu einem Object hingezogen sieht, das die Vernunft, als moralische Richterinn, zu verwerfen gezwungen ist.“ In einer solchen Krise kann von Harmonie und Ausgleich keine Rede mehr sein. Jetzt muss sich entscheiden, wer der „wahre Gewalthaber im Gemüth“ ist (S. 23), und das darf für Schiller nur die auf das Sittengesetz verpflichtete Vernunft sein: Wenn „keine Zusammenstimmung zwischen Neigung und Pflicht, zwischen Vernunft und Sinnlichkeit“ möglich ist, „kann der Mensch [...] nicht mit seiner ganzen harmonirenden Natur, sondern ausschließungsweise nur mit seiner vernünftigen handeln“ (20, S. 293). Selbst eine „schöne Seele muß sich also im Affekt“, von heteronomen sinnlichen Impulsen bedrängt, „in eine *erhabene* verwandeln“ (S. 294) und die Anmut mit der Würde vertauschen, die „der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung“ ist (S. 289). Die Würde zeigt nämlich an, dass „der Geist in dem Körper als *Herrscher*“ waltet, „denn hier hat er seine Selbstständigkeit gegen den gebieterischen Trieb zu behaupten“ (S. 296f.). Damit rückt Schiller doch wieder nahe an die rigorose kantische Pflichtethik heran, der er das Ideal der schönen Seele hatte entgegensetzen wollen.

Ihm naive Harmonieseligkeit zu unterstellen, wäre ebenso verfehlt wie der Vorwurf, er sei bei dem Versuch, die gespaltene Menschennatur zu versöhnen, gescheitert. Sein anthropologisches Modell betrachtet die Seele als Kampfplatz, auf dem unterschiedliche Kräfte einen Dauerstreit austragen, der allenfalls notdürftig und vorübergehend geschlichtet werden kann. Das Niveau seiner Reflexionen zeichnet sich deutlich ab, wenn man sie etwa neben Heinrich Heines schlichte sensualistische Utopie hält, die von einer „Rehabilitazion der Materie“ und ihrer „Versöhnung mit dem Geiste“ träumt¹², Schillers Problembewusstsein und die Tiefe seiner Psychologie aber nicht im Entferntesten erreicht. Eine perfekte Übereinstimmung der Triebnatur mit Vernunft

und Moralität lässt sich nur denken, wenn man ihr von vornherein eine immanente Tendenz zum Sittlichen und zur verfeinerten Kultur zuschreibt. Von Schillers skeptischer Anthropologie führt eine Linie zur Trieblehre Sigmund Freuds, aber keine zu Herbert Marcuses Vision eines Ausgleichs von Eros und Vernunft, obwohl sich Marcuse selbst auf eine harmonisierende Deutung von Schillers Ästhetik berief, in der er „die Wiedereinsetzung der Sinnlichkeit in ihre ursprünglichen Rechte“ und „die Abschaffung der repressiven Kontrollen“, denen sie in der Kultur unterworfen sei, vorweggenommen sah.¹³

In den neunziger Jahren leitete Schiller das Phänomen des Erhabenen auf den Spuren Kants aus der sinnlich-vernünftigen Doppelnatur des menschlichen Wesens ab. Vertraut war es ihm aber schon viel länger. Bereits der Karlsschüler pries in seinen Festreden die „erhabenste Tugend“ des Philosophen Sokrates, der mit der „Liebe zum Leben“ sogar „das mächtigste Drangsgefühl, das je eines Menschen Seele bestürmte“, überwunden habe (20, S. 3), und feierte die „Ruhe der Seele in allen Stürmen des Schicksals“, die ein „gleicher und unerschütterter Charakter“ verbürge (S. 35). Im Hintergrund stehen hier die Lehren der antiken Stoiker, die über die Affektbeherrschung zur *apatheia*, zur souveränen Gemütsruhe und Vernunftfreiheit gelangen wollten und deren Gedanken der junge Dichter unschwer mit seiner Faszination für menschliche Größe verbinden konnte. Von den frühen Redeübungen des Schülers spannt sich ein weiter Bogen bis zu der Spätschrift *Ueber das Erhabene*, die das vertraute Konzept nun freilich auf eine sehr viel differenziertere Weise behandelt und alles in allem Schillers konziseste programmatische Äußerung zu diesem Thema darstellt.

Der Aufsatz erschien 1801, als der Verfasser der philosophischen Spekulation eigentlich längst müde war, und dürfte daher schon einige Jahre früher niedergeschrieben worden sein, vielleicht als eine Art Gegenstück zu den Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*. Er setzt ein mit einer emphatischen Beschwörung der Freiheit, die den Rang und die Würde des Menschen begründet. „Kein Mensch muß müssen“, wird Lessings Nathan zitiert, und Schiller pflichtet bei: „Alle andere Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will.“ Deshalb „ist des Menschen nichts so unwürdig, als Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt ihn auf“ (21, S. 38). Aber der Anspruch auf absolute Selbstbestimmung sieht sich unweigerlich mit den einschränkenden Bedürfnissen und Widrigkeiten der physischen Welt konfrontiert. List und Klugheit, Kultur und Technik können dem Menschen allenfalls eine relative, niemals aber die ersehnte vollkommene Unabhängigkeit von der „Naturnothwendigkeit“ und der „Tücke der Verhängnisse“ verschaffen (S. 50f.), denn *eine* Grenze ist ihnen in jedem Fall gesetzt: „Gegen alles, sagt das Sprichwort, giebt es Mittel, nur nicht gegen den Tod“ (S. 38). Das Wissen um die Endlichkeit seiner Existenz stellt die ultimative Herausforderung für das Autonomieverlangen des Subjekts dar.

Da Schiller religiöse Tröstungen und Jenseitshoffnungen nicht mehr in Betracht zieht, hilft dem Menschen einzig die Erfahrung des Erhabenen aus diesem Dilemma. Gerade die drohen-

de Überwältigung durch physische Kräfte kann ihm nämlich bewusst machen, dass er solchen Mächten nur als Sinnenwesen unterliegt, während seine Vernunft gegen sie gefeit ist. Im äußersten Fall bleibt ihm also nichts anderes übrig, als sich „in die heilige Freyheit der Geister zu flüchten“, in ein Refugium der reinen Innerlichkeit, und sich so „moralisch zu entleiben.“ Diese pointierte Formulierung darf nicht missverstanden werden. Hier ist nicht etwa von Selbstmord die Rede, sondern von einer eben „moralisch“, das heißt durch den souveränen Willen bewerkstelligten „freye[n] Aufhebung alles sinnlichen Interesse[s]“, die sogar den „Lebenstrieb“ ausschaltet (21, S. 51). An anderer Stelle umschreibt Schiller diesen Gipfel erhabener Autonomie folgendermaßen: „bloß darinn muß unsre Freyheit bestehen, daß wir unsern physischen Zustand, der durch die Natur bestimmt werden kann, gar nicht zu unserm Selbst rechnen, sondern als etwas auswärtiges und fremdes betrachten, was auf unsre moralische Person keinen Einfluß hat“ (20, S. 184). Für ein Individuum, dem das gelungen ist, verliert sogar der Tod seinen Schrecken.

Als „gemischtes Gefühl“ zählt das Erhabene zu jenen ambivalenten Gemütszuständen, von denen Psychologie und Ästhetik im 18. Jahrhundert besonders fasziniert waren. Zusammengesetzt aus Unlust und Lust, Schmerz und Triumph, „Wehseyn“ und „Frohseyn“, beweist es für Schiller, dass der Mensch „zwey entgegengesetzte Naturen“ in sich vereinigt, die bei der Vorstellung ein und desselben Gegenstandes, beispielsweise einer verheerenden Naturkraft, „auf ganz entgegengesetzte Art interessiret sind“ (21, S. 42). Im Zustand der Erhabenheit erfährt sich das vernünftige Subjekt als unabhängig von allen äußeren physischen Einflüssen, aber auch von den eigenen Sinnen, Trieben und Instinkten, die es ja überhaupt erst der Macht dieser Einflüsse ausliefern: „Der physische und der moralische Mensch werden hier aufs schärfste von einander geschieden, denn gerade bey solchen Gegenständen, wo der erste nur seine Schranken empfindet, macht der andere die Erfahrung seiner *Kraft* und wird durch eben das unendlich erhoben, was den andern zu Boden drückt“ (S. 43).

Auch das Verhältnis zwischen dem Schönen und dem Erhabenen wird in Schillers Aufsatz noch einmal diskutiert. In einer bildhaften Einkleidung, die der Autor 1795 auch in dem Gedicht *Schön und erhaben* (später: *Die Führer des Lebens*) verwendete, heißt es da:

Zwey Genien sind es, die uns die Natur zu Begleitern durchs Leben gab. Der Eine, gesellig und hold, verkürzt uns durch sein munteres Spiel die mühevollen Reise, macht uns die Fesseln der Nothwendigkeit leicht, und führt uns unter Freude und Scherz bis an die gefährlichen Stellen, wo wir als reine Geister handeln und alles körperliche ablegen müssen, bis zur Erkenntniß der Wahrheit und zur Ausübung der Pflicht. Hier verläßt er uns, denn nur die Sinnenwelt ist sein Gebieth, über diese hinaus kann ihn sein irrdischer Flügel nicht tragen.

Aber jetzt tritt der andere hinzu, ernst und schweigend, und mit starkem Arm trägt er uns über die schwindlichte Tiefe.

(21, S. 41)

Und nun folgt die schon früher zitierte Unterscheidung zwischen den eigentümlichen Formen der Freiheit, die diese beide „Genien“ schenken: „Wir fühlen uns frey bey der Schönheit, weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmonieren; wir fühlen uns frey beym Erhabenen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen andern als seinen eigenen Gesetzen stünde“ (21, S. 42).

Schiller weist dem Schönen und dem Erhabenen jeweils einen fest umrissenen Wirkungskreis und eine bestimmte Aufgabe für die Bewältigung des Daseins und die volle Entfaltung menschlicher Möglichkeiten zu. Eine gewisse Hierarchie zeichnet sich dabei aber doch ab. Gewiss ist es erfreulich, wenn jemand so weit wie möglich die schöne Balance von Sinnlichkeit und Vernunft wahrt. Solange beide Prinzipien in ihren Forderungen übereinstimmen, also die Sinnlichkeit nichts begehrt, was die sittliche Vernunft verneinen muss, und die Vernunft wiederum nichts fordert, was die Affekte empört, kostet es allerdings nicht viel, eine friedsame schöne Seele zu sein. Ein Individuum, das zeitlebens dieses (unwahrscheinliche!) Glück genießt, wird niemals das Leiden, aber eben auch niemals „das absolut Große in uns selbst“ kennenlernen (21, S. 43), das sich jedem Zwang der Natur und der physischen Bedürfnisse entzieht. Das Erhabene ist nicht nur das letzte Rettungsmittel für Notfälle, in denen die Autonomie des Menschen dem Drang der Affekte zu erliegen droht, es erinnert ihn zugleich an seine hohe Bestimmung zu einer rein geistig-moralischen Freiheit, zu jener „Independenz von Naturgesetzen“, die er lediglich als „Vernunftwesen“ genießt (S. 49).

Hier macht sich noch einmal das altbekannte Misstrauen gegen das Reich der Sinne und der Triebe geltend, das bei Schiller stets im Zeichen der Fremdbestimmung steht: „Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worinn uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte“ (21, S. 45). Nicht mehr die Versöhnung der menschlichen Doppelnatur, sondern der Triumph des sittlich-vernünftigen Prinzips erscheint jetzt als Gipfel der Humanität. Erklommen werden kann er nur durch eine schonungslose Selbstdisziplinierung, deren gewalt-samen Charakter Schiller keineswegs verleugnet. „Diese erhabene Geistesstimmung“, heißt es in *Ueber die tragische Kunst*, „ist das Loos starker und philosophischer Gemüther, die durch fortgesetzte Arbeit an sich selbst den eigennützigen Trieb unterjochen gelernt haben“ (20, S. 151).

Wenn die „ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen“ werden soll, muss neben die Kultivierung der Sinnlichkeit im Schönen das Erlebnis des Erhabenen treten, das „die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang unsrer Bestimmung, und

also auch über die Sinnenwelt hinaus“, erweitert (21, S. 52). Erst damit ist der Mensch in Schillers Augen wahrhaft umfassend gebildet:

Ohne das Schöne würde zwischen unsrer Naturbestimmung und unsrer Vernunftbestimmung ein immerwährender Streit seyn. Ueber dem Bestreben, unserm *Geisterberuf* Genüge zu leisten, würden wir unsre *Menschheit* versäumen, und alle Augenblicke zum Aufbruch aus der Sinnenwelt gefaßt, in dieser uns einmal angewiesenen Sphäre des Handelns beständig Fremdlinge bleiben. Ohne das Erhabene würde uns die Schönheit unsrer Würde vergessen machen. In der Erschlaffung eines ununterbrochenen Genusses würden wir die Rüstigkeit des *Karakters* einbüßen, und an diese *zufällige Form des Daseyns* unauflösbar gefesselt, unsre unveränderliche Bestimmung und unser wahres Vaterland aus den Augen verlieren. Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet, und unsre Empfänglichkeit für beydes in gleichem Maaß ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu seyn, und ohne unser Bürgerrecht in der intelligibeln Welt zu verscherzen.

(21, S. 53)

Schiller hält es daher für heilsam, ja für notwendig, dem Menschen hin und wieder das „böse Verhängniß“ zu zeigen und ihn mit „der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphirenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld“ zu konfrontieren, damit er lerne, „dem ernsten Gesetz der Nothwendigkeit mit einem Schauer zu huldigen, seinen Begierden augenblicklich den Zügel anzuhalten, und ergriffen von dieser ewigen Untreue alles Sinnlichen nach dem Beharrlichen in seinem Busen zu greifen“, nämlich nach der erschütterlichen Autonomie seines vernünftigen Selbst (21, S. 52).

Ganz ernst darf es bei diesem „öftere[n] Umgang mit der zerstörenden Natur“ indes nicht zugehen, weil man von dem Andrang *wirklicher* Katastrophen bekanntlich leicht überfordert wird und die Gemütsfreiheit, die doch gestärkt werden soll, gänzlich einbüßt: „das wahre Unglück wählt seinen Mann und seine Zeit nicht immer gut; es überrascht uns oft wehrlos, und was noch schlimmer ist, es *macht* uns oft *wehrlos*.“ Was liegt da näher, als die Begegnung mit Schmerz, Leid und Tod in das Reich der Fiktion hinüberzuspielen und sie so ihrer bedrängenden Macht zu berauben? Ein „künstliches Unglück [...] findet uns in voller Rüstung, und weil es bloß eingebildet ist, so gewinnt das selbstständige Prinzipium in unserm Gemüthe Raum, seine absolute Independenz zu behaupten.“ Künstlerisch gestaltet und vermittelt, wirkt das Pathos – wörtlich: das Leiden – wie eine Impfung, die ohne echtes Risiko das Widerstandsvermögen erhöht, wie eine „Inokulation des unvermeidlichen Schicksals, wodurch es seiner Bösartigkeit beraubt, und der Angriff desselben auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird.“ Die Gewöhnung bereitet

den Zuschauer nach und nach darauf vor, auch den Tücken des wirklichen Lebens, denen er als *Sinnengeschöpf* ausgeliefert ist, mit der Gelassenheit eines freien *Vernunftwesens* zu begegnen: „Je öfter nun der Geist diesen Akt von Selbstthätigkeit erneuert, desto mehr wird ihm derselbe zur Fertigkeit, einen desto größern Vorsprung gewinnt er vor dem sinnlichen Trieb, daß er endlich auch dann, wenn aus dem eingebildeten und künstlichen Unglück ein ernsthaftes wird, im Stande ist, es als ein künstliches zu behandeln, und, der höchste Schwung der Menschennatur! das wirkliche Leiden in eine erhabene Rührung aufzulösen“ (21, S. 51).

Damit mündet die Theorie des Erhabenen in eine Poetik der Tragödie. Schiller versteht diese Gattung als Schule der Erhabenheit, die imaginäre Unglücksfälle inszeniert, um dem Zuschauer seine geistig-moralische Freiheit bewusst zu machen. Solche Freiheit ist also kein weltfremdes idealistisches Postulat; sie ist vielmehr zunächst einfach identisch mit der Unabhängigkeit eines Theaterbesuchers von der dramatischen Handlung, die als bloße Fiktion vor ihm abläuft. Günstigstenfalls wird er durch seine Erfahrungen im Schonraum der Kunst aber in den Stand gesetzt, auch echten Katastrophen so souverän zu begegnen, als stünde er selbst nur als leidender Held auf einer Bühne. Für Schiller leistet die tragische Kunst eine Prophylaxe des Leidens im Dienst der stoischen Abhärtung.

Die tragische Schule der Erhabenheit

Schiller ist als Tragödienautor berühmt geworden, und in der Tat hat er nur vereinzelte Ausflüge auf das Gebiet des Komischen unternommen. Zwar trägt *Wallensteins Lager* manche Züge einer Typenkomödie, aber ansonsten sind neben einem kleinen, bloß für den Freundeskreis bestimmten dramatischen Scherz aus dem Jahre 1787, den spätere Herausgeber *Körners Vormittag* betitelten, lediglich einige Übersetzungen zu nennen. Für die Weimarer Bühne bearbeitete Schiller Carlo Gozzis *Turandot* von 1762, die an die Tradition der *commedia dell'arte* anknüpft, sowie die anspruchslosen Lustspiele *Der Parasit* und *Der Neffe als Onkel* aus der Feder seines französischen Zeitgenossen Louis-Benoît Picard, die dem Muster des Intrigenstücks beziehungsweise der Verwechslungskomödie folgen. Der Dichter selbst schrieb 1801 an Körner, das komische Genre werde ihm wohl immer „fremd“ bleiben, weil seine individuelle „Natur [...] zu ernst gestimmt“ sei (31, S. 36).

In der Theorie schätzte der klassische Schiller die Komödie jedoch sehr. Dabei schwebte ihm freilich weniger eine konkrete Bühnenerscheinung als ein abstraktes Gattungsideal vor, das nichts mit schallendem Gelächter zu tun hatte und auch jene satirische Gesellschaftskritik ausschloss, wie sie noch in *Kabale und Liebe* anzutreffen ist. In *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, seinem zweiten ästhetischen und kulturanthropologischen Hauptwerk nach der

Erziehungsschrift, ordnet er die Tragödie dem Erhabenen, die Komödie dagegen dem Schönen zu. Während die Erstere die Aufgabe hat, „die Gemüthsfreyheit, wenn sie durch einen Affekt gewaltsam aufgehoben worden, auf ästhetischem Wege wieder herstellen zu helfen“, vermittelt die Letztere dem Zuschauer die wundersame „Leichtigkeit“ einer absoluten „Freyheit des Gemüths“. Erreicht die Komödie ihre Absicht in vollem Umfang, macht sie daher „alle Tragödie überflüssig und unmöglich“ (20, S. 445f.).

Mit einer so verstandenen Komödie ist wiederum jene vollendete Idylle verwandt, deren Konturen Schiller in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* ebenfalls entwirft und die den entfremdeten Menschen der Moderne, „der nun einmal nicht mehr nach *Arkadien* zurückkann, bis nach *Elisium* führt.“ Diese Idylle müsste die Errungenschaften der sentimentalischen Reflexion und der ausgebildeten Kultur so weit steigern, dass sie in die neue Unschuld eines wiedergewonnenen Paradieses münden, in dem allseitige Tätigkeit und Freiheit aufs Glücklichste mit konfliktloser Harmonie verbunden sind. Sie stünde damit im Zeichen „eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen Menschen, als in der Gesellschaft, einer freyen Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur“ und würde nichts anderes sein „als das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewendet“ (20, S. 472). Auch in einem Brief an Humboldt vom November 1795 verbreitete sich Schiller über seine Theorie der Idylle und deren Nähe zur „hohen Comödie“ und schwärmte von einem Meisterwerk, das diese Vision mit Leben füllen und im Bild des Herkules, der in den Olymp aufgenommen wird, die Erhebung des Menschen zum Gott schildern sollte: „Denken Sie Sich aber den Genuß, lieber Freund, in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freyheit, lauter Vermögen – keinen Schatten, keine Schranke, nichts von dem allen mehr zu sehen“ (28, S. 119f.).

Geschrieben wurde dieses „höchste poetische Werk“ (28, S. 119) ebenso wenig wie die ideale Komödie – beide existierten offenkundig nur als spekulative philosophische Ideen, die niemals in die literarische Wirklichkeit treten konnten. Der von Widerstreit und Kampf erfüllten irdischen Realität wird allein die tragische Dichtkunst gerecht, und so macht sich in Schillers gattungstheoretischen Überlegungen wieder jene Bewegung vom Schönen zum Erhabenen bemerkbar, die schon in der Schrift *Ueber Anmuth und Würde* zu beobachten war und die auch von den ästhetischen Briefen zu dem Aufsatz *Ueber das Erhabene* führt. In einer Notiz aus dem Nachlass heißt es:

Unser Zustand in der Comödie ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder thätig noch leidend, wir schauen an und alles bleibt außer uns; dieß ist der Zustand der Götter, die sich um nichts menschliches bekümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt.

Aber wir sind Menschen, wir stehen unter dem Schicksal, wir sind unter dem Zwang von Gesetzen. Es muß also eine höhere rüstigere Kraft in uns aufgeweckt und geübt werden, damit wir uns wieder herstellen können, wenn jenes glückliche Gleichgewicht, worinn die Comödie uns fand, aufgehoben ist. Dort brauchten wir diese Kraft nicht, weil wir mit nichts zu kämpfen hatten; aber hier müssen wir siegen und bedürfen also der Kraft. Die Tragödie macht uns nicht zu Göttern, weil Götter nicht leiden können, sie macht uns zu *Heroen* d.i. zu göttlichen Menschen oder wenn man will zu leidenden Göttern zu Titanen.
(21, S. 92f.)

Kürzer fasste sich der Dichter gegenüber Johann Wilhelm Süvern: „Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen“ (30, S. 177). Wie ein Kunstwerk diesen Zweck erfüllen konnte, lotete er in mehreren Anläufen aus. Die einschlägigen Beiträge umkreisen dieselben Grundgedanken, entwickeln aber auch jeweils eine eigene Argumentation mit besonderen Schwerpunkten.

1792 veröffentlichte Schiller den Aufsatz *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, der aus einer Vorlesung an der Universität Jena hervorgegangen war. Der Titel berührt eine Frage, die in der Poetik des Dramas seit jeher eine zentrale Rolle gespielt hat und die im Zeitalter der Aufklärung von Autoren wie Burke, Mendelssohn oder Lessing intensiv diskutiert wurde: Warum üben unerfreuliche Erscheinungen wie Leiden und Schmerz, Scheitern und Tod eine solche Anziehungskraft auf den Betrachter aus, wenn die tragische Dichtung sie auf der Bühne zelebriert? Jahrhundertlang wurden die Reflexionen zu diesem Thema von der Autorität des Aristoteles beherrscht. Der griechische Philosoph identifizierte in dem berühmten ‚Tragödiensatz‘ seiner *Poetik* die Empfindungen *eleos* (Jammer oder Mitleid) und *phobos* (Schauer oder Furcht) als die wichtigsten tragischen Affekte und erkannte das Wirkungsziel der Tragödie in einer *katharsis*, einer „Reinigung von derartigen Erregungszuständen“.¹⁴ Was man sich unter dieser *katharsis* vorzustellen hat, ist bis heute umstritten. Lessing beispielsweise fasste sie im Geist der empfindsamen Moralität als sittliche Läuterung auf: Die Tragödie sollte die humane Sensibilität, die Mitleidsfähigkeit des Zuschauers steigern, indem sie seine „Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“ verwandelte.¹⁵ Vielleicht hat Aristoteles aber eher an eine medizinisch-physiologische Reinigung gedacht, an eine massive Entladung angestauter Gefühle, die das Publikum als befreiend erleben konnte. Schiller wiederum erklärte den kathartischen Reiz der Tragödie aus dem Phänomen des Erhabenen.

„Vergnügen auszuspenden und Glückliche zu machen“, sei die ehrwürdige Aufgabe aller Kunst, hält er in *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* gleich eingangs fest. Doch selbstverständlich haben Glück und Vergnügen für Schiller nichts mit bloßer Unterhaltung oder Zerstreuung zu tun. Das „armselige Verdienst, zu *belustigen*“, verachtet er

zutiefst (20, S. 133), und die rein „sinnliche Lust“ bleibt aus der Kunst erst recht ausgeschlossen, weil die Seele in diesem Zustand vollkommen im Bann der Affekte steht, also „nach fremden Gesetzen bewegt wird“ und somit keine Freiheit erfährt (S. 135). Echtes, geläutertes Vergnügen findet man nur in dem sublimen Genuss, den die Wahrnehmung einer „Zweckmäßigkeit“ verschafft (S. 136). Nun bedeutet menschliches Leiden, wie es die Tragödie vorführt, an sich einen massiven Verstoß gegen die „Naturzweckmäßigkeit“, weil der Mensch nach aufklärerischer Überzeugung eigentlich zur Glückseligkeit bestimmt ist. Doch da die Konfrontation mit physischem Unglück die Aufmerksamkeit des Betrachters auf seine unverlierbare innere, geistig-vernünftige Autonomie lenken kann, fördert sie zugleich eine sehr viel gewichtigere, nämlich eine „moralische Zweckmäßigkeit“ (S. 139). Zusammengefasst heißt das: „Ein erhabener Gegenstand ist [...] eben dadurch, daß er der Sinnlichkeit widerstreitet, zweckmäßig für die Vernunft, und ergötzt durch das höhere Vermögen, indem er durch das niedrige schmerzet“ (S. 138).

Das Wirkungspotenzial der Tragödie gründet also in dem doppelten Wesen des Menschen. Im Kampf gegen den Drang der Sinnennatur zeigt sich die sittliche Vernunft, das „Palladium unsrer Freiheit“, erst in ihrem vollen Glanz: „nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren“ (20, S. 139). Tragischen Stoff liefern daher „alle mögliche Fälle, in denen irgend eine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen, oder auch eine moralische Zweckmäßigkeit der andern, die höher ist, aufgeopfert wird“ (S. 140). Ein solcher Anblick ruft bei dem Zuschauer jene „gemischte Empfindung des Leidens und der Lust an dem Leiden“ hervor, die man tragische Rührung nennt (S. 138). Dass dabei letztlich immer die Lust und mit ihr das Vergnügen überwiegt, ist durch die Hierarchie der menschlichen Wesensanteile gesichert: „Uebereinstimmung im *Reich der Freyheit* ergötzt uns unendlich mehr, als alle Widersprüche in der *natürlichen Welt* uns zu betrüben vermögen“ (S. 141).

Schiller erwartet von der tragischen Kunst keine direkten erzieherischen Effekte. Eine Tragödie soll weder Moral predigen noch vernünftige Lehren gefällig einkleiden, sondern ihrem Publikum das erhabene Bewusstsein vermitteln, dass der Mensch frei und selbstbestimmt ist und somit prinzipiell nach den Vorschriften des Sittengesetzes handeln kann. Sie bedient sich dafür ausschließlich ästhetischer Mittel, die auf das Gemüt und die Einbildungskraft wirken. Nur ihre Autonomie, ihre „völlige Freyheit“ von äußeren Zwecksetzungen, befähigt sie dazu, mittelbar dann doch einen „wohlthätigen Einfluß auf die Sittlichkeit“ auszuüben, indem sie dem Zuschauer die Würde seiner Bestimmung vor Augen führt (20, S. 135).

Der Beitrag *Ueber die tragische Kunst*, im selben Jahr erschienen und eine weitere Frucht der erwähnten akademischen Vorlesung, ergänzt diese allgemeine Gattungsbestimmung um konkretere Hinweise auf Bauformen und Strukturprinzipien der Tragödie. Auch hier bleibt Schillers Poetik strikt wirkungsbezogen. Sämtliche Merkmale eines tragischen Kunstwerks werden von

den Emotionen, die es wecken soll, abgeleitet: Der „Zweck“ der Dichtung ist es, der ihre „Form“ bestimmt (20, S. 169). Die Quintessenz der „traurigen Rührung“, auf der das „hohe Vergnügen“ an der Tragödie beruht, findet der Autor jetzt im *Mitleid*, in dem sympathetischen Nachvollzug der Nöte und Drangsale einer Bühnenfigur. Daher definiert er die Tragödie kurz als die „dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung) welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt, und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen“ (S. 164).

Ausführlich erörtert Schiller, wie der Künstler hierbei zu verfahren habe. Weil das Mitleid des Publikums keinesfalls zu schwach ausfallen darf, muss er die Leiden seines Protagonisten unmittelbar, wahrhaftig und vollständig vorführen. Als tragische Helden eignen sich jedoch nur „gemischte Charaktere“, die in ihrer Mittelstellung als echte „sinnlichmoralische Wesen“ dem Zuschauer ähnlich sind. Ein „durchaus sinnliches Subjekt ohne Sittlichkeit“ würde dagegen lediglich „Unwillen und Abscheu“ hervorrufen, während andererseits eine schier übermenschliche Idealfigur, die sich der „reinen Intelligenz [...] nähert“, kaum noch sinnlichen Leiden unterworfen wäre und folglich „nie einen großen Grad von Pathos erwecken“ könnte (20, S. 167f.). Hier tritt der Einfluss von Lessings Mitleidsästhetik, der in diesem Text allenthalben zu spüren ist, besonders deutlich zutage. Gleich im ersten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* hatte Lessing über christliche Märtyrerfiguren gespottet, die selbst den Tod bloß „für ein Glas Wasser trinken“ hielten und in einem Trauerspiel, das emotional wirken will, nichts zu suchen hätten.¹⁶

Aber die Tragödie darf auch nicht in das entgegengesetzte Extrem verfallen, wie es geschieht, „wenn sich die Vorstellungen des Leidens zu einem solchen Grade der Lebhaftigkeit erheben, der uns keine Möglichkeit übrig läßt, den mitgetheilten Affekt von einem ursprünglichen, unser eigenes Ich von dem leidenden Subjekt oder Wahrheit von Dichtung zu unterscheiden“ (20, S. 158). Dann wird der Zuschauer nämlich vom Pathos dermaßen überwältigt, dass er den fiktiven Charakter des Dargestellten vergisst und die Unlust über die Lust, das Leiden der Sinnlichkeit über die Aktivität der sittlichen Vernunft siegt. Schillers klassische Wirkungspoetik zielt deshalb auf eine Synthese von Nähe und Distanz, von emotionaler Anteilnahme und nüchterner Besonnenheit. Der tragische Dichter hat die leidende Sinnlichkeit und das „selbstthätige Vermögen“ der Vernunft kunstvoll auszubalancieren: Letzteres muss „[u]naufhörlich [...] geschäftig seyn, gegen den Zwang der Sinnlichkeit seine Freyheit zu behaupten, aber nicht früher als am Ende den Sieg erlangen, und noch weit weniger im Kampf unterliegen; sonst ist es im ersten Falle um das Leiden, im zweyten um die Thätigkeit gethan, und nur die Vereinigung von beidem erweckt ja die Rührung“ (S. 163). „In der geschickten Führung dieses Kampfes“, resümiert Schiller, „beruht eben das große Geheimniß der tragischen Kunst“ (S. 163f.). Diese Überlegungen sind elaborierter und subtiler als alles, was er in seinen frühen Jahren über wirkungsästhetische Fragen geäußert hatte,

aber in einem wichtigen Punkt herrscht doch ungebrochene Kontinuität: Die tragische Kunst ist in erster Linie eine ‚psychagogische‘ Kunst, eine Kunst der virtuellen Affektlenkung.

Der entscheidende Schritt zum *Erhabenen*, mit dem man über das bloße sympathetische Mitleiden hinausgelangt, kommt in dem Aufsatz *Ueber die tragische Kunst* allerdings zu kurz. Den geschlossenen Entwurf einer anthropologisch fundierten Tragödienpoetik bieten erst zwei Texte, die Schiller etwas später verfasst hat. Beim Erstdruck in der *Neuen Thalia* 1793 bildeten sie noch eine Einheit, aber für die Publikation in seinen *Kleineren prosaischen Schriften* strich der Autor den ersten Teil, der heute unter dem ursprünglichen Gesamttitel *Vom Erhabenen* geführt wird, und wählte für den zweiten die Überschrift *Ueber das Pathetische*.

„Zur weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen“, lautet der bescheidene Titelzusatz in *Vom Erhabenen* (20, S. 171). In der Tat lehnt sich der Beitrag eng an Kants *Kritik der Urteilskraft* an – vermutlich hat Schiller gerade deshalb auf einen Wiederabdruck verzichtet. Einleitend wird eine pointierte Begriffsbestimmung gegeben:

Erhaben nennen wir ein Objekt, bey dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Ueberlegenheit, ihre Freyheit von Schranken fühlt; gegen das wir also *physisch* den Kürzeren ziehen, über welches wir uns aber *moralisch* d.i. durch Ideen erheben.

Nur als Sinnenwesen sind wir abhängig, als Vernunftwesen sind wir frey.

Der erhabene Gegenstand giebt uns *erstlich*: als Naturwesen unsre Abhängigkeit zu empfinden, indem er uns *zweytens*: mit der Unabhängigkeit bekannt macht, die wir als Vernunftwesen über die Natur, sowohl *in* uns als *ausser* uns behaupten.

(20, S. 171)

Während Schiller hier den „Gegenstand“, der bestimmte zwiespältige Gefühle hervorruft, „erhaben“ nennt, legt er dieses Attribut sonst oft den Empfindungen selbst bei. Die terminologische Unschärfe spiegelt einen Bedeutungswandel, den der Begriff des Erhabenen im Laufe des 18. Jahrhunderts durchgemacht hatte: Er bezeichnete zunehmend nicht mehr die großen und erschreckenden Erscheinungen in Natur und Menschenwelt als solche, sondern die Haltung, mit der ein Betrachter ihnen gegenübertritt. Auch Schillers Interesse gilt letztlich immer der *subjektiven* Seite des Erhabenen, der ambivalenten Gemütsverfassung eines Individuums, das zugleich „Sinnen-“ und „Vernunftwesen“ ist und daher von gewissen Phänomenen auf zweifache und widersprüchliche Weise affiziert wird. In dem Aufsatz *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände* präzisiert er seine Terminologie entsprechend: Den „Gegenständen selbst“ komme „objectiv nichts Erhabenes“ zu, weshalb es passender sei, „sie *erhebend* zu nennen“ (20, S. 229).

In *Vom Erhabenen* unterscheidet Schiller zunächst das „Theoretischerhabene“ oder das „Erhabene der Erkenntniß“ (bei Kant das „Mathematischerhabene“) vom „Praktischerhabenen“, dem „Erhabene[n] der Gesinnung“ (in kantischer Terminologie das „Dynamischerhabene“). Das Erstere konfrontiert den Menschen mit einem Objekt, dessen enorme Größe seine *Einbildungskraft* nicht zu fassen vermag, während das Letztere ihm eine übermächtige Naturkraft zeigt, der er *physisch* nicht gewachsen ist – „der Ocean in Ruhe“ ist theoretischerhaben, „der Ocean im Sturm“ praktischerhaben (20, S. 172f.). Beide Spielarten kommen darin überein, dass sie ein sinnliches Vermögen überfordern und damit die unabhängige Kraft des reinen Geistes, der sittlichen Vernunft aktivieren: „alle Lust am Erhabenen“ entspringt dem „Bewußtseyn dieser unsrer Vernunftfreyheit“ (S. 174f.). Schillers Interesse galt begreiflicherweise in erster Linie dem Praktischerhabenen. Zum einen übt es viel intensivere Wirkungen aus, weil seine Erscheinungsformen die „Existenz“ des Menschen bedrohen und ihn daher lehren können, sogar den „Trieb der Selbsterhaltung“ zu überwinden (S. 174) und den „sinnlichen Theil“ seines Daseins „als ein auswärtiges Naturding“ anzusehen, das seine „wahre Person“, sein „moralisches Selbst, gar nichts angeht“ (S. 185). Zum anderen bildet es das Reservoir, aus dem die Tragödie schöpft, deren Gebiet nicht das „Unendliche“, sondern das „Furchtbare“ ist (S. 175).

Wer soeben in Gefahr schwebt, von einer Naturgewalt vernichtet zu werden, dürfte freilich kaum in der Lage sein, seine sinnlich-physische Existenz achselzuckend preiszugeben und sich gelassen auf das erhabene Bewusstsein moralischer Autonomie zurückzuziehen. Wenn ein Individuum also lernen soll, „das Furchtbare erhaben zu finden, und Wohlgefallen daran zu haben“, muss man ihm seine souveräne „Gemüthsfreyheit“ garantieren (20, S. 178). Und das geschieht am besten, wenn es sich selbst in Sicherheit weiß und die Bedrohung lediglich vorgestellt oder von ferne wahrgenommen wird. Schiller veranschaulicht den Unterschied zwischen dem distanzierten Zuschauer und dem unmittelbar Betroffenen mit einem beliebten Beispiel aus der Tradition des Erhabenen, das schon der Römer Lukrez in seinem Lehrgedicht *De rerum natura* verwendet hatte: „So erhaben ein Meeresturm, vom Ufer aus betrachtet, seyn mag, so wenig mögen die, welche sich auf dem Schiff befinden, das von demselben zertrümmert wird, aufgelegt seyn, dieses aesthetische Urtheil darüber zu fällen“ (S. 179). Von dem Beobachter der Katastrophe, der wohlgeborgen am Ufer steht, ist es nur noch ein kleiner Schritt zum Publikum im Theater, das Unglücksfällen und Leiden bloß in der Fiktion begegnet. Die Distanz des Subjekts zu dem affektaufwühlenden Geschehen bildet den gemeinsamen Nenner, der die tragische Bühnenkunst mit dem Erhabenen verbindet.

Drei Elemente sind es, aus denen sich das Praktischerhabene zusammensetzt: ein „Gegenstand der Natur, als Macht“, sodann eine „Beziehung dieser Macht auf unser physisches Widerstehungsvermögen“, die uns Furcht einjagt, weil wir „unsre subjektive physische Ohnmacht“ empfinden, und schließlich eine „Beziehung derselben [d. h. der Naturmacht] auf unsre moralische Person“,

die sich dabei ihrer „subjektiven moralischen Uebermacht“ bewusst wird (20, S. 185f.). Steht nur das mächtige sinnliche Phänomen tatsächlich vor Augen, während der Betrachter die beiden anderen Vorstellungen selbständig produzieren muss, spricht Schiller vom Kontemplativerhabenen. Zwingender und stärker wirkt aber das Pathetischerhabene, bei dem „ein Gegenstand nicht bloß als Macht überhaupt, sondern zugleich als eine dem Menschen verderbliche Macht objektiv gegeben“ ist (S. 192). Hier nimmt man also auch schon das Leiden, das Pathos als solches wahr, während das „beurtheilende Subjekt“ nur noch „die Anwendung davon auf seinen moralischen Zustand zu machen, und aus dem Furchtbaren das Erhabene zu erzeugen“ hat (S. 186).

Weil auch beim Pathetischerhabenen unbedingt die „Freyheit des Geistes“ gewahrt bleiben muss, darf das Individuum „nicht *selbst* sondern bloß *sympatethisch* [!] leiden.“ Doch ein solcher teilnehmender Schmerz wäre immer noch zu intensiv und angreifend, wenn er durch echte Nöte eines Mitmenschen ausgelöst würde. Für die erwünschte Dämpfung, die dem Aufschwung zur erhabenen Freiheit Raum lässt, ist am ehesten gesorgt, wenn man es nur mit einer „Illusion und Erdichtung“ des Leidens, mit einer Fiktion zu tun hat (20, S. 192) – wieder läuft Schillers Argumentation auf die Kunst der Tragödie hinaus. Kraft der Mechanismen seiner Affektnatur teilt der Betrachter sogar einen Schmerz, der nur auf der Bühne inszeniert wird: „Die Sympathie [...] ist keine freye Aeüßerung unsers Gemüths [...], sondern eine unwillkührliche, durch das Naturgesetz bestimmte, Affektion des Gefühlsvermögens“ (S. 192f.). Selbst im Theatersaal muss deshalb dafür gesorgt sein, dass sie nicht überhand nimmt, da sonst der Weg zum Erhabenen abermals versperrt wäre. Einen Gedanken aus *Ueber die tragische Kunst* aufgreifend, lehnt Schiller daher eine ins Extrem getriebene Wirklichkeitsillusion ab: „Wird das Mitleiden zu einer solchen Lebhaftigkeit erhöht, daß wir uns mit dem Leidenden ernstlich verwechseln, so beherrschen wir den Affekt nicht mehr, sondern er beherrscht uns.“ Nur wo die „Sympathie in ihren aesthetischen Grenzen“ bleibt, stellen sich die „zwey Hauptbedingungen des Erhabenen“ ein, nämlich „sinnlich-lebhaftre Vorstellung des Leidens mit dem Gefühl eigner Sicherheit verbunden“ (S. 193).

Sind alle diese Voraussetzungen erfüllt, kann sich der Zuschauer beim Anblick eines leidenden Menschen auf der Bühne auf die Autonomie seiner Vernunft besinnen, die ihm kein physischer Unglücksfall zu rauben vermag. Dazu muss er keineswegs über die außerordentliche „Seelenstärke“ verfügen, auch „bey ernstlich eintretender Gefahr seine moralische Freyheit zu behaupten. Nicht von dem was *geschieht*, sondern von dem was geschehen *soll* und *kann*, ist hier die Rede; von unsrer *Bestimmung* nicht von unserm wirklichen *Thun*, von der Kraft, nicht von Anwendung derselben.“ Die Tragödie erinnert den Menschen nur an seine „Pflicht“ und sein grundsätzliches „Vermögen“, als geistiges Wesen alle Leiden der Sinnlichkeit geringzuschätzen (20, S. 194). Wenigstens „in *aesthetischen* Urtheilen“ und „in der Empfindung“ soll der Theaterbesucher „den

reinen Ideen der Vernunft“ huldigen, selbst wenn er (noch) nicht imstande ist, ihnen auch in der Lebenspraxis zu folgen (S. 195).

Pathetisch wird ein Gegenstand also durch „eine lebhafte Vorstellung des *Leidens*“, die „den mitleidenden Affekt in der gehörigen Stärke“ weckt; erhaben wird er durch „eine Vorstellung des *Widerstandes* gegen das Leiden“, die „die innre Gemüthsfreyheit ins Bewußtseyn“ ruft. Daraus leitet Schiller abschließend „die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst“ ab, nämlich „*erstlich*: Darstellung der leidenden Natur; *zweytens*: Darstellung der moralischen Selbstständigkeit im Leiden“ (20, S. 195). Er geht damit etwas unvermittelt über seine eigene Definition des Pathetischerhabenen hinaus, indem er einen tragischen Helden fordert, der nicht nur leidet, sondern auch selbst schon jene heroische Fassung an den Tag legt, die sich der Zuschauer zu eigen machen soll. Erst später, in *Ueber das Erhabene*, wird Schiller dieses Postulat stillschweigend fallen lassen und der Tragödie nur noch die Aufgabe zuschreiben, menschliches Leiden unter der Gewalt äußerer Mächte zu zeigen, so dass der Zuschauer ohne Vorbild und ganz selbständig zur Einsicht in seine erhabene Freiheit gelangen muss. Damit ist das Erhabene endgültig auf die Seite des Betrachters verlagert.

Schillers eigentliche Tragödientheorie, die er anschließend in *Ueber das Pathetische* entfaltet, ist im Grunde nichts anderes als eine breite Explikation jener beiden „Fundamentalgesetze“. Dabei argumentiert er nun weitaus eigenständiger, und zwar notgedrungen, denn Kant, der die Erfahrung des Erhabenen auf Naturphänomene beschränkt hatte, lieferte ihm für dieses spezielle Thema keine Anregungen mehr. Die vornehmste Aufgabe der tragischen Kunst besteht für Schiller darin, dem Publikum die Unabhängigkeit des Vernunftwesens von den Zwängen der Natur und der Triebe vorzuführen. Da diese Freiheit aber eine *Idee* und als solche „positiv nicht darzustellen“ ist, weil ihr „nichts in der Anschauung entsprechen kann“ (20, S. 202), schlägt die Tragödie einen Umweg ein, indem sie „das freye Princip in uns“ *indirekt* durch den „Widerstand, den es gegen die Gewalt der Gefühle äußert“, sichtbar macht und „die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht“ (S. 196). Um zu demonstrieren, dass wir auch „in einem Sturm, der die ganze sinnliche Natur aufregt“, unsere „Gemüthsfreyheit“ wahren können, führt sie einen Menschen vor, der sich von physischen Leiden nicht überwältigen lässt, sondern die höhere Aktivität seines freien geistigen Vermögens betätigt: „Das *Sinnenwesen* muß tief und heftig *leiden*; Pathos muß da seyn, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund thun und sich *handelnd* darstellen könne“ (S. 196).

Es bleibt also dabei, dass ein Märtyrer, der in seiner überirdischen Entrücktheit gar keinen Schmerz spürt, nicht als Tragödienheld taugt. Schiller warnt davor, die heroische „Ertragung“ des Leidens mit „Abstumpfung und Gleichgültigkeit“ zu verwechseln (20, S. 198), und rühmt die griechischen Tragiker, bei denen sich „die leidende Natur [...] wahr, aufrichtig und tiefein-dringend“ ausspreche, während er in der klassizistischen Tragödie der Franzosen, die mit ihrer

übertriebenen „Dezenz“ jeden wahren Gefühlsausdruck unmöglich mache, das nötige Pathos vermisst (S. 197f.). Ebenso entschieden wird aber die folgenlose Gefühlsseligkeit vieler empfindsamer Romane und dramatischer Familiengemälde verworfen, die, wie es spöttisch heißt, „bloß Ausleerungen des Thränensacks und eine wollüstige Erleichterung der Gefäße“ bewirken, ohne „die edlere Kraft im Menschen“ zu stärken (S. 199) – das ist gewissermaßen Schillers Definition von Trivilliteratur. Die Rührung des Zuschauers und sein Mitgefühl mit dem tragischen Helden dürfen nicht zum Selbstzweck werden, weil sie noch ganz dem Gebiet der Sinnlichkeit angehören, über das die Tragödie ja gerade hinausführen soll. Auch allzu starke Affekte kommen für die tragische Kunst nicht in Betracht: „Der, welcher einem Schmerz zum Raube wird, ist bloß ein gequältes Thier, kein leidender Mensch mehr; denn von dem Menschen wird schlechterdings ein moralischer Widerstand gegen das Leiden gefodert, durch den allein sich das Princip der Freyheit in ihm, die Intelligenz, kenntlich machen kann“ (S. 200).

Die Kunst des Tragödiendichters besteht demnach in der richtigen Dosierung der Affektwirkungen, die das stolze Bewusstsein erhabener geistiger Autonomie weckt:

Herausgeschlagen aus allen Verschanzungen, die dem Sinnenwesen einen physischen Schutz verschaffen können, werfen wir uns in die unbezwingliche Burg unsrer moralischen Freyheit, und gewinnen eben dadurch eine absolute und unendliche Sicherheit, indem wir eine bloß komparative und prekäre Schutzwehre im Feld der Erscheinung verloren geben. Aber eben darum, weil es zu diesem physischen Bedrängniß gekommen seyn muß, ehe wir bey unsrer moralischen Natur Hülfe suchen, so können wir dieses hohe Freyheitsgefühl nicht anders als mit Leiden erkaufen. Die gemeine Seele bleibt bloß bey diesem Leiden stehen, und fühlt im Erhabenen des Pathos nie mehr als das Furchtbare; ein selbstständiges Gemüth hingegen nimmt gerade von diesem Leiden den Uebergang zum Gefühl seiner herrlichsten Kraftwirkung und weiß aus jedem Furchtbaren ein Erhabenes zu erzeugen.
(20, S. 209f.)

Unschwer sind hier wieder die Konturen einer gemischten Empfindung zu erkennen, die der Doppelnatur des Menschen korrespondiert: „Bey allem Pathos muß [...] der Sinn durch Leiden, der Geist durch Freyheit interessiert seyn.“ Fehlt bei einem Bühnenhelden das Leiden, wird er den Betrachter ungerührt lassen, fehlt aber der „Ausdruck der ethischen Anlage“, kann die Darstellung nur empörend wirken: „Aus aller Freyheit des Gemüths muß immer der leidende Mensch, aus allem Leiden der Menschheit muß immer der selbstständige oder der Selbstständigkeit fähige Geist durchscheinen“ (20, S. 210f.).

Von Lessings empfindsamer Mitleidsästhetik hat sich Schiller jetzt endgültig gelöst. Während Lessing im Theater eine tugendhafte philanthropische Sensibilität ausbilden wollte, denkt Schiller

an ein buchstäbliches Mit-Leiden, bei dem das Publikum von den Unlustempfindungen einer Bühnenfigur automatisch affiziert wird und das an sich noch gar keinen sittlichen Wert besitzt. Der sympathetisch betroffene Zuschauer bleibt ein reines Sinneswesen. Die wahre tragische Wirkung stellt sich erst ein, wenn er diesen Zustand im Bewusstsein seiner inneren Geistesfreiheit *überwindet*, denn „alles Erhabene stammt *nur* aus der Vernunft“ (20, S. 201).

Auf der anderen Seite konnte Lessing mit der *Bewunderung*, die in der klassizistischen Tragödienpoetik eine bedeutende Rolle spielte, nichts mehr anfangen, weil sie ihm zu kalt und damit zu unfruchtbar für die emotionale Sensibilisierung des Publikums schien. Schiller dagegen greift wieder auf diese Tradition zurück. Bei ihm muss das Mitleiden mit dem gequälten Helden der Bewunderung seiner erhabenen Seelengröße, die allen Stürmen des Geschicks standhält, Platz machen – damit meistern Zuschauer und Protagonist gleichermaßen die Gewalt der Affekte. In dem Heroismus der bewunderten Dramenfigur soll der Betrachter eine Fähigkeit oder Anlage des Menschen schlechthin und damit auch seiner selbst erkennen. Erst in *Ueber das Erhabene*, wo kein solcher Held mehr vorausgesetzt wird, verschwindet der Affekt der Bewunderung aus der Tragödientheorie.

In der Gestalt des erhabenen Bühnenhelden kehrt, anthropologisch und ästhetisch aufwändig legitimiert, Schillers alte Faszination für staunenswerte menschliche Größe wieder. Und damit erhebt sich auch von neuem die Frage, ob diese Größe zwangsläufig mit Tugend und Moral verbunden sein muss. Die Vorrede zu den *Räubern* hatte bekanntlich behauptet, ein Mann von überragender Geisteskraft und Seelenstärke könne „entweder ein Brutus oder ein Katilina“ werden (3, S. 6). In *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* bindet der Autor die erhabene Wirkung eines großen Verbrechers allerdings an dessen „Reue“ und „Selbstverdammung“, die dem Sittengesetz erst recht zum Triumph verhelfen (20, S. 142), und verkündet, „daß eine zweckmäßige Bosheit nur alsdann der Gegenstand eines vollkommenen Wohlgefallens werden kann, wenn sie vor der moralischen Zweckmäßigkeit zu Schanden wird“ (S. 146). Die Schlusspartien von *Ueber das Pathetische* kennen solche Bedenken nicht mehr und liefern statt dessen Schillers subtilste Rechtfertigung für eine künstlerische Gestaltung auch der absolut ruchlosen Größe. Dabei wird zugleich die Quelle des Erhabenen präzisiert. Es wurzelt, genau genommen, nicht in der *Vernunft*, die gegen den Drang der Affekte dem Sittengesetz gehorcht, sondern im menschlichen *Willen*, der frei zwischen der Triebnatur und den sittlichen Vernunftgeboten steht und seine unbedingte Autonomie gegen die Forderungen *beider* Seiten behaupten kann. Selbst eine Missetat zeugt also unter Umständen von der erhabenen Selbstbestimmung ihres Urhebers.

Zweifelloos ist ein monumentaler Verbrecher unter moralischen Gesichtspunkten eine verwerfliche Gestalt. Doch die Tragödie appelliert nicht an das sittliche Urteil, sondern an die Einbildungskraft und den ästhetischen Sinn, die sich einzig und allein für die „Möglichkeit einer absoluten Freyheit des Willens“, nicht aber für den konkreten „Gebrauch dieses Vermögens“ in-

teressieren (20, S. 212f.). Der Poet kann folglich „[s]elbst von den Aeufferungen der erhabensten Tugend [...] nichts für *seine* Absichten brauchen, als was an denselben der *Kraft* gehört. Um die Richtung der Kraft bekümmert er sich nichts“ (S. 217). Deshalb liefert ihm grundsätzlich „jede starke Aeusserung von Freyheit und Willenskraft“ ein geeignetes Sujet: „Für *sein* Interesse ist es eins, aus welcher Klasse von Charakteren, der schlimmen oder guten, er seine Helden nehmen will, da das nämliche Maaß von Kraft, welches zum Guten nöthig ist, sehr oft zur Consequenz im Bösen erfordert werden kann“ (S. 220).

Ein und dieselbe Handlung lässt sich folglich aus zwei sehr unterschiedlichen Blickwinkeln beurteilen: „Der nämliche Gegenstand kann uns in der moralischen Schätzung mißfallen, und in der ästhetischen sehr anziehend für uns seyn“ (20, S. 213). Einen ästhetisch gestimmten Zuschauer wird frevelhafte Größe allemal mehr begeistern als schwächliche Tugend, denn er sieht „Kraft und Freyheit lieber auf Kosten der Gesetzmäßigkeit geäußert, als die Gesetzmäßigkeit auf Kosten der Kraft und Freyheit beobachtet“ (S. 220). In seinem Aufsatz *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* führt Schiller dieses Argument noch weiter aus. Ein Dieb sei nicht nur moralisch, sondern auch ästhetisch „ein niedriger Gegenstand“. Sollte er jedoch obendrein einen Mord begehen, „so ist er zwar *moralisch* noch viel verwerflicher; aber *aesthetisch* wird er dadurch wieder um einen Grad brauchbarer“, denn unter diesem Aspekt „kann uns eine teuflische That, sobald sie nur Kraft verräth“, durchaus gefallen (S. 244f.). Das hatte schon Fiesco gewusst: „Es ist schimpflich eine Börse zu leeren – es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos gros eine Krone zu stehlen“ (4, S. 67). Die theoretischen Schriften der neunziger Jahre liefern nur die elaborierte Begründung für ein Phänomen, das ihrem Autor längst vertraut war.

Der Schlussabschnitt von *Ueber das Pathetische* resümiert die Einsichten, die sich aus dem Reiz des erhabenen Verbrechers ergeben: „In ästhetischen Urtheilen sind wir also nicht für die Sittlichkeit an sich selbst, sondern bloß für die Freyheit interessiert [...]. Es ist daher offenbare Verwirrung der Grenzen, wenn man moralische Zweckmäßigkeit in ästhetischen Dingen fodert, und um das Reich der Vernunft zu erweitern die Einbildungskraft aus ihrem rechtmäßigen Gebiete verdrängen will“ (20, S. 221). Indem Schiller das Feld des Ästhetischen rigoros von der Sphäre der sittlichen Vernunft scheidet, sichert er der Kunst endgültig ihre Autonomie gegenüber allen lebenspraktischen oder moraldidaktischen Forderungen. Die Tragödie macht dem Menschen die erhabene Freiheit seines Willens bewusst. Was er mit diesem Vermögen anzufangen hat, schreibt sie ihm nicht vor.

Kritische Perspektiven

Wie die allgegenwärtige mediale Inszenierung vermeintlich herausragender Persönlichkeiten in Politik, Gesellschaft und Kultur zeigt, ist das Interesse am Individuum bis heute ungebrochen. Andererseits haben unterschiedliche Theorieansätze und Disziplinen von der Diskursanalyse und der Dekonstruktion bis zu den Neurowissenschaften und der KI-Forschung die Vorstellung von einem geschlossenen individuellen Subjekt mittlerweile so stark erschüttert, dass manchmal schon von einer ‚posthumanistischen‘ Ära die Rede ist, in der Schillers Reflexionen über die Natur des Menschen und den charakterbildenden Wert der Kunst sehr fremd und fern erscheinen mögen. In der Tat analysieren die modernen Humanwissenschaften psychische Prozesse, Moralvorstellungen und Akte kultureller Produktion unter ganz anderen Prämissen. Schwerlich wird man hier an ein abstraktes, über Triebe und Affekte erhabenes Vernunftvermögen glauben, das einer ebenso schematisch gefassten Sinnlichkeit gegenübersteht, und es fragt sich, ob die Vielfalt historisch gewachsener Normen und Werte im Zeitalter der Globalisierung noch Platz für ein zeitloses Sittengesetz lässt. Außerdem können nicht nur marxistische Kritiker Schiller vorwerfen, *materielle* Aspekte in seinen spekulativen Entwürfen – wie in seinen klassischen Dramen – ausgeblendet zu haben. Die Freiheit, von der er handelt, ist meist geistig-sittlich oder ästhetisch, mitunter politisch, aber niemals ökonomisch zu verstehen, und auch die materiellen Seiten des künstlerischen Schaffens spielen in seinen theoretischen Schriften keine Rolle.

Dabei war Schiller für solche Fragen keineswegs blind. In einem Brief an den Augustenburger räumte er 1793 ein, die meisten Menschen seien „durch den harten Kampf mit dem physischen Bedürfnis viel zu sehr ermüdet und abgespannt“, als dass sie sich zu geistiger Selbständigkeit erheben könnten, weshalb man „das Aufklärungswerk bey einer Nation“ unbedingt mit der „Verbesserung ihres physischen Zustandes beginnen“ müsse: „Der Mensch ist noch sehr wenig, wenn er warm wohnt und sich satt gezeu hat, aber er muß warm wohnen, und satt zu essen haben, wenn sich die beßre Natur in ihm regen soll“ (26, S. 298f.). Denselben Gedanken drückt ein Distichon aus dem Jahre 1796 aus, das die „Würde des Menschen“ nicht auf die hehre Erhabenheit seines Geistes über die Sinnenwelt beschränkt. Die Armut und das Elend vieler Zeitgenossen, die in den stilisierten Kunstwelten der Weimarer Klassik keinen Platz fanden, kommen hier einmal in pointierter Form zur Sprache:

Würde des Menschen

Nichts mehr davon, ich bitt euch. Zu essen gebt ihm, zu wohnen,

Habt ihr die Blöße bedeckt, giebt sich die Würde von selbst.

(1, S. 278)

Auch über die heikle Lage eines freien Schriftstellers und die Zwänge des literarischen Marktes wusste Schiller aus eigener Erfahrung bestens Bescheid. Wenn er aber über das Schöne oder das Erhabene nachdachte, ging es ihm nicht um empirische Fragen des literarischen Schaffens. Seine ästhetischen Schriften versuchen vielmehr, vor dem Hintergrund der sinnlich-vernünftigen Menschennatur die prinzipiellen Möglichkeiten und den anthropologischen Stellenwert der Kunst zu bestimmen. Sie liefern keine pragmatischen Handreichungen für ratsuchende Poeten, sondern zielen auf eine fundamentale künstlerische Selbstverständigung.

Bei näherem Hinsehen verlieren Schillers Ausführungen einiges von ihrem scheinbar entrückten, esoterischen Charakter. Viele Themen, die er diskutiert, sind auch im 20. und 21. Jahrhundert aktuell geblieben – die ambivalente Faszination des Schrecklichen etwa, das Rätsel der Willensfreiheit, die Frage der anthropologischen Differenz oder die Erfahrung menschlicher Entfremdung in einer komplexen, ausdifferenzierten Gesellschaft. Der Facettenreichtum und das anregende Potenzial seines experimentellen Denkens wurden in der späteren Rezeption leider oft durch klischeehafte Vereinfachungen verstellt. Das deutsche Bildungsbürgertum behandelte die Werke seines Klassikers gerne als gesicherten Besitz, als ein kulturelles Kapital, das der affirmativen Selbstverklärung und der sozialen Distinktion diene, während der kritisch-utopische Anspruch von Schillers Ästhetik in Vergessenheit geriet. Aber sein Konzept einer ästhetischen Erziehung, das aus einer scharfsichtigen Diagnose der krisenhaften modernen Welt hervorgeht und zugleich auf bequeme Scheinlösungen verzichtet, ist weder naiv und harmonieselig noch unpolitisch und eskapistisch. Es basiert auf einem skeptischen, von innerseelischen Konflikten dominierten Menschenbild, das alle Bemühungen um eine stabile Balance prekär erscheinen lässt.

Das kühne Programm, über die Schönheit einen Weg zur politischen Freiheit zu bahnen, war sicherlich überzogen und wird auch schon in der Schlusspartie der Erziehungsschrift, die den ‚ästhetischen Staat‘ auf die erlesenen Zirkel kultivierter Geselligkeit beschränkt, selbstkritisch revidiert. Es lenkt den Blick aber auf ein generelles Problem, das für Schiller mit der Französischen Revolution akut wurde, nämlich auf das Verhältnis zwischen der politischen Ordnung einer Gesellschaft und dem individuellen Ethos ihrer Mitglieder. Unter dem Eindruck der Ereignisse in Frankreich begann Schiller daran zu zweifeln, dass der soziale Zusammenhalt und ein zivilisierter Umgang allein durch formale Regelungen gesichert werden könnten. Die ästhetische Erziehung setzt auf einer tieferen Ebene an. Sie soll die Menschen überhaupt erst *gesellschaftsfähig* machen, indem sie einen charakterlichen Habitus formt, der es ihnen erlaubt, ihr Zusammenleben aus eigener Kraft zu regulieren. „Freyheit zu geben durch Freyheit“ (20, S. 410), lautet die Losung des ästhetischen Staates: Nur wenn jeder Bürger seine Spielräume von sich aus so begrenzt, dass die Entfaltung aller anderen nicht behindert wird, können die Autonomie des Einzelnen und die Ordnung des Ganzen, die Freiheit und das Gesetz so harmonisch zusammenfinden wie

in einem „gut getanzen und aus vielen verwickelten Touren componierten englischen Tanz“ (26, S. 216).

Der schönen Kunst allein wird man einen solchen erzieherischen Effekt heute wohl kaum mehr zutrauen, aber das Problem als solches ist unverändert virulent. Wenn die Selbstbestimmung jedes Individuums respektiert werden soll, bedarf es nicht bloß gesetzlicher Regeln und Verfassungsnormen, sondern auch einer praktischen ethischen Gesinnung: „Nur der Charakter der Bürger erschafft und erhält den Staat, und macht politische und bürgerliche Freiheit möglich. Denn wenn die Weisheit selbst in Person vom Olymp herabstiege, und die vollkommenste Verfassung einführte, so müßte sie ja doch Menschen die Ausführung übergeben“ (26, S. 264). Von hier ist es nicht mehr weit bis zu der Einsicht, die der Verfassungsrechtler Ernst-Wolfgang Böckenförde 1967 formuliert hat: „Der freiheitliche [...] Staat lebt von Voraussetzungen, die er selbst nicht garantieren kann. Das ist das große Wagnis, das er, um der Freiheit willen, eingegangen ist.“ Und deshalb wird er nur bestehen, „wenn sich die Freiheit, die er seinen Bürgern gewährt, von innen her, aus der moralischen Substanz des einzelnen und der Homogenität der Gesellschaft, reguliert.“¹⁷

Schillers Theorie des Erhabenen, die ganz auf Widerstreit und Kampf abstellt, bricht endgültig mit dem Gedanken einer harmonischen Versöhnung der gespaltenen menschlichen Natur. Indem der Autor dem eigentümlichen Reiz des Leidens in der Kunst nachspürt, kommt er zugleich einer konkreten Dichtungslehre schon näher. Für Schiller entspringt dieser Reiz dem kathartischen Bewusstsein geistiger Freiheit, das Schmerz und Unheil auf der Bühne beim Betrachter wecken: Die erhabene Rührung verdankt sich der buchstäblichen Erhebung des Menschen über die Grenzen, die dem Sinnenwesen gesetzt sind. Seit dem Vormärz ist diese These oft als typischer Ausdruck der vielberedeten ‚deutschen Misere‘ gedeutet worden, als Symptom der politischen Ohnmacht eines Bürgertums, das aus der geschichtlichen Realität in eine weltferne Innerlichkeit flüchtet. Solche Ideologiekritik trifft vielleicht manche Spielarten der Schiller-Rezeption, schwerlich aber den Dichter selbst. Nach dessen Ansicht soll das Individuum keineswegs auf *jede* Leiderfahrung mit dem sofortigen Rückzug in die „unbezwingliche Burg“ seiner „moralischen Freyheit“ reagieren (20, S. 209). Solange es fähig ist, sich körperlich oder mit den Mitteln des Verstandes gegen ein Übel zu behaupten, darf und wird es das auch tun: „Geschicklichkeit, List und physische Stärke“ können viele Bedrohungen seiner Existenz abwenden, ihm die Oberhand über die Mächte der Natur verschaffen und, wie man ergänzen darf, auch den Zwang eines Tyrannen brechen. Nur hat das alles nichts mit der „Erhabenheit unserer Vernunftbestimmung“ zu tun, die erst ins Spiel kommt, wenn wir einem „Gegenstande als Naturwesen nicht gewachsen“ sind (S. 176f.). Die Tragödie lehrt den Menschen, dass ihm im *äußersten Fall* das Refugium seiner unantastbaren geistig-sittlichen Autonomie als letztes Bollwerk humaner Würde offensteht – beispielsweise angesichts des Todes, vor dem alle physischen Rettungsmittel versagen.

Bedenklicher sind die Konsequenzen, die sich aus Schillers kantischem Glauben an ein unwandelbares Sittengesetz ergeben. Eine abstrakte Pflichtethik stellt jetzt die „Gesetzgebung“ der „Vernunft“ als Garantin des moralischen Handelns rigoros über den „Naturtrieb“, der auch alle spontanen Gefühlsregungen und die Liebe zu den nächsten Mitmenschen einschließt. Dabei werden Werthierarchien postuliert, denen man gewiss nicht unbedingt beipflichten muss: „Jener Commendant, dem die Wahl gelassen wird, entweder die Stadt zu übergeben, oder seinen gefangenen Sohn vor seinen Augen durchbohrt zu sehen, wählt ohne Bedenken das Letztere, weil die Pflicht gegen sein Kind der Pflicht gegen sein Vaterland billig untergeordnet ist“ (20, S. 143). „Entsetzen und Abscheu“, die diese Tat zunächst wecken mag, haben sich nach Schiller „in die höchste Achtung der heroischen Tugend“ aufzulösen (S. 144) – Bewunderung verdrängt das Mitleid. Den Protest der Studie *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* gegen die Verletzung individueller Rechte durch den totalitären Anspruch des Staates scheint der Autor hier ebenso zu vergessen wie die Warnungen der *Briefe über Don Karlos* vor dem Despotismus abstrakter Ideale und „universeller Vernunftideen“, dem er dort noch das „natürliche praktische Gefühl“ des Menschen und die „Eingebungen seines Herzens“ entgegengesetzt hatte (22, S. 172).

Folgen Schillers eigene klassische Stücke aber überhaupt jener Tragödentheorie, die in den Schriften über das Erhabene entwickelt wird? An der Frage, wie das Verhältnis zwischen den philosophisch-ästhetischen Reflexionen der frühen und mittleren neunziger Jahre und den späten Dramen aussieht und ob Kategorien wie die schöne Seele oder das Erhabene für Werkinterpretationen fruchtbar gemacht werden können, scheiden sich in der Schiller-Forschung bis heute die Geister. Der Dichter selbst scheint den Wert seiner theoretischen Abhandlungen für die dramatische Praxis im Nachhinein jedenfalls nicht besonders hoch veranschlagt zu haben.

3 Die praktische Poetik der klassischen Zeit

Die „philosophische Bude“ wird geschlossen: Rückkehr zum Theater

Bereits 1792, mitten in der Phase der Kant-Lektüre und der philosophisch-ästhetischen Studien, sehnte sich Schiller manchmal nach dem, was er offenkundig nach wie vor als sein ureigenes Metier ansah: „Ich bin jetzt voll Ungeduld, etwas poetisches vor die Hand zu nehmen [...]. Eigentlich ist es doch nur die Kunst selbst, wo ich meine Kräfte fühle; in der Theorie muss ich mich immer mit Principien plagen. Da bin ich bloß ein Dilettant“ (26, S. 141). Und als er im Dezember

1795 mit dem Abschluss des Großessays *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* beschäftigt war, fieberte er erst recht dem Augenblick entgegen, in dem er sich ganz dem *Wallenstein*-Projekt widmen konnte, das er schon länger mit sich herumtrug: „es ist hohe Zeit, daß ich für eine Weile die philosophische Bude schließe. Das Herz schmachtet nach einem betastlichen Objekt“ (28, S. 132). Das klingt nicht so, als wolle er auf den glücklich abgeschlossenen theoretischen Entwurf jetzt die Umsetzung in die Praxis folgen lassen. Schiller scheint die Rückkehr zur Dichtung vielmehr als tiefen Einschnitt, ja als Befreiung von einer drückenden Last empfunden zu haben.

Tatsächlich atmete er auf, sobald er die „metaphysischmephitische Luft“ wieder mit dem „frey- und warmen Himmel der Poesie“ vertauschte (28, S. 52). Während er im Sommer 1797 endlich mit aller Kraft an *Wallenstein* arbeitete, verkündete er wohlgelaunt, „der Uebergang von der Speculation zur Production“ habe ihn „erfrischt und verjüngt“ (29, S. 106). Zwar hielt er die Jahre der philosophischen Reflexion nicht für verloren, denn sie hatten ihn, wie er rückblickend urteilte, „auf dem poetischen Wege eher gefördert als von demselben entfernt“ und sein künftiges Schaffen auf eine solidere, bewusstere Grundlage gestellt (28, S. 158). Aber er distanzierte sich doch zunehmend von jeder abstrakten Theoriebildung und betonte ein ums andere Mal die Kluft, die sie von dem Geschäft des Dramatikers trennte. So heißt es 1798 in einem Brief an Wilhelm von Humboldt: „Es ist ja überhaupt noch die Frage, ob die Kunstphilosophie dem Künstler etwas zu sagen hat. Der Künstler braucht mehr empirische und specielle Formeln, die eben deßwegen für den Philosophen zu eng und zu unrein sind; dagegen dasjenige, was für diesen den gehörigen Gehalt hat und sich zum allgemeinen Gesetze qualifiziert, für den Künstler bei der Ausübung immer hohl und leer erscheinen wird.“ Er selbst erlebe beim Schreiben täglich, „wie wenig der Poet durch *allgemeine reine* Begriffe bei der Ausübung gefördert wird“, und verspüre manchmal den Wunsch, „alles was ich selbst und andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vortheil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben“ (29, S. 245).

An die Stelle anspruchsvoller philosophischer Entwürfe traten also die ‚handwerklichen‘ Techniken und Kniffe, die der Künstler bei der Arbeit braucht. Schiller, der noch wusste, dass ein Poet nach dem ursprünglichen Sinn des Wortes nichts anderes als ein „Macher“ ist (31, S. 25), bekannte sich jetzt zu einem pragmatischen Umgang mit der Kunst, der beim greifbaren Einzelfall ansetzte: „Meine lange Entwöhnung von allen theoretischen Kunstansichten und allem Raisonement hat mich ordentlich dagegen stumpf gemacht, auch hat mir das leere metaphysische Geschwätz der Kunstphilosophen alles Theoretisieren verleidet. In der That verträgt sich diese Geistesoperation nicht mit der Ausübung, denn da muss man die Gesetze aus dem Gegenstande schöpfen und findet sich mit keiner allgemeinen Formel gefördert“ (32, S. 173f.). Die Ära seiner ästhetischen Studien kam ihm manchmal wie eine Verirrung oder gar wie eine Krankheit vor:

Der Gang unsers Geistes wird so oft durch zufällige Verkettungen bestimmt. Die Metaphysisch-critische Zeitepoche, welche besonders in Jena herrschte, ergriff auch mich, es regte sich das Bedürfnis nach den letzten Principien der Kunst und so entstanden jene Versuche, denen ich keinen höheren Werth geben kann und will, als daß sie ein Stück meines Nachdenkens und Forschens bezeichnen, und eine vielleicht nothwendige Entladung der metaphysischen Materie sind, die wie das Blatterngift in uns allen steckt, und heraus muß. (31, S. 72)

Schiller verstand seine klassischen Dramen demnach keineswegs als geradlinige Verwirklichung jener Überlegungen, die er in Schriften wie *Ueber die tragische Kunst*, *Vom Erhabenen*, *Ueber das Pathetische* oder *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* angestellt hatte. Die Kategorien, die dort entwickelt wurden, erweisen sich bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Stücken zwar als förderlich, ja teilweise als unentbehrlich, aber sie können doch lediglich heuristische Hilfsmittel bei der Interpretation dieser vielschichtigen Werke sein, die nicht etwa nur ein vorgefasstes gedankliches Konzept bebildern.

Brachte die Kunstphilosophie dem Poeten wenig Nutzen, so half sie auch dem Kritiker, der Kunstwerke beurteilen wollte, nicht viel. Humboldts Studie über Goethes Versepos *Hermann und Dorothea* weckte bei Schiller deshalb keine große Begeisterung, wie er dem Verfasser diplomatisch zu verstehen gab: Die Schrift verfolge „einen zu speculativen Weg [...] um ein individuelles Dichterwerk zu zergliedern“ und lasse den notwendigen Zwischenschritt vermissen, „der jene allgemeine Grundsätze, die Metaphysic der Dichtkunst, auf besondere reducirt und die Anwendung des allgemeinsten auf das individuellste vermittelt“ (29, S. 247). Ihm selbst sei dieser Fehler, wie Schiller hinzufügte, in seinen Bürger- und Matthisson-Rezensionen und in den theoretischen Beiträgen für die *Horen* unterlaufen.

Unbehaglich wurde ihm erst recht zumute, wenn seine eigenen Stücke in die Mühle abstrakt-theoretischer Analysen gerieten. Über eine Besprechung der *Jungfrau von Orleans*, die aus der Feder des Leipziger Privatgelehrten Johann August Apel stammte und „ganz frisch die Schellingische Kunstphilosophie auf das Werk angewendet“ hatte, schrieb er an Goethe:

Aber es ist mir dabei sehr fühlbar geworden, daß von der Transcendentalen Philosophie zu dem wirklichen Factum noch eine Brücke fehlt, indem die Principien der Einen gegen das Wirkliche eines gegebenen Falles sich gar sonderbar ausnehmen und ihn entweder vernichten oder dadurch vernichtet werden. In der ganzen Recension ist von dem eigentlichen Werk nichts ausgesprochen, es war auch auf dem eingeschlagenen Weg nicht möglich, da von allgemeinen hohlen Formeln zu einem bedingten Fall kein Uebergang ist. [...] Man sieht aber daraus, daß die Philosophie und die Kunst sich noch gar nicht ergriffen und

wechselseitig durchdrungen haben, und vermißt mehr als jemals ein Organon, wodurch beide vermittelt werden können. [...] unsere jungen Philosophen wollen von Ideen unmittelbar zur Wirklichkeit übergehen. So ist es denn nicht anders möglich, als daß das Allgemeingesagte hohl und leer und das Besondere platt und unbedeutend ausfällt.

(31, S. 88)

Diese Bemerkungen müssen nach aller Logik auch für Schillers ästhetische Reflexionen gelten – und obendrein benennen sie erstaunlich präzise das Grundübel vieler Erzeugnisse der heutigen akademischen Germanistik, die bei der mechanischen Anwendung starrer theoretischer Modelle jedes Gespür für den komplexen Eigensinn literarischer Texte vermissen lassen.

In einem weiteren Brief, gerichtet an Christian Gottfried Schütz, in dessen *Allgemeiner Literatur-Zeitung* die erwähnte Besprechung erschienen war, erläuterte Schiller noch einmal, warum Apels „Recension“ diese Bezeichnung eigentlich gar nicht verdiene: „Es ist vielmehr ein Versuch, [...] seine Kunstmetaphysik auf ein vorhandenes Werk anzupassen und anzuwenden. Aber ein poetisches Werk muß, in so fern es, auch nur in hypothesi, ein in sich selbst organisirtes Ganze ist, aus sich selbst heraus, und nicht aus allgemeinen, und eben darum hohlen, Formeln beurtheilt werden; denn von diesen ist nie ein Uebergang zu dem Factum.“ Wer wirklich etwas Brauchbares über ein Drama sagen wolle, müsse sich schon auf dessen eigentümliche „innere Oekonomie“ einlassen (31, S. 94). Doch obwohl Schiller bei dieser Gelegenheit erneut betonte, dass er keinen rechten Glauben mehr „an eine Kunsttheorie und Aesthetik“ habe und „die beyden Operationen, des poetischen Hervorbringens und der theoretischen Analysis, wie Nord- und Südpol von einander geschieden“ seien, schloss er mit einer überraschenden Rechtfertigung der theoretischen Reflexion. Sie müsse allerdings abstrakte Spekulationen vermeiden und sich statt dessen eng an die dichterische Tätigkeit anschließen. Theorie sei „absolut nothwendig und wesentlich bei der Production selbst: aber da ist sie praktisch, und mehr für den Poeten, als den Aesthetiker“ (S. 95).

Mit dem Oxymoron einer *praktischen Theorie* umschrieb Schiller also unmittelbar gegenstandsbezogene Überlegungen, die den literarischen Produktionsprozess begleiten und anleiten sollten. Und in der Tat liefern zahlreiche Briefäußerungen seiner späten Jahre, überwiegend aus der Korrespondenz mit Goethe, sowie einige kleinere programmatische Texte und insbesondere natürlich die klassischen Dramen selbst reiches Material für die Rekonstruktion einer solchen unsystematischen, aber durchaus konsistenten pragmatischen Poetik. In deren Rahmen lässt sich auch bestimmen, wie die Ergebnisse der ambitionierten theoretisch-philosophischen Untersuchungen in transformierter Gestalt, nämlich vermittelt mit den konkreten Erfordernissen des Theaters, weiterwirkten.

Ganz aufgegeben hatte Schiller den Bezug zur dramatischen Praxis und zum dichterischen Handwerk ohnehin nie. Davon zeugt vor allem seine Beschäftigung mit den griechischen Tra-

gikern, der er seit den ausgehenden achtziger Jahren viel Zeit widmete. Als er Humboldt 1796 darlegte, warum er hoffe, die enorme Herausforderung des Wallenstein-Stoffes bewältigen zu können, nannte er neben seiner persönlichen Reife und der belebenden Freundschaft mit Goethe als dritten Faktor „das Studium der Alten“ – die Kant-Lektüre und seine eigenen Versuche auf dem Gebiet der philosophischen Ästhetik fehlen dagegen in der Aufzählung (28, S. 205).

Die antike Kultur war für Schiller damals schon kein unbekanntes Terrain mehr. Winckelmann hatte die Griechen zum Muster einer vollendeten humanen Bildung erhoben und den Künstlern seiner Epoche die Devise ins Stammbuch geschrieben: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten“.¹⁸ Seither diene seine verklärte Vision des griechischen Altertums vielen Gebildeten als normativer Bezugspunkt, wenn sie über die moderne Gegenwart und über Kunst und Dichtung nachdachten. Auch Schillers Antikenkult war stark von Winckelmann geprägt und trug daher anfangs recht konventionelle Züge. So ist seine Schilderung des Mannheimer Antikensaals, die 1785 unter dem Titel *Brief eines reisenden Dänen in der Rheinischen Thalia* erschien, nicht viel mehr als eine Pflichtübung, die mit den Denk- und Sprachschablonen des spätaufklärerischen Klassizismus hantiert. Der Saal, in dem Abgüsse berühmter Statuen zu besichtigen waren, wird zum „Tempel der Kunst“ stilisiert, den eine „ehrwürdige, heilige“ Atmosphäre erfüllt (20, S. 102), und die Schöpfungen der griechischen Bildhauer stehen ganz im Zeichen der „Veredlung“ (S. 105), die Wahrheit, Schönheit und Tugend vereinigt und dem Betrachter das Gefühl gibt, seinerseits „edler und besser“ zu werden (S. 101). Eine solche etwas schematisch idealisierte Antike begegnet auch in Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlandes*, das 1788 einen Skandal provozierte, weil es die sinnfrohe Kultur der alten Welt gegen die kalte Nüchternheit eines aufgeklärten Christentums ausspielt, oder in den geschichtsphilosophischen Entwürfen der ästhetischen Briefe und der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung.

Zu der griechischen Plastik, von der sich Winckelmann, Herder, Moritz oder Goethe so fasziniert zeigten, fand Schiller auch später kein rechtes Verhältnis. Noch 1803 erklärte er freimütig, er sei „ein Barbar in allem was bildende Kunst betrifft“ (32, S. 22). *Sein* Weg zur Antike führte über die Werke ihrer Schriftsteller. Nach dem Abschluss des *Dom Karlos* wandte er sich römischen Dichtern wie Vergil und Horaz zu, die er schon als Schulautoren kannte, und übertrug einige Partien aus der *Aeneis* ins Deutsche. Der hochgeschätzte Plutarch tauchte damals ebenfalls wieder auf seiner Leseliste auf. Vor allem aber studierte er nun die attische Tragödie des fünften vorchristlichen Jahrhunderts, die Dramen von Aischylos, Sophokles und Euripides. Auch großangelegte Übersetzungspläne wurden geschmiedet. Schiller fasste dafür zeitweilig den *Agamemnon* des Aischylos und den sophokleischen *König Ödipus* ins Auge, und 1794 schlug er dem Verleger Cotta sogar eine mehrbändige Sammlung vor, die unter dem Titel *Griechisches Theater* „die vorzüglichsten Tragödien der Griechen in einer modernen und angenehmen Uebersetzung“

sowie umfangreiche kommentierende Abhandlungen enthalten sollte (26, S. 351). Der konkrete Ertrag dieser Projektideen blieb jedoch bescheiden. Nachdem Schiller schon 1789 in der *Thalia* seine Version der *Iphigenie in Aulis* von Euripides und einige Szenen aus den *Phönizierinnen* desselben Dichters veröffentlicht hatte, kamen keine weiteren Übersetzungen aus dem Griechischen mehr zustande.

Schillers anspruchsvolle Vorhaben standen auch in einem krassen Widerspruch zu seiner Sprachkompetenz. Da er von Schule und Akademie nur rudimentäre Griechischkenntnisse mitbrachte, las er die attischen Tragödien in lateinischen, französischen oder deutschen Übersetzungen, die ihm weder sprachliche und semantische Feinheiten noch die komplexe griechische Metrik vermitteln konnten. Den Urtexten selbst vermochte er sich allenfalls intuitiv zu nähern: „ich mußte mein Original *errathen*, oder vielmehr, ich mußte mir eins erschaffen“ (25, S. 222). Bei der produktiven Aneignung der kanonischen Vorlagen, um die es ihm in erster Linie zu tun war, mochte philologische Exaktheit freilich entbehrlich erscheinen. Die Werke der griechischen Dichter bildeten für Schiller eine Fundgrube an Anregungen, die er schöpferisch ausbeuten konnte, einen „(Edel)-Steinbruch“, wie man treffend gesagt hat.¹⁹

Deshalb begegnete er diesen Tragödien auch nicht mit überschwänglicher Verehrung, sondern mit einem nüchternen professionellen Interesse. Angetrieben von der Neugier des ‚Machers‘, des poetischen Handwerkers, verstand er seine Studien als eine Schule des Stils und der dramatischen Technik, als Propädeutikum für sein künftiges Theaterschaffen. Er sei entschlossen, „in den nächsten 2 Jahren [...] keine moderne[n] Schriftsteller mehr“ zu lesen, verkündete er Körner im Sommer 1788. Statt dessen wolle er sich ganz den „Alten“ widmen, „um meinen eigenen Geschmack zu reinigen, der sich durch Spizfündigkeit, Künstlichkeit und Witzeley sehr von der wahren Simplizität zu entfernen anfing“, und auf diese Weise „vielleicht Classicität“ zu erlangen (25, S. 97). Auch in den folgenden Jahren betonte er mehrfach, dass er sich lesend und übersetzend die Manier der griechischen Kollegen anzueignen hoffe. 1790 heißt es: „Ehe ich der griechischen Tragödie durchaus mächtig bin und meine dunklen Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe verwandelt habe, lasse ich mich auf keine dramatische Ausarbeitung ein“ (26, S. 58). Aus der gründlichen Beschäftigung mit den klassischen Mustertexten sollten also die Konturen einer empirischen Poetik gewonnen werden. Ganz in diesem Sinne erklärte Schiller an anderer Stelle, er wolle in den griechischen Stücken „das Wahre, Schöne und Wirkende“ aufsuchen und sich „ein gewisses Ideal daraus“ bilden, das ihm als Leitstern dienen könne (25, S. 221).

Denselben Weg hatte zweitausend Jahre vor ihm schon Aristoteles beschritten, dem die attischen Dramatiker das Material für seine Tragödienlehre lieferten. Die Vorrede zu den *Räubern* attackiert den Verfasser der *Poetik* noch im Sturm und Drang-Jargon als einen Verfechter starrer, einengender Regeln. Allerdings scheint Schiller die einflussreiche Schrift damals nur vom

Hörensagen gekannt zu haben. Erst 1797 befasste er sich ernsthaft mit Aristoteles und fand zu seiner Überraschung keinen „kalten, illiberalen und steifen Gesetzgeber“ (29, S. 82), sondern einen sachkundigen Pragmatiker, der genauso induktiv verfuhr, wie es ihm selbst vorschwebte. Der Philosoph gehe fast nie „von dem Begriff, immer nur von dem Factum der Kunst und des Dichters und der Repräsentation aus“ (S. 73). Deshalb gebe es „in seinem Buch absolut nichts Speculatives, keine Spur von irgend einer Theorie, es ist alles empirisch“, aber weil er eine solch stattliche Reihe literarischer Meisterwerke vor Augen gehabt habe, könnten „seine empirischen Aussprüche [...] die völlige Qualität von Gesetzen“ beanspruchen (S. 82). Im Gegensatz zu dem abstrakten Raisonement der neueren „Kunstphilosophie“ (S. 245) lieferte die *Poetik* willkommene Anregungen für eine ‚praktische Theorie‘, die an den Bauformen und Techniken des Dramas interessiert war.

Schillers Auseinandersetzung mit der attischen Tragödie machte ihm jedoch auch den unüberbrückbaren Abstand zwischen dieser historischen Kunstform und der modernen Geisteswelt bewusst. An Süvern, der *Wallenstein* an der Elle des griechischen Dramas gemessen hatte, schrieb er: „Ich theile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maaßstab und Muster aufdringen, hiesse die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher tödten als beleben“ (30, S. 177). Die Frage, ob die Antike als absolute, zeitlose Norm zu gelten habe oder ob spätere Epochen sich von ihr emanzipieren und Leistungen von unabhängigem Wert hervorbringen könnten, war für das Selbstverständnis der neuzeitlichen Kunst und Dichtung von zentraler Bedeutung und hatte schon hundert Jahre zuvor in Frankreich zu einer hitzigen *Querelle des Anciens et des Modernes* geführt. Schiller plädierte aus historisch-genetischer Sicht nachdrücklich für das Eigenrecht der ‚Modernen‘, statt sich einer schlichten Nachahmung der Griechen zu verschreiben. In *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* versuchte er, den Unterschied zwischen der plastisch-sinnlichen Kunst der Antike und der modernen Reflexionspoesie mit den titelgebenden Kategorien genauer zu fassen. Die praktische Konsequenz seiner Einsichten formuliert ein Brief an Humboldt vom Oktober 1795: „Und nun fragt sich, sollte der moderne Dichter nicht Recht haben, auf seinem ihm ausschließend eigenen Gebiet sich einheimisch und vollkommen zu machen, als in einem fremden, wo ihm die Welt, seine Sprache und seine Cultur selbst ewig widersteht, sich von dem Griechen übertreffen lassen?“ (28, S. 85)

Der Fortschritt des Geistes und der Kultur versetzte den modernen Autor nach Schillers Überzeugung in eine Position, die der antiken Weltanschauung grundsätzlich überlegen war. In *Ueber die tragische Kunst* erklärte er vor allem die „blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal“, die in der alten Tragödie herrsche, für anstößig, da sie auf „freye sich selbst bestimmende Wesen“ immer „demüthigend und kränkend“ wirken müsse: „Dieß ist es, was uns auch in den vortrefflichsten

Stücken der Griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appelliert wird, und für unsre Vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurück bleibt“. Erst die neuere Dichtung überwinde im Zeichen der Aufklärung diesen Fatalismus, indem sie hinter den schicksalhaften Verstrickungen eine „teleologische Verknüpfung der Dinge“ sichtbar mache und alle Schmerzen und Leiden in der „großen Harmonie“ einer „erhabenen Ordnung“ auflöse. Damit entfalte sie „die ganze moralische Würde der Kunst“ und könne gerade auf dem Gebiet der Tragödie ihre griechischen Vorläufer noch übertreffen (20, S. 157).

Später verlor Schiller zwar die Zuversicht, auf der solche optimistischen Sinnerwartungen beruhten. Er hielt aber daran fest, dass die Moderne den antiken Glauben an das schicksalhafte Walten höherer Mächte durch die sittliche Autonomie des Menschen ersetzt habe, der selbst der Urheber seines Schicksals ist. Der Mythos wich also der Psychologie, wie Schiller konstatierte, als er Goethes *Iphigenie auf Tauris* mit ihrem euripideischen Pendant verglich: Der neuere Autor, der „ohne Götter und Geister“ auskommen müsse, könne seinen von Schuldgefühlen gequälten Orest nicht mehr von echten Furien verfolgen lassen, sondern verlege „die Ursache seines Zustands“ ganz in das „Gemüth“ des Protagonisten (31, S. 92). Ob Schiller mit seiner Fatalismusdiagnose der Weltanschauung des griechischen Dramas gerecht geworden ist, bleibe dahingestellt. Jedenfalls gestattete es ihm seine kritische Distanz, die attischen Tragödien pragmatisch als Studienobjekte zu nutzen, statt in ehrfürchtiger Bewunderung zu erstarren und in einem epigonalen Klassizismus stecken zu bleiben.

In den späten neunziger Jahren führte ihn schließlich noch ein anderer Weg in die Welt des Theaters zurück. Zu den Früchten des vertrauten Umgangs mit Goethe gehörte nämlich nicht zuletzt die enge Anbindung an das Weimarer Hoftheater, dessen Leitung sein Freund 1791 übernommen hatte. Erstmals seit der Mannheimer Zeit kam Schiller jetzt wieder in unmittelbarem Kontakt mit der Bühne und erneuerte die Erfahrung, dass das theatralische Erlebnis mehr über die Gesetze des Dramas lehren konnte als jede Theorie: „ich wüßte nicht, was einen bei einer dramatischen Ausarbeitung so streng in den Grenzen der Dichtart hielt, und wenn man daraus getreten, so sicher darein zurückführte, als eine möglichst lebhafteste Vorstellung der wirklichen Repräsentation der Bretter, eines angefüllten und bunt gemischten Hauses“ (29, S. 176). Die Uraufführung des *Wallenstein*, die er gemeinsam mit Goethe arrangierte, sollte ihm denn auch dabei helfen, seinem Text vor der Drucklegung den letzten Schliff zu geben: „Die Vorstellungen in Weimar dienen mir zu einer bequemen Theaterschule für das Stück und setzen mich in den Stand, ihn ehe ich ihn drucken laße oder an andere Theater überlasse zu einem sinnlichen öffentlichen Eindruck desto fähiger zu machen“ (S. 280).

Das wachsende „Bedürfniß theatralischer Anschauungen“ bewog Schiller 1799 dazu, von Jena in die Residenzstadt umzuziehen: „Dadurch wird meine Arbeit um vieles erleichtert werden, und

die Phantasie erhält eine zweckmäßige Anregung von aussen, da ich in meiner bisherigen isolierten Existenz alles, was ins Leben und in die sinnliche Welt treten sollte, nur durch die höchste innre Anstrengung und nicht ohne große faux frais zu Stande brachte“ (30, S. 79f.). Fortan beteiligte er sich zu Goethes Entlastung tatkräftig an der Theaterarbeit, richtete Stücke wie *Egmont* und *Nathan der Weise* für die Aufführung ein, leitete persönlich verschiedene Inszenierungen und übersetzte und bearbeitete mehrere fremdsprachige Dramen für die Bühne. Obwohl er nie eine offizielle Stellung bekleidete, war die Theaterleitung für einige Jahre faktisch zwischen den Freunden geteilt, wobei „Goethe als Intendant, Schiller als künstlerischer Leiter“, gewissermaßen als Regisseur und Dramaturg in einer Person wirkte.²⁰ Noch ein Vierteljahrhundert später sollte Goethe von der Epoche schwärmen, „[a]ls ich mit Schillern dem Theater vorstand“.²¹ Wie sich der neugewonnene Praxisbezug auf Schillers dramatisches Schaffen auswirkte, wird später zu besprechen sein.

„Sturm des Affekts“ und „Freiheit des Gemüths“: Wirkungsfragen

Es ist etwas fragwürdig, pauschal von Schillers ‚klassischen Stücken‘ zu reden, weil damit eine stilistische und strukturelle Homogenität suggeriert wird, die man bei einer genaueren Prüfung der Texte keineswegs bestätigt findet. Der Dichter selbst beharrte in seiner wachsenden Aversion gegen vorschnelle Generalisierungen und Abstraktionen entschieden auf der unverwechselbaren Individualität eines jeden seiner Bühnenwerke. Mit Blick auf die *Jungfrau von Orleans*, die sich so markant von der vorangegangenen *Maria Stuart* unterscheidet, schrieb er an Goethe: „Man muß, wie ich bei diesem Stück sehe, sich durch keinen allgemeinen Begriff feßeln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten“ (30, S. 176). Zwei Tage später wiederholte er diese Maxime in einem Brief an Körner: „Jeder Stoff will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden. Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein, und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen“ (S. 181).

In der Tat tragen die fünf Stücke aus Schillers letzten Jahren jeweils ganz eigentümliche Züge, die sich aus dem Zusammenspiel von Sujet, ästhetischer Form und gedanklichem Gehalt ergeben. Schon die Gattungsbezeichnungen in den Untertiteln lassen die Vielfalt ahnen: „Ein dramatisches Gedicht“, „Ein Trauerspiel“, „Eine romantische Tragödie“, „Ein Trauerspiel mit Chören“, „Schauspiel“ – und wenn man die zahlreichen Projektideen des Dichters, die nur fragmentarisch ausgeführt wurden, hinzunimmt, erweitert sich das Spektrum noch einmal beträchtlich. Dieser Facettenreichtum verdankt sich nicht zuletzt dem Umstand, dass Schiller sein Schaffen stets als offenen Lernprozess begriff. Die Zweifel an seinem „dramatischen Beruf“ (25, S. 212), die er nach

der Fertigstellung des *Dom Karlos* geäußert hatte, hielten sich zunächst hartnäckig: Noch 1795 fürchtete er allen Ernstes, seine „Schränken im poetischen Felde“ würden ihm „das Dramatische verbieten“ (28, S. 33). Mit der Zeit wurde dieser Irrtum freilich überwunden. 1799 eröffnete er Körner, er werde sich „für die nächsten 6 Jahre ganz ausschließend an das dramatische halten“ (30, S. 80), und das tat er dann auch weitgehend, während publizistische Tätigkeiten ebenso wie die erzählenden und lyrischen Arbeiten in den Hintergrund rückten (dass ihm, vom Zeitpunkt jenes Entschlusses an gerechnet, überhaupt nur noch sechs Jahre Lebenszeit verblieben, stellt einen makabren Fall von tragischer Ironie dar). Aber auch in dieser letzten Phase sah er sich nie als Meisterdramatiker, der routiniert über ein festes Repertoire an künstlerischen Mitteln verfügt. „Ich fange endlich an, mich des dramatischen Organs zu bemächtigen und mein Handwerk zu verstehen“, schrieb er bescheiden an Körner, als *Maria Stuart* fertig war (S. 162), und noch nach dem Abschluss des *Wilhelm Tell* ließ er den Freund wissen: „Ich fühle, daß ich nach und nach des theatralischen mächtig werde“ (32, S. 123). So schritt er unablässig zu neuen Techniken und Formen fort. Jedes Projekt, das er in Angriff nahm, bedeutete einen experimentellen Neuansatz und entwickelte gewissermaßen auch eine bislang unbekannte Spielart der Gattung Drama.

Die ‚praktische Theorie‘ des Dramas, die sich Schiller nach und nach zurechtlegte, erlaubt es aber trotzdem, in seinen klassischen Werken gewisse übergreifende Tendenzen zu identifizieren, die sie zu einer lockeren Einheit zusammenschließen und von den früheren Bühnenarbeiten des Dichters abgrenzen. An dieser Abgrenzung war Schiller selbst viel gelegen, denn er konnte, wie nicht nur Goethe bezeugt, in späteren Jahren „seine ersten Stücke nicht leiden“²² und ließ sie – mit Ausnahme des *Karlos* – auch nie auf der Weimarer Bühne spielen. Während er 1794 die Herausforderung überdachte, die mit dem *Wallenstein*-Projekt vor ihm lag, schrieb er: „Was ich je im Dramatischen zur Welt gebracht, ist nicht sehr geschickt mir Muth zu machen, und ein Machwerk wie der *Carlos* eckelte mich nunmehr an [...]. Im eigentlichsten Sinne des Worts betrete ich eine mir ganz unbekannte wenigstens unversuchte Bahn, denn im Poetischen habe ich seit 3, 4 Jahren einen völlig neuen Menschen angezogen“ (27, S. 38). Und auch als er ernstlich mit der Arbeit an *Wallenstein* begann, stand für ihn fest, dass seine „alte Art und Kunst“ dafür kaum mehr zu gebrauchen sei (28, S. 209).

Schon die Einstellung zu seinen Stoffen und Figuren hatte sich gewandelt. Bereits 1791 forderte Schiller in der Bürger-Rezension von dem Dichter, „sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung von seiner Individualität loszuwickeln“ und „seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen“, da allein die absolute „Freiheit des Geistes“ ein echtes Kunstwerk hervorbringen könne (22, S. 255). An die Stelle des Enthusiasmus und der überschwänglichen Identifikationsbereitschaft sollten nun kühle Distanz, künstlerische Bewusstheit und eine geradezu olympische Souveränität treten: „Nur die heitre, die ruhige Seele gebiert das Vollkommene“ (S. 258). Deshalb sprach Schiller auch so abschätzig über das spontane, intuitive

Schaffen des Genies und hob statt dessen „Grundsätze, Geschmack und Wissenschaft“ als maßgebliche Qualitäten eines Künstlers hervor (20, S. 276). Dazu gehörten nicht zuletzt die Beschäftigung mit den großen Mustern der literarischen Tradition und zumal das Studium der antiken Tragödie, das er selbst so eifrig betrieb.

Bereits dem *Wallenstein* trat Schiller ganz anders gegenüber als den Stoffen und Gestalten seiner Jugenddramen. Hatte er damals noch behauptet: „Dann rühren und erschüttern und entflammen wir Dichter am meisten, wenn wir selbst *Furcht* und *Mitleid* für unsern Helden gefühlt haben“ (23, S. 80), so erklärte er nun:

Es will mir ganz gut gelingen, meinen Stoff ausser mir zu halten und nur den Gegenstand zu geben. Beynahe möchte ich sagen, das Sujet interessiert mich gar nicht, und ich habe nie eine solche Kälte für meinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt. Den Hauptcharacter so wie die meisten Nebencharacter tractiere ich wirklich biß jetzt mit der reinen Liebe des Künstlers; bloß für den nächsten nach dem Hauptcharacter den jungen Piccolomini bin ich durch meine eigene Zuneigung interessiert [...].
(29, S. 15)

Mit Max Piccolomini, der hier ausnahmsweise noch die persönliche Sympathie seines Schöpfers genießt, taucht abermals der Typus des „feurigen, grosen und empfindenden Jüngling[s]“ auf (23, S. 74), der Schiller früher so fasziniert hatte – doch jetzt eben nur noch als Nebenfigur. Die Selbstdisziplin, die sich der Dichter nunmehr auferlegte, bewirkte zwar nach seinem eigenen Eindruck „eine gewisse Trockenheit der Manier“, die *Wallenstein* von seinen „vorhergehenden Stücken gar seltsam unterscheiden“ musste. Aber der Abschied von dem emotionalen und rhetorischen Überschwang des Frühwerks bot auch Vorteile: „Wenigstens habe ich mich bloß vor dem Extrem der Nüchternheit, nicht wie ehemals vor dem der Trunkenheit zu fürchten“ (29, S. 18). Im Idealfall, so hoffte Schiller, werde er künftig „die Klarheit und die Besonnenheit, welche die Frucht einer spätern Epoche ist“, mit „der Wärme einer frühern“ verbinden, ohne zugleich auch die „Roheit“ seiner Jugend mitzuschleppen (S. 183f.).

Der „Nüchternheit“ des Dramatikers im Umgang mit seinem Stoff entsprach ein neues Wirkungskonzept. Die Frage nach dem wünschenswerten Effekt eines Stücks auf die Zuschauer stellte den Dreh- und Angelpunkt von Schillers pragmatischer Poetik dar. In diesem Punkt ist die Kontinuität zu den großen Theorieentwürfen der Vorjahre mit Händen zu greifen: Nach wie vor gilt, dass die hervorzubringende Wirkung als der „Zweck“ des Dramas dessen „Form“ diktiert (20, S. 169). Jüngere Zeitgenossen wie Schelling, Hegel oder Schopenhauer neigten bereits dazu, das Tragische als eine Qualität des menschlichen Daseins schlechthin zu verstehen, als eine in der Dialektik von Freiheit und Notwendigkeit, Entzweiung und Versöhnung begründete existenzielle

oder metaphysische Erscheinung. Damit löste sich seine enge Bindung an Kunst und Dichtung, und wenn es doch auf die Gattung der Tragödie bezogen wurde, so bildete es deren *Thema*, einen Aspekt ihres Gehalts. Schiller dagegen bewegte sich noch in der aristotelischen Tradition, indem er die Kategorie des Tragischen strikt *wirkungsästhetisch* fasste. Für ihn hatte eine Tragödie die Aufgabe, beim Publikum bestimmte Emotionen zu wecken, und so war und blieb die Dichtkunst in erster Linie eine Kunst der psychologisch ausgefeilten Affektsteuerung.

Der Theaterpraktiker Schiller hielt an dem Grundgedanken seiner Abhandlung über die ästhetische Erziehung fest, wonach Autonomie- und Wirkungsästhetik einander keineswegs ausschlossen. Zwar widerspreche es dem Wesen der Kunst, sich äußeren Zwecksetzungen zu fügen oder „dem Gemüth eine bestimmte Tendenz zu geben“ (20, S. 382). In seinem Gedicht *Pegasus im Joche* persiflierte Schiller alle Versuche, dem geflügelten Dichterross einen profanen Nutzen abzugewinnen, und er tadelte sogar den hochgeschätzten Denis Diderot, nachdem er dessen *Essais sur la peinture* gelesen hatte: „Er sieht mir bei aesthetischen Werken noch viel zu sehr auf fremde und moralische Zwecke, er sucht diese nicht genug in dem Gegenstande und in seiner Darstellung. Immer muß ihm das schöne Kunstwerk zu etwas anderm dienen.“ Im Gegensatz zur Philosophie, zur Wissenschaft oder zur Moraldidaktik habe die künstlerische Schöpfung keine Kenntnisse, keine Einsichten und keine sittlichen Lehren zu vermitteln, kein „bestimmte[s] Resultat für den Verstand oder für die moralische Empfindung“ zu liefern. Gleichwohl werde der Mensch durch „das wahrhaftig Schöne und Vollkommene in der Kunst [...] nothwendig verbeßert“ (29, S. 115f.), weil es ihm eine Erfahrung von Freiheit vermittele, die ihm sonst verschlossen bleiben müsse. Die Autonomiedoktrin postuliert demnach nicht etwa, dass Kunst *gar keine* Wirkungen ausüben dürfe; sie besagt lediglich, dass von ihr nur solche Effekte zu fordern seien, die ihren spezifischen ästhetischen Gesetzen entsprechen und die kein anderes Medium, kein anderer Diskurs erzielen kann.

Wie schon in seinen frühen Dramen hatte Schiller es auf starke, erschütternde und erhebende Gefühle abgesehen. Bereits mit der *Verschwörung des Fiesko* wollte er ja die „besten Keime zu Großem und Gutem“ und den „sterbenden Funken des Heldenmuts“ nähren, indem er die Zuschauer „aus dem engen, dumpfen Kreise unsers alltäglichen Lebens in eine höhere Sphäre“ entführte (22, S. 90). Mehr als zehn Jahre später bekräftigte das Gedicht *Shakespears Schatten*, dass die „Misere“ des bürgerlichen Alltags nichts „Großes“ hervorbringen könne (2.1, S. 306). Deshalb muss das Drama, wie der Prolog zu *Wallenstein* verkündet, aus dem „enge[n] Kreis“ der Familien- und Rührstücke ausbrechen und einen „höhern Flug versuchen“: „Denn nur der große Gegenstand vermag | Den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen, | Im engen Kreis verengert sich der Sinn“ (8.2, S. 455). Auch damit schloss der Dichter an eine Tradition der Tragödienpoetik an – schon Aristoteles hatte für diese Gattung wichtige, bedeutende Handlungen gefordert.

Deshalb wählte Schiller für die neue Etappe seiner Laufbahn durchweg spektakuläre Haupt- und Staatsaktionen, die sich zu weiten Teilen im Licht der Öffentlichkeit abspielen. Als wichtigster unter den elementaren Wirkungsaffekten galt ihm die *Furcht*, die er auch als „affektvolle unruhige Erwartung“ umschrieb (29, S. 176). Im November 1797 pries er Shakespeares *Richard III.*: Alles sei „energisch darin und groß, nichts gemeinmenschliches stört die rein ästhetische Rührung, und es ist gleichsam die reine Form des tragisch furchtbaren was man genießt“ (S. 162). Schiller fühlte sich von dem Stück an die griechische Tragödie erinnert, zumal er erst kurz zuvor auch an *König Ödipus* die virtuose Erweckung von „Furcht“ hervorgehoben hatte (S. 141). Als Goethe Voltaires *Mahomet* übersetzte, schlug sein Freund ihm einige Änderungen vor, damit „die *Furcht* genährt“ werde, „worauf doch alles beruht“ (30, S. 108). Sein eigenes Stück *Die Kinder des Hauses* wollte Schiller so anlegen, dass beim Publikum „die Furcht immer herrsche“ (12, S. 114), und auch die projektierten Tragödien *Agrippina* und *Elfriede* sollten ganz auf „die tragische Furcht und das tragische Schrecken“ (S. 151), auf die „höchste tragische Furcht“ (S. 323) ausgelegt sein. Um die Wirkung zu verstärken, nutzte er gerne den schon früher erprobten Kunstgriff, die affektiven Regungen, die bei den Zuschauern geweckt werden sollten, gleich an Figuren auf der Bühne vorzuführen.

Allerdings durfte der Theaterbesucher auch wiederum nicht restlos von seinen Emotionen überwältigt werden. Diese notwendige Schranke der affekterregenden Wirkung eines Kunstwerks ist ja schon in Schillers theoretischen Schriften allgegenwärtig. Sein Konzept des Erhabenen lässt die tiefe Erschütterung nur als Vorstufe zum stolzen Bewusstsein geistiger Autonomie gelten, und der Weg dorthin bleibt versperrt, „wenn sich die Vorstellungen des Leidens zu einem solchen Grade der Lebhaftigkeit erheben, der uns keine Möglichkeit übrig lässt, den mitgetheilten Affekt von einem ursprünglichen, unser eigenes Ich von dem leidenden Subjekt oder Wahrheit von Dichtung zu unterscheiden“ (20, S. 158). Eine vollkommene Tragödie werde deshalb „auch im höchsten Sturme des Affekts die Gemüthsfreyheit schonen“ (S. 382). Sie muss demnach die paradoxe Aufgabe meistern, starke Gefühle zu wecken, zugleich aber reflektierenden Abstand, souveräne Gelassenheit und damit innere Freiheit zu ermöglichen. Ganz ohne den Appell an die Sinne und die Affekte war Kunst für Schiller undenkbar. Doch sie richtete sich eben an die Affekte von *Menschen* und damit von Wesen, deren Anspruch auf vernünftige Selbstbestimmung nie verletzt werden durfte. Ein rettungslos in den Strudel der leidenschaftlichen Erregung gerissener Betrachter wäre in Schillers Augen zum Tier herabgesunken. 1803 illustrierte er die notwendige Distanz des Publikums noch einmal mit einem Bild, das sich schon in der Schrift *Vom Erhabenen* findet: Der Zuschauer im Theater genieße jene „Ueberlegenheit über die handelnden Personen [...], welche der ruhige über den paßionierten hat, er steht am sichern Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpft“ (32, S. 19).

Schillers wirkungsästhetisches Konzept beruht also auf einer sorgsam gewährten Balance von Nähe und Distanz, Anteilnahme und Reflexion, Affekt und Vernunft, sinnlicher Faszination und geistiger Freiheit. Es entspricht damit seinem anthropologischen Ideal einer harmonischen Entfaltung sämtlicher Anlagen und Fähigkeiten des Menschen, die in der modernen Lebenswirklichkeit allenfalls partiell beansprucht werden: „Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte“ (10, S. 8). Echte ästhetische Erfahrung beschränkt sich deshalb auch nicht auf passiven Konsum: „Werke der Einbildungskraft haben das Eigentümliche, daß sie keinen müßigen Genuß zulassen, sondern den Geist des Beschauers zur Tätigkeit aufreizen“ (22, S. 297). Kunst darf niemals bloß die Schaulust befriedigen, und einen Maler, „der keinen tiefen Gedankengehalt in sein Bild zu legen wußte“ (S. 299), verachtete Schiller ebenso gründlich wie einen Betrachter, „der sich den Eindrücken künstlerischer Werke nur gedankenlos hingibt“ (S. 297).

In seinen wirkungsästhetischen Überlegungen bestimmte er auch das Verhältnis von Stoff und Form im Drama. Nach der Schrift *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* besteht „das eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters“ darin, „daß er den Stoff durch die Form vertilgt“, weil „nur von der Form [...] wahre ästhetische Freyheit zu erwarten“ ist (20, S. 382). Damit wird den Stoffen literarischer Werke keineswegs jede Bedeutung abgesprochen – auf ihre Auswahl verwandte der Dramatiker Schiller sogar die allergrößte Sorgfalt. Aber im Schaffensprozess muss das rein Stoffliche von der künstlerischen Gestaltung so vollkommen durchdrungen und bewältigt werden, dass nichts Widerständiges, Ungeformtes mehr übrig bleibt, sondern alle Elemente des Werkes in einen höheren, bedeutungsvollen Zusammenhang treten, den allein die schöpferische Kraft des Dichters stiftet. Geglückt schien das beispielsweise in Goethes Stück *Die natürliche Tochter*, an dem Schiller die „hohe Symbolik“ rühmte, mit der das Sujet behandelt sei, „so daß alles stoffartige vertilgt und alles nur Glied eines ideellen Ganzen ist“ (32, S. 62). Und in der Besprechung eines Gemäldes, das 1800 auf der Weimarer Kunstaussstellung gezeigt wurde, schrieb er: „Man erfährt bei diesem Bilde den heitern Einfluß einer phantasiereichen Kunst, nach Kunstideen ist alles gewählt und geordnet, nichts einzelnes ist der gemeinen Wirklichkeit abgeborgt, alles repräsentiert nur und hat nur Dasein für den Gedanken und durch denselben“ (22, S. 302).

Schillers These, es sei „niemals der *Stoff*, sondern bloß die *Behandlungsweise*, was den Künstler und Dichter macht“ (22, S. 266), ergab sich aus seinen anthropologischen Prämissen. Das stoffliche Rohmaterial dramatischer Figuren und Geschehnisse lud, wie er glaubte, zu einer rein emotionalen Anteilnahme, zu Einfühlung und Identifikation ein, appellierte also ausschließlich an die Affekte und die Sinnlichkeit des Publikums. Wenn die Zuschauer im Theater etwa von den Gefühlen einer Bühnengestalt unmittelbar berührt würden, entstehe lediglich eine „Stoffartige Wirkung“ (30, S. 173), der sie passiv, *leidend* ausgesetzt seien. In diesem Punkt blieb der Dich-

ter einer älteren, mechanistischen Physiologie treu, während die zeitgenössische Wissenschaft schon komplexere Modelle entwickelte, die der produktiven Einbildungskraft und der Assoziationsfähigkeit des Subjekts sehr viel größere Spielräume bei der Erzeugung seiner Gefühlswelten zugestanden. In Schillers Augen wirkte das „unveränderliche Naturgesetz der Sympathie“ (20, S. 193), das Sinnesreize mit Empfindungen verknüpfte, mit der Gewalt eines Automatismus. Für solche Effekte wäre gar keine Kunst vonnöten, denn jede Begebenheit aus der „gemeinen Wirklichkeit“ würde sie ebenso hervorbringen. Erst die poetische „Behandlungsweise“, die ästhetische Form, schafft einen Freiraum für die unabhängige Aktivität der Vernunft und hebt die unwürdige Fremdbestimmung auf. Während der *Dichter* mit ihr seine ordnende Macht über den Stoff beweist, schafft sie für den *Rezipienten* jenen heilsamen Abstand, der ihm seine Autonomie sichert.

Auch mit der Überordnung der Form über den Stoff verabschiedete der Dichter die Identifikationspoetik seiner frühen Stücke, deren Gestalten noch darauf angelegt gewesen waren, Empathie und staunende Bewunderung zu wecken. *Maria Stuart* beispielsweise konnte, wie Schiller meinte, keine derartigen Gefühlsreaktionen mehr provozieren, weil „die Hauptpersonen das Herz nicht anziehen“, und dieser „Mangel an demjenigen Interesse welches der Held oder die Heldin einflößen“ schien ihm eher ein Vorzug als ein Nachteil zu sein. Freund Körner musste sogar einen gelinden Tadel einstecken, weil er bei der *Wallenstein*-Lektüre die rechte Rezeptionshaltung verfehlt habe:

[D]enn in Deinem Urtheil [...] glaubte ich noch etwas zu sehr stoffartiges zu bemerken, weil Du mir auf dem Max Piccolomini ein zu großes Gewicht legtest, ja voraussetztest daß er in den *Piccolomini* die Hauptperson vorstellen sollte, und den Wallenstein verdunkle. Nach meiner Ueberzeugung hat das moralische Gefühl niemals den Helden zu bestimmen, sondern die Handlung allein, insofern sie sich auf ihn allein bezieht oder allein von ihm ausgeht. Der Held einer Tragödie braucht nur soviel moralischen Gehalt, als nöthig ist um Furcht und Mitleid zu erregen.

(30, S. 172)

Zwar war es dem Dichter selbst mit Max ja ganz ähnlich ergangen, aber eigentlich widersprach dieses emotionale Engagement seinen neuen wirkungsästhetischen Grundsätzen, die verlangten, „unsre Neigung und Abneigung bei Beurtheilung eines Kunstwerks aus dem Spiel zu laßen“ und „unser Subject mehr [zu] verläugnen“. Der Protagonist eines Stücks sollte nicht als individueller Charakter, sondern durch seine Schicksale, durch seine Rolle im Gang des tragischen Geschehens die Aufmerksamkeit des Publikums fesseln. Im Rückblick auf sein Frühwerk räumte Schiller ein, auch er hänge, „von alten Zeiten her, an solchen Stoffen [...], die das Herz interessieren“, doch sei es „der wahren Tragödie“ angemessener, „wenn man die Gelegenheit vermiede, eine Stoffartige

Wirkung zu thun“ (30, S. 172f.). Die Gestalt der Maria Stuart konzipierte er von Anfang an in diesem Sinne, denn sie sollte, wie er Goethe anvertraute, „keine weiche Stimmung erregen“ und mit ihren Leiden „mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein persönlich und individuelles Mitgefühl“ hervorrufen (S. 61).

Schiller liebäugelte sogar mit einer Tragödie um einen ganz und gar ruchlosen Schurken. In *Richard III.* fand er ein solches Stück vorgebildet: Hier habe Shakespeare „die reine Form des tragisch furchtbaren“ verwirklicht, weil angesichts eines Helden von wahrhaft monströser Inhumanität „nichts gemeinmenschliches [...] die rein aesthetische Rührung“ störe. Der altbekannte Typus des großen Bösewichts, zu dem schon Schillers Überlegungen über das Erhabene zurückgeführt hatten, erfuhr damit eine weitere Rechtfertigung – er ließ die „weichliche schmelzende, weinerliche“ Empfindung des sanften Mitgefühls und der affektiven Identifikation gar nicht erst aufkommen (29, S. 161f.).

Mehrfach experimentierte Schiller mit Stoffen, die sich für ein derartiges Projekt anboten. So sollte das Stück *Die Kinder des Hauses*, dessen Protagonist Narbonne als skrupelloser Verbrecher nicht einmal einen Hauch von Mitleid und Anteilnahme verdient hätte, ausschließlich durch den unaufhaltsamen Fortgang einer minutiös ausgeklügelten analytischen Handlung tragische „Furcht“ erwecken (12, S. 114). Und in den Aufzeichnungen zu einem Themenkreis aus der römischen Kaiserzeit, den der Dichter aus dem *Britannicus* des Racine und den *Annalen* des Tacitus kannte, heißt es:

Der Tod des Brittanikus und der Tod der Agrippina geben beide den Stoff zu einer reinen Tragödie, und vorzüglich der letztere.

In dem erstern ist vielleicht noch zuviel von einem sentimentalischen Mitleid zu fürchten, da der Untergang der Agrippina mehr die tragische Furcht und das tragische Schrecken erregt.

Agrippina ist ein Charakter der nicht stoffartig interessiert, bei dem vielmehr die Kunst [...] das stoffartig widrige erst überwinden muß. Rührt Agrippina [...], so geschieht es lediglich durch die Macht der Poesie und die tragische Kunst.

(12, S. 151)

Dem Ende des unschuldigen Britannicus, der einem Anschlag seines Stiefbruders Nero zum Opfer fiel, ist als tragisches Sujet also der Untergang von Neros eigener Mutter Agrippina vorzuziehen, weil diese notorische Intrigantin und Meuchelmörderin als Figur nur Abscheu einflößen könnte und „[u]nser Schrecken [...] also hier durch kein weiches Gefühl geschwächt“ würde (12, S. 151). Unter diesen Umständen bliebe es allein der kunstvollen Fügung des Geschehenszusammenhangs überlassen, für Spannung, Furcht und tragische Rührung zu sorgen. Damit wäre das

schon in *Ueber die tragische Kunst* anvisierte Ideal einer vollkommenen Tragödie erreicht, „in welcher das erregte Mitleid“ – im Sinne des sympathetischen Nachvollzugs fremder Leiden – „weniger Wirkung des Stoffs als der am besten benutzten tragischen Form ist“ (20, S. 169).

Auf die Ausführung des *Agrippina*-Projekts verzichtete Schiller letztlich, wohl mit Blick auf die Theaterzuschauer, denen meist doch mehr an dem Stoff als an der Form eines Stücks gelegen war. In einem Brief an Körner klagte er, das Publikum sei nicht daran gewöhnt, „an einer reinen Handlung, ohne Interesse für einen Helden, ein freies Gefallen zu finden. Und eben dadurch werden wir dramatische Schriftsteller in der Wahl der Stoffe so sehr beengt; denn die reinsten Stoffe in Absicht auf die Kunst werden dadurch ausgeschlossen, und sehr selten läßt sich eine reine und schöne Form mit dem affectionirten Interesse des Stoffs vereinigen“ (31, S. 61). Man verlangte im Theater Emotionen, tränenreiche Gefühlsseligkeit und Identifikationsangebote, während das „freie Gefallen“ gerade eine souveräne Distanz zu den affektiven Wirkungen stofflicher Reize voraussetzte.

Vielleicht schreckte Schiller aber auch selbst vor der Radikalität seiner Ideen zurück. Jedenfalls folgte er in der Praxis dem Motto aus den *Demetrius*-Notizen „Die Neigung des Zuschauers muss immer einen Gegenstand haben“ (11, S. 117) und achtete darauf, in jedem Drama wenigstens einige menschlich schöne, sittlich untadelige Gestalten unterzubringen. Meist handelt es sich um Liebende, die am Rande der eigentlichen Handlung stehen und ein Gegengewicht zu den politischen Machtkämpfen der Hauptfiguren abgeben. Das gilt für Max und Thekla in *Wallenstein*, für Romanow, Axinia und Lodoiska in *Demetrius* und für Adelaide in *Warbeck*. In den *Kindern des Hauses* sollte ein tugendhaftes Liebespaar dem Schuft Narbonne die Waage halten, und selbst in den Unterlagen zu *Agrippina* findet sich der Gedanke, auch „einen schönen Character einzuführen“, um die finstere Atmosphäre des Stücks ein wenig aufzuhellen (S. 155). Die „reine Tragödie“, die Schiller vorschwebte, blieb ungeschrieben.

Episches Theater und anti-illusionistische Ästhetik

Bertolt Brecht entwickelte nach seiner Wendung zum Marxismus bekanntlich ein *episches Theater*, das mit den vertrauten Sehgewohnheiten brechen sollte. Aus einer Stätte der unverbindlichen Unterhaltung wollte er einen Ort des Lehrens und Lernens machen, einen Schauplatz der Auseinandersetzung mit drängenden politischen und sozialen Fragen. Seine Stücke führen verfremdete Modelle gesellschaftlicher Strukturen und menschlicher Verhaltensweisen vor, um sie der nüchternen Analyse des Publikums auszuliefern und damit zielgerichtete Eingriffe in die Lebenswirklichkeit vorzubereiten. Brecht profilierte dieses Konzept, indem er es von anderen Theater- und Dramenformen abgrenzte, die er – mit zweifelhaftem Recht – ‚aristotelisch‘ nannte.

Das aristotelische Theater wirke rein affirmativ, weil es die Zuschauer nicht zum kritischen Nachdenken anrege, sondern durch eine perfekte Illusion zu hemmungsloser Einfühlung verlocke und in eine Art Trance versetze:

Sie haben freilich ihre Augen offen, aber sie schauen nicht, sie stieren, wie sie auch nicht hören, sondern lauschen. Sie sehen wie gebannt auf die Bühne [...]. Schauen und Hören sind Tätigkeiten, mitunter vergnügliche, aber diese Leute scheinen von jeder Tätigkeit entbunden und wie solche, mit denen etwas gemacht wird. Der Zustand der Entrückung, in dem sie unbestimmten, aber starken Empfindungen hingegeben scheinen, ist desto tiefer, je besser die Schauspieler arbeiten, so daß wir, da uns dieser Zustand nicht gefällt, wünschen, sie wären so schlecht wie nur möglich.²³

Das epische Theater sollte diese suggestive Wirkung aufheben, indem es das Bühnengeschehen offen als Artefakt, als kunstvolle Inszenierung präsentierte.

Brechts programmatische Absichten verleiteten ihn bisweilen zu fragwürdigen Pauschalaussagen. Während er manchmal die gesamte ältere Theater- und Dramentradition als ‚aristotelisch‘ abstempelte, trafen seine Attacken in Wahrheit allenfalls das bürgerliche Bildungstheater, wie es sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hatte. Die meisten anderen Spielarten theatralischer Kunst seit der Antike lassen sich mit diesem Schlagwort keineswegs erfassen, und das gilt auch für die Werke des klassischen Schiller, der stets auf dem *anti-illusionistischen* Charakter seiner Poetik beharrte. Schon in der Erziehungsschrift betonte er, mit dem schönen Schein der Kunst sei der „ästhetische Schein“ gemeint, „den man von der Wirklichkeit und Wahrheit unterscheidet“, nicht etwa der „logische, den man mit derselben verwechselt“ – um ein „Spiel“ gehe es, nicht um „Betrug“ (20, S. 399f.). In der Terminologie der Literaturwissenschaft heißt das: Kunst schafft *Fiktionen*, die für den Rezipienten immer als solche erkennbar sein müssen.

Dieser Auffassung blieb Schiller auch später treu. Der Zusammenhang von Kunstgenuss und Fiktionsbewusstsein gehört zu den Grundpfeilern seiner ‚praktischen Theorie‘ des Dramas. Denn wenn der Betrachter sich dazu verführen ließe, das gespielte Leid in der Tragödie mit einem wirklichen zu verwechseln, würde er im „Sturme des Affekts“ unweigerlich seine „Gemüthsfreyheit“ einbüßen (20, S. 382). Schillers Ausfälle gegen eine Kunst, die ihr Publikum rückhaltlos seinen Emotionen ausliefert und damit die Autonomie der Vernunft preisgibt, könnten fast Wort für Wort von Brecht stammen:

Ein bis ins thierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Athem ist schnell und schwach,

kurz alle Symptome der Berausung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, daß die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Princip der Freyheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird.

(20, S. 200)

Echte Kunst lässt hingegen „das Gemüth des Betrachters frey, weil sie nur den *Schein* und nicht die *Wirklichkeit* nachahmt“ (21, S. 54). Damit der Zuschauer keinen Augenblick vergisst, dass er im Theater sitzt und statt der Realität ein fiktionales Spiel von schwereloser Leichtigkeit vor sich hat, darf die dramatische Illusion nie bis zur *Täuschung* gesteigert werden, die Schiller verächtlich einen „armselige[n] Gauklerbetrug“ nannte (10, S. 10). Kunst war für ihn geradezu durch ihre Opposition zur „gemeinen Naturnachahmung“ definiert (29, S. 179). Der Dichter, schrieb er 1798 an Goethe, solle „auf eine öffentliche und ehrliche Art von der Wirklichkeit sich entfernen und daran erinnern [...] daß ers thut“ (S. 266). Die Kunst, heißt es im Prolog zu *Wallenstein*, zeichne sich dadurch aus, dass sie „die Täuschung, die sie schafft | Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein | Der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt“ (8.2, S. 457). Und das Gedicht *An Göthe als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte* entwirft ein Idealbild der tragischen Bühne und ihrer Muse Melpomene, das ganz auf diesen ‚aufrichtigen‘ Schein gegründet ist:

Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.
[...]
Nichts sey hier wahr und wirklich als die Thräne,
Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn,
Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
Sie kündigt nichts als eine Fabel an,
Und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken,
Die falsche stellt sich wahr, um zu berücken.
(2.1, S. 405)

Das Gedicht vergleicht das Theater mit dem Kahn des Charon, der in der griechischen Mythologie die Seelen der Toten in die Unterwelt bringt und daher „[n]ur Schatten und Idole“, aber nicht „das rohe Leben“ zu tragen vermag (2.1, S. 405). Von der „Schattenbühne“ der Kunst spricht auch der *Wallenstein*-Prolog (8.2, S. 455).

Weil die Kunst den Rezipienten nie über ihr wahres Wesen täuscht, assoziiert Schiller sie gerne mit dem Gefühl der Heiterkeit. Das gilt sogar für die Tragödie. „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“, lautet der einprägsame antithetische Schlussvers des Prologs zu *Wallenstein*. Im Vorfeld

eines Stücks, das um Krieg, Verrat und blutigen Mord kreist, klingt diese Behauptung zunächst etwas sonderbar. Aber das Drama lässt eben die Wirklichkeit mit ihren Zwängen hinter sich, indem es „das düstre Bild | Der Wahrheit in das heitre Reich der Kunst | Hinüberspielt“ (8.2, S. 457) – was im realen Leben furchtbar und belastend sein mag, verwandelt sich hier in den Gegenstand einer souveränen geistigen Betätigung. Heiter ist die Kunst nicht deshalb, weil sie komisch oder harmlos wäre, sondern weil sie sich jederzeit als bloße Scheinwelt zu erkennen gibt und ihr Publikum dem bedrängenden Ernst des Wirklichen entrückt. Schon die ästhetischen Briefe hatten von dem „fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins“ gesprochen, das „dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt, und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im physischen als im moralischen entbindet“ (20, S. 410). Und diese Wirkung erschöpft sich für Schiller nicht in einem unverbindlichen „augenblicklichen Traum von Freiheit“; vielmehr geht die Kunst darauf aus, den Menschen „wirklich und in der That frei zu *machen*, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unsers Geistes zu verwandeln, und das Materielle durch Ideen zu beherrschen“ (10, S. 8f.). Im Schonraum der Fiktion lernt man, das gesamte Dasein spielerisch zu behandeln und sich von seiner Wucht nicht überwältigen zu lassen.

Während Schiller solche Gedanken verfolgte, entwarfen die jungen Frühromantiker gerade ihre „progressive Universalpoesie“²⁴, mit der sie die Grenze zwischen Kunst und Leben aufheben und die ganze Wirklichkeit ‚romantisieren‘ wollten. Derartige Bestrebungen waren Schiller fremd. In seinen Augen musste der Schein der Kunst streng von der verworrenen Lebensrealität getrennt bleiben. Den im klassizistischen Stil neugestalteten Weimarer Theatersaal erhob er im *Wallenstein*-Prolog zu einem „heitern Tempel“ (8.2, S. 454), in dem die autonome Sphäre der Kunst greifbare Gestalt annahm. Deutlich abgegrenzt von den profanen Nöten des Alltags und der Zeitgeschichte, konnte sie hier ihre befreiende, erhebende und damit in der Tat quasi-religiöse Wirkung entfalten.

Diese anti-illusionistische Dramenpoetik basierte natürlich auf ganz anderen historischen und weltanschaulichen Prämissen als die verfremdende Gesellschaftskritik des Marxisten Brecht. Aber auch Schiller schwebte, so verblüffend es klingen mag, ein *episches* Theater vor. In seiner Reinform war das Drama, das ja keine Erzählinstanz kennt, für ihn nämlich durch eine Unmittelbarkeit charakterisiert, die seiner wirkungsästhetischen Doktrin widersprach. Der Gedanke, dass Geschehnisse auf der Bühne dank ihrer sinnlichen Präsenz außerordentlich starke emotionale Effekte hervorrufen können, leuchtet auf Anhieb ein. Bereits in *Ueber die tragische Kunst* hatte Schiller die „Rührung“ des Zuschauers an die „[u]nmittelbare lebendige Gegenwart und Versinnlichung“ tragischer Schicksale im Theater geknüpft, denn „[u]ngleich stärker affizieren uns Leiden, von denen wir Zeugen sind, als solche, die wir erst durch Erzählung oder

Beschreibung erfahren“ (20, S. 159f.). Zu ähnlichen Resultaten führte eine gattungstheoretische Diskussion, die er 1797 während der Arbeit an *Wallenstein* mit Goethe führte und die als Paradebeispiel für eine pragmatisch-empirische Poetik gelten darf. Ihre wichtigsten Ergebnisse hielt Goethe in beider Namen in dem kleinen Aufsatz *Ueber epische und dramatische Dichtung* fest (21, S. 57–59). Den Vortrag eines epischen Rhapsoden, so heißt es dort in idealtypischer Zuspitzung, hört man gelassen an, weil er alle Begebenheiten „als *vollkommen vergangen*“ und mit „ruhiger Besonnenheit“ vorträgt. Der Dramatiker hingegen präsentiert ein Geschehen „als *vollkommen gegenwärtig*“, erzeugt deshalb „viel lebhaftere Wirkungen“ und reißt sein Publikum mit: „Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen“. In diesem Sinne erklärte Schiller im April 1797 in einem Brief an Goethe: Der Epiker „erhält uns die höchste Freiheit des Gemüths [...]. Ganz im Gegenteil raubt uns der tragische Dichter unsre Gemüthsfreiheit“ (29, S. 66).

Da ihm jedoch gerade nicht daran gelegen war, die Zuschauer hilflos ihren Affekten auszuliefern, ließ Schiller im Dezember eine wichtige Modifikation folgen. Zunächst bekräftigte er noch einmal die suggestive Wirkung der dramatischen Handlung, die sich gleichzeitig mit ihrer Rezeption auf der Bühne abspielt: „Bewegt sich die Begebenheit vor mir, so bin ich streng an die sinnliche Gegenwart gefeßelt, meine Phantasie verliert alle Freiheit, es entsteht und erhält sich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muss immer beim Objekte bleiben, alles Zurücksehen, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge.“ Aber zur wahren Dichtkunst gehöre neben der „Sinnlichkeit“, die dem Drama in so hohem Maße eigen sei, eben auch die „Freiheit“ der souveränen Distanz, die das Epos auszeichne. Deshalb müsse der Dramatiker auf genuin epische Mittel zurückgreifen, um die „auf uns eindringende Wirklichkeit von uns entfernt zu halten und dem Gemüth eine poetische Freiheit gegen den Stoff zu verschaffen. Die Tragödie in ihrem höchsten Begriffe wird also immer zu dem epischen Character *hinauf* streben und wird nur dadurch zur Dichtung“ (29, S. 176f.).

Mit seiner Kritik an einem „Naturalism in der Kunst“ (10, S. 11), der auf der Bühne täuschende Abbilder der Wirklichkeit schuf, wandte sich Schiller nicht nur gegen den Sturm und Drang, dem seine Anfänge noch verpflichtet gewesen waren, sondern auch gegen das sentimentale Familiendrama, das die Lebenswirklichkeit in distanzloser Gefühlsseligkeit verklärte. Schon in seinen theoretischen Abhandlungen wettete er gegen die „beliebten Familiengemälde“, die lediglich die Sinne und Affekte reizten und daher „bloß Ausleerungen des Thränensacks und eine wolüstige Erleichterung der Gefäße“ bewirkten, ohne die Vernunft ins Spiel zu bringen (20, S. 199). Das „weinerliche Wesen“ der „Empfindeley“ lasse jeden „ästhetische[n] Gehalt“ vermissen, „der nur in der innigen Verbindung des Geistes mit dem Stoff und in der vereinigten Beziehung eines Produktes auf das Gefühlvermögen und auf das Ideenvermögen enthalten“ sei (S. 460f.). Auch

das satirische Distichengedicht *Shakespears Schatten* nimmt die Vorlieben der zeitgenössischen Zuschauer aufs Korn: „Uns kann nur das christlichmoralische rühren, | Und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist.“ Das Publikum wolle im Theater sein eigenes Spiegelbild sehen: „Uns selbst und unsre guten Bekannten, | Unsern Jammer und Noth suchen und finden wir hier.“ Die Wirkungen seien folglich oberflächlicher, rein emotionaler Natur – ‚stoffartig‘ eben – und gipfelten meist in der Befriedigung über eine banale poetische Gerechtigkeit, die im fünften Akt pünktlich die Guten belohnt und die Bösen straft: „Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch“ (2.1, S. 306f.).

August von Kotzebue und August Wilhelm Iffland, die derartige Stücke wie am Fließband produzierten und damit die Bühnen des ausgehenden 18. Jahrhunderts beherrschten, wurden zu bevorzugten Opfern solcher Attacken, bei denen sich Schiller mit Goethe einig wusste. Auf Kotzebue zielt wahrscheinlich ein Xenion, das die „gemeine Natur“ im Kunstwerk als eine „Speise voll Ekel“ bezeichnet (1, S. 310), und eine Zeitungsmeldung, die auf einen Überdruß der Theaterbesucher an Ifflands Dramen hinzudeuten schien, kommentierte Schiller mit spöttischer Genugtuung: „Unwahrscheinlich ist es nicht, daß das Publikum sich selbst nicht mehr sehen mag, es fühlt sich in gar zu schlechter Gesellschaft. [...] das lange Angaffen eines Alltagsgesichts muß endlich freilich auch ermüden“ (29, S. 272). Aber wie die fortgesetzte Polemik gegen die „natürliche Wahrheit“ und das „gemein Wirkliche“ als das „Gespenst der Zeit“ zeigt (22, S. 302), standen Goethe und Schiller mit ihrer anspruchsvollen anti-illusionistischen Ästhetik damals ziemlich isoliert da. Ihre Werke galten um 1800 noch keineswegs als unumschränkter Gipfelpunkt der Literatur- und Geistesgeschichte, und Weimar war weit davon entfernt, der glanzvolle Mittelpunkt der deutschen Kultur zu sein, die sich vielmehr ebenso heterogen präsentierte wie die politische Landkarte des Heiligen römischen Reiches deutscher Nation. Während die französische Klassik des 17. Jahrhunderts auf dem Fundament einer feinsinnigen höfisch-aristokratischen Gesellschaft ruhte, in Paris und dem königlichen Hof ein politisches, soziales und kulturelles Zentrum von enormer Strahlkraft besaß und sich auf eine gediegene ästhetische Bildung und eine kunstvoll durchgeformte Literatursprache stützen konnte, war die Weimarer Klassik zunächst nur das elitäre Projekt zweier gleichgesinnter Autoren.

Im *Xenien*-Krieg von 1796/97 brachten die beiden Künstlerfreunde ihre Opposition gegen den Zeitgeschmack unmissverständlich zum Ausdruck, und auch die dramatischen Werke seiner späten Jahre erklärte Schiller des Öfteren zu einer großen kulturpolitischen Kampfansage. Vor allem mit der nach griechischen Mustern stilisierten *Braut von Messina* trat er dem „gemeinen Begriff des *Natürlichen* [...], welcher alle Poesie und Kunst gerade zu aufhebt und vernichtet“, energisch entgegen (10, S. 10). Einen ungeteilten Erfolg erwartete er indes von vornherein nicht, „da noch ein großer Theil des ganzen Deutschen Publicums seine prosaischen Begriffe von dem *Natürlichen* in einem Dichterwerk nicht ablegen“ könne (32, S. 25), und wenig später erklärte

er resigniert: „Uebrigens aber werde ich es vor der Hand dabei bewenden lassen, da Einer allein nun einmal nicht hinreicht, den Krieg mit der ganzen Welt aufzunehmen“ (S. 32). Aber auch das artifizielle klassizistische Drama *Alarkos* von Friedrich Schlegel, das Goethe in Weimar auf die Bühne bringen wollte, war Schiller willkommen, obwohl er den forschen jungen Mann nicht ausstehen konnte und die Schwächen des Stücks keineswegs übersah. Immerhin ließ es in seinen Augen doch „etwas höheres und strengeres“ ahnen und provozierte damit die „elende Parthei, mit der wir zu kämpfen haben“ – die Anhänger einer ‚naturalistischen‘ Bühnenkunst nämlich (31, S. 129).

Der Kritik am bürgerlichen Familiendrama, das mit seinen Alltagsstoffen und seiner suggestiven Affektregie die Einfühlung forcierte, entsprach bei Schiller wie bei Goethe eine behutsame Annäherung an den französischen Klassizismus und andere Erscheinungsformen der vormodernen höfischen Welt. Dahinter stand keine politisch restaurative Absicht, sondern der Versuch, „die durch die Revolution zerstörte Adelskultur in einer neuen ästhetischen Gesittung ‚aufzuheben‘.“²⁵ Schon in *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* hatte Schiller sein Ideal des „schönen Umgangs“ (20, S. 410) auf der Basis einer zweckfreien gesellig-harmonischen Bildung an den aristokratischen Verhaltenskonventionen ausgerichtet und betont, „daß der schöne Ton in der Nähe des Thrones am frühesten und am vollkommensten reift“ (S. 412). Die eigentümliche soziale Position der Weimarer Klassiker dürfte für dieses Denkmodell nicht ohne Bedeutung gewesen sein. Goethe und Schiller waren selbstbewusste Männer bürgerlicher Herkunft und mit dem Gedankengut der Aufklärung bestens vertraut, aber sie waren zugleich eng an einen Fürstenhof und sein kulturelles Leben gebunden – bezeichnenderweise wurden beide im Laufe der Zeit geadelt. Da der Hof in dem Duodezherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach jedoch wiederum recht intime und gleichsam familiäre Züge trug, bot er das geeignete Umfeld für eine bürgerlich-höfische Synthese, die das Repertoire aristokratischer Umgangsformen und Repräsentationstechniken für eine veredelnde Charakterbildung nutzte.

Der Rückgriff auf die vorrevolutionäre höfische Kultur sollte insbesondere die alte Würde der tragischen Kunst wiederherstellen. Das betraf sämtliche Aspekte des Dramas: den *Stoff*, bei dem nun gemäß der traditionellen Ständeklausel öffentliche Staatsaktionen mit dem entsprechenden Personal in den Vordergrund traten, die *Form* mit ihrer strengen, geschlossenen Struktur, der Versrede und dem hohen rhetorischen Pathos und nicht zuletzt die schon erwähnte *Wirkungsabsicht*, die auf erschütternde Elementaraffekte setzte. Doch was einst ein überhöhtes Abbild der ständischen oder höfisch-absolutistischen Ordnung gewesen war, trat nun im Zeichen der neuen Kunstautonomie in den Dienst einer ästhetischen Erziehung des Zuschauers. Befreit von ihrem sozial exklusiven Charakter und ihren repräsentativen Aufgaben, konnten die überlieferten Kunstmittel für die modellhafte Stilisierung und Entrückung des Dargestellten verwendet

werden. Nähe und Distanz gleichermaßen prägten daher seit den neunziger Jahren auch Schillers Verhältnis zu der Tragödie des französischen Klassizismus.

Zeit seines Lebens bildeten die Werke eines Corneille oder Racine neben Shakespeare und den attischen Tragikern Schillers dritten wichtigen Bezugspunkt im weiten Spektrum der europäischen Dramentradition. In den frühen Jahren, zum Beispiel in dem Essay *Ueber das gegenwärtige deutsche Theater*, fiel sein Urteil über sie noch vorwiegend negativ aus, weil er in diesen Stücken jede natürliche Gefühlswärme durch ein formelles Regelkorsett erstickt sah. Seine eigene Abkehr von einer Ästhetik der emotionalen Unmittelbarkeit musste den klassischen Kult des Maßes freilich in einem neuen Licht erscheinen lassen. Hinzu kam der Einfluss Wilhelm von Humboldts, der damals mehrere Jahre in Paris verbrachte und Gelegenheit fand, die Dramen und den Schauspielstil der *doctrine classique* auf den dortigen Bühnen zu studieren. Ein umfangreicher Brief, den er im Sommer 1799 an Goethe schrieb und der unter dem Titel *Ueber die gegenwärtige Französische tragische Bühne* in dessen Zeitschrift *Propyläen* abgedruckt wurde, eröffnete eine differenziertere Perspektive auf die vermeintliche Leblosigkeit, den überfeinerten Anstand und die artifizielle Diktion der klassizistischen Bühnenkunst.

Von einem radikalen Wandel in Schillers Ansichten kann aber keine Rede sein. Nach wie vor finden sich abfällige Äußerungen über die „Tyranney der Regel [...] in den französischen Tragödien“ (20, S. 238) und den „frostige[n] Ton der Deklamation“, der kein echtes Pathos kenne, weil er niemals die „leidende Natur“ zum Vorschein kommen lasse (S. 197). Nach der Lektüre einiger Dramen Corneilles zeigte sich Schiller entsetzt „über die, wirklich enorme Fehlerhaftigkeit dieser Werke“, über „die Armuth der Erfindung, die Magerkeit und Trockenheit in Behandlung der Charaktere, die Kälte in den Leidenschaften, die Lahmheit und Steifigkeit im Gang der Handlung, und de[n] Mangel an Interesse“ (30, S. 51f.). Den *Cid* nannte er ein „abgelebte[s] Stück vom vieille cour“ (31, S. 122), und auch Racines *Mithridate* wurde für das „leere, halbe, hölzerne“ seiner „Manier“ getadelt (32, S. 102).

Etwas gnädiger beurteilte Schiller Voltaires *Mahomet*, der damals soeben von Goethe übersetzt wurde. Er nahm das Stück aber vor allem zum Anlass für einen scharfsinnigen Versuch, die befremdliche „Manier“ der *haute tragédie* genauer zu erfassen und damit über die bloße Polemik hinauszugelangen. Indem er die Reflexionslastigkeit dieser Stücke mit ihrem Versmaß in Verbindung brachte, beschrieb er die charakteristische Dialektik von Form und Gehalt in der klassizistischen Tragödie:

Die Eigenschaft des Alexandriners sich in zwey gleiche Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwey Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmen nicht bloß die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen innern Geist dieser Stücke, die Charactere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen. Alles stellt sich dadurch unter die Regel des Ge-

gensatzes und wie die Geige des Musicanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweyschenkligte Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüths und die Gedanken. Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert, und jedes Gefühl jeder Gedanke in diese Form, wie in das Bette des Procrustes gezwängt.
(30, S. 106f.)

Weil der deutsche Alexandriner mit seinem strikt alternierenden Gang weit weniger flexibel ist als sein silbenzählendes französisches Pendant und damals auch längst außer Gebrauch gekommen war, musste ein Übersetzer eine andere Versart wählen und handelte sich damit zwangsläufig Schwierigkeiten ein: „Da nun in der Uebersetzung, mit Aufhebung des Alexandrinischen Reims, die ganze Basis weggenommen wird, worauf diese Stücke erbaut wurden, so können nur Trümmer übrig bleiben. Man begreift die Wirkung nicht mehr, da die Ursache weggefallen ist“ (30, S. 107).

Solche Überlegungen gewannen praktische Relevanz, als Schiller, dem das Französische geläufig war, zur Jahreswende 1804/05 selbst Racines *Phèdre* ins Deutsche übertrug, um dem frankophilen Weimarer Herzogspaar einen Gefallen zu tun. Eine sklavische Imitation der äußeren Form des Originals kam für ihn nicht in Betracht. Er entschied sich deshalb für den vertrauten Blankvers und strebte einen flüssigen, geschmeidigen Duktus an, den zahlreiche Enjambements unterstützen. So wurde seine *Phädra*, obwohl er Racines hochdifferenzierte Kunstsprache „mit gewissenhafter Treue“ nachbilden wollte (32, S. 187), im Grunde ein ganz neues Stück. Der Verzicht auf den Alexandriner tilgte die vibrierende Spannung zwischen dem zeremoniösen Anstand des höfischen Betragens und der elementaren Liebesleidenschaft der Protagonistin und sorgte für eine ‚natürliche‘ Dämpfung und Verfeinerung der Gefühle, wie sie dem Zeitgeschmack um 1800 entsprach. Auf diese Weise passte Schiller das Drama virtuos dem Verständnis- und Erwartungshorizont seines Publikums an. Der Erfolg blieb nicht aus: Die Übersetzung wurde in das Repertoire mehrerer deutscher Bühnen aufgenommen und fand den Beifall zahlreicher zeitgenössischer und späterer Kritiker. Und während der Arbeit entwickelte Schiller auch einen gewissen Respekt vor diesem „Paradepferd der französischen Bühnen“, das bis heute als Racines größtes Meisterwerk gilt. Das Stück habe „viele Verdienste“, ließ er Körner wissen, und könne, „wenn man einmal die Manier zugiebt sogar fürtreflich heißen“ (S. 187) – eine weitreichende Anerkennung des französischen Kollegen, die sich allerdings aufs engste mit dem Bewusstsein der unüberbrückbaren historisch-kulturellen Distanz verband.

Schon in dem Gedicht *An Göthe als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte* (2.1, S. 404–406), das den Einfluss von Humboldts Bericht aus Paris erkennen lässt, hatte Schiller seine zwiespältige Haltung zum französischen Klassizismus in konzentrierter Form ausgesprochen. Der Text war als Prolog für die Weimarer *Mahomet*-Inszenierung am 30. Januar 1800 gedacht,

kam aber letztlich doch nicht zum Einsatz, weil er im Ganzen eine so entschiedene Skepsis gegenüber seinem Gegenstand verriet, dass er dem höfischen Publikum gewiss schlecht in den Ohren geklungen hätte. Dem Gedicht zufolge steht eine simple Wiederbelebung der klassischen französischen Tradition nach den tiefgreifenden Veränderungen, die das 18. Jahrhundert für das Drama gebracht hat, nicht zur Debatte. Das „bewegte Rad der Zeit“ sei mittlerweile über diese „Aftermuse“ hinweggegangen; der deutsche Geschmack habe sich von ihren „Fesseln“ und „der Sitten falsche[r] Strenge“ befreit, „auf der Spur des Griechen und des Britten“ einen „bessern Ruhm“ erworben und die Schönheit der Kunst mit der Wahrheit des Menschlichen verbunden. Jetzt aber drohten der „Idealwelt“ der Bühne, in der allein der aufrichtige schöne Schein regieren solle, neue Gefahren, und zwar gleich von zwei Seiten. Zum einen tendiere der naturalistische Dramenstil der Zeitgenossen zu einem trügerischen „Sinnenwahn“, der das Publikum völlig in seinen Bann schlage, zum anderen wolle eine zügellose, verworrene „Phantasie“ ihr „wildes Reich“ errichten – ein Seitenhieb auf die Frühromantik, die dem klassischen Maß entsagte. Unter diesen Umständen könne die abgelebte Kunst des „Franken“ doch noch einmal heilsam wirken, weil sie auf der Bühne zumindest die unabhängige Würde des ästhetischen Scheins und einer artifiziellen Ordnung zelebriere:

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Scene,
 Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
 Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
 Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied,
 Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
 In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
 Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze
 Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

Ein zukunftssträchtiges „Muster“ sei die französische Klassik, aus der „kein lebend'ger Geist“ mehr spreche, zwar nicht, doch als kathartisches oder therapeutisches Mittel könne man sie immerhin gebrauchen: In der Vision der Schlussverse kommt sie „wie ein abgeschied'ner Geist, | Zu reinigen die oft entweihte Scene | Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene.“ Eine ähnliche Funktion als Notbehelf und Lückenbüßer, mit dem man auf dem Theater wenigstens – im buchstäblichen Sinne – die Form wahren könne, billigte Schiller später einer Aufführung des wenig geschätzten *Mithridate* zu: „er giebt da man nichts beßres hat, doch eine ernste und vornehme Darstellung“ (32, S. 98).

Der im Gedicht angedeutete Dreischritt vom Klassizismus des 17. Jahrhunderts über die Verirrungen der Gegenwart zu einer geläuterten Kunstpraxis, die die rohe Natur ebenso von der

Bühne verbannt wie die affektierte Künstelei und die regellose Phantasie, hat auch unverkennbare politische Implikationen. Schillers Anspielung auf „Despoten“ vom Schlage Ludwigs XIV. verbindet die strenge französische Klassik mit dem absolutistischen Ancien Régime, während das „wilde Reich“ der entfesselten Einbildungskraft an die Schrecknisse der Revolution denken lässt (2.1, S. 404f.). Das Telos der Entwicklung liegt dann, wie man folgern darf, in jener humanen, gewissermaßen überpolitischen Freiheit, die allein von der wahren ästhetischen Bildung des Menschen zu erhoffen ist.

Weniger kompliziert und zwiespältig fiel Schillers Urteil über die *Oper* aus, die ihm helfen sollte, „durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht [zu] verschaffen“. 1797 schrieb er an Goethe: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Nahmen von Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das ideale auf das Theater stehlen.“ Hatte der Dichter früher das überschwängliche Pathos und die mitreißenden Affekte der Oper geschätzt, deren Vorbild vor allem in den *Räubern* deutlich zu spüren ist, so legte er den Akzent jetzt auf ihre entschiedene Distanz zu einem kunstfeindlichen, platten Naturalismus. Indem sie starke sinnliche Wirkungen hervorrief, ohne damit aber eine suggestive Realitätsillusion zu verbinden und ihren künstlichen Charakter zu verleugnen, entsprach diese Gattung genau seinen Vorstellungen von echter Kunst. Die „Macht der Musik“ dämpfe das „Pathos“ der Begebenheiten und schaffe Raum für das „freiere Spiel“ einer ästhetischen Haltung, während die wunderbaren, märchenhaften Elemente, die in der zeitgenössischen Oper gang und gäbe waren, dem Stofflichen sein bedrückendes Gewicht nähmen und seine Bewältigung durch die künstlerische Form erleichterten (29, S. 179).

Tatsächlich weisen Schillers klassische Dramen teilweise opernhafte Züge auf. Das gilt für die *Jungfrau von Orleans*, für *Wilhelm Tell*, aus dem Rossini später seine Grand opéra *Guillaume Tell* machte, und nicht zuletzt für das Chor-Drama *Die Braut von Messina*. Diesem Werk stellte der Verfasser einen Aufsatz *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* voran, der die Vision eines Gesamtkunstwerks für die Bühne entwirft: „nur die Worte giebt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzu kommen, sie zu beleben“ (10, S. 7). Gerade der Chor zählt zu den episch-distanzierenden, illusionsbrechenden Elementen in Schillers klassischer Dramaturgie. Der erwähnten Abhandlung zufolge dient er dazu, „dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären“; eine „lebendige Mauer“ soll er sein, „die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren“ (S. 11). Seine Reflexionen heben die „blinde Gewalt der Affekte“ auf und garantieren damit, dass „das Gemüth des Zuschauers [...] auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten“ kann (S. 14).

Die erste und wichtigste Waffe für den Kampf gegen den „Naturalism“ im Drama fand Schiller jedoch in der „metrischen Sprache“ (10, S. 10). Zwar war mit *Dom Karlos* durchaus keine unwiderrufliche Entscheidung zugunsten des Versdramas gefallen: Für *Wallenstein* und *Wilhelm Tell* fasste der Dichter anfangs die Prosaform ins Auge, die zweifellos auch bei einigen seiner Fragment gebliebenen Projekte zum Zuge gekommen wäre. Aber letztlich schrieb er in seinen späten Jahren doch ausschließlich Versdramen, die schon durch ihre unübersehbar künstliche, kunstvoll geformte Sprache eine bruchlose Wirklichkeitsillusion vermeiden. Gelegentlich kommt sogar der Reim hinzu, beispielsweise in *Wallensteins Lager*. Der Prolog zu diesem Stück rechtfertigt „des Reimes Spiel“ ausdrücklich als ästhetische Technik, die „das düstre Bild | Der Wahrheit in das heitre Reich der Kunst“ überführt und das Publikum vor jeder „Täuschung“ durch den schönen Schein der Fiktion bewahrt (8.2, S. 457). Der Prolog als solcher ist natürlich ebenfalls ein episches Phänomen, weil er in der Anrede an die Zuschauer die virtuelle ‚vierte Wand‘ der Bühne demonstrativ durchbricht. Bei der Uraufführung in Weimar wurde er von dem Schauspieler Johann Heinrich Andreas Vohs vorgetragen, der dabei bereits das Kostüm trug, in dem er später als Max Piccolomini auftreten sollte – ein besonders eklatanter Fall von spielerischer Illusionsbrechung.

Auch bei den Figurenreden hob Schiller bewusst die „Abweichung von der Wirklichkeit“ hervor. Während der Arbeit an *Wallenstein* schrieb er an Goethe: „Ich lasse meine Personen viel sprechen, sich mit einer gewissen Breite herauslassen [...]. Es ist zuverlässig, man könnte mit weniger Worten auskommen, um die tragische Handlung auf- und abzuwickeln, auch möchte es der Natur handelnder Charaktere gemässer scheinen.“ Aber das Drama sollte diese „Natur“ ja gerade nicht täuschend nachbilden, sondern „auf eine öffentliche und ehrliche Art von der Wirklichkeit sich entfernen“. Überdies würde „eine kürzere und lakonisere Behandlungsweise [...] viel zu sehr realistisch, hart und in heftigen Situationen unausstehlich werden, dahingegen eine breitere und vollere Behandlungsweise immer eine gewisse Ruhe und Gemüthlichkeit, auch in den gewaltsamsten Zuständen die man schildert, hervorbringt“ (29, S. 265f.). Selbst angesichts stofflich fesselnder, aufwühlender Ereignisse dämpft die Eloquenz der Protagonisten auf wohl-tuende Weise die Macht der Affekte.

In diesen Zusammenhang gehören auch die großen Monologe, die in keinem klassischen Schiller-Drama fehlen dürfen. Als retardierende Momente im Gang des Geschehens stellen sie Ruhe- und Haltepunkte der distanzierten Selbstvergewisserung dar, die nicht nur der jeweiligen Figur, sondern auch dem Theaterpublikum Gelegenheit geben, sich zu sammeln und eine gelassene Gemütsfreiheit zu bewahren. Einen ähnlichen Zweck erfüllen die Sentenzen und Sinnsprüche, für die Schillers Spätwerk berühmt und teilweise berüchtigt ist. Indem sie individuelle Erfahrungen abstrahierend auf allgemeine, überzeitliche Einsichten beziehen, schaffen sie Abstand zum konkreten Erleben und aktivieren das Reflexionsvermögen. Schon in seiner Schrift *Ueber die*

tragische Kunst hatte Schiller den Dichter, der die Affekte seiner Rezipienten in den gebührenden Schranken halten will, auf den „Beystand übersinnlicher, *sittlicher* Ideen“ verwiesen, „an denen sich die unterdrückte Vernunft, wie an geistigen Stützen, aufrichtet, um sich über den trüben Dunstkreis der Gefühle in einen heitern Horizont zu erheben.“ Daher rühre „der große Reitz, welchen allgemeine Wahrheiten oder Sittensprüche, an der rechten Stelle in den dramatischen Dialog eingestreut, für alle gebildete Völker gehabt haben“ (20, S. 158).

Neben dem Pluralismus unterschiedlicher Figurenperspektiven, der in *Wallenstein*, aber auch in *Maria Stuart* die selbständigen Deutungsanstrengungen des Zuschauers herausfordert, ist die tragische Ironie, die Schiller vor allem in *Wallenstein* und der *Braut von Messina* ausgiebig einsetzt, als eine weitere epische Distanzierungsstrategie zu nennen. Solche Ironie stellt sich ein, wenn Handlungen oder Äußerungen einer Dramengestalt für das *Publikum* einen verhängnisvollen Hintersinn gewinnen, der ihr selbst aufgrund ihres begrenzten Blickwinkels gar nicht bewusst wird. So weckt Wallensteins harmlose Bemerkung „Ich denke einen langen Schlaf zu thun“ (8.2, S. 767) finstere Assoziationen, wenn man weiß, dass sich seine Feinde verschworen haben, ihn noch in derselben Nacht zu ermorden. Schillers Wirkungsabsichten kommt die tragische Ironie entgegen, weil sie einerseits den Affekt der Furcht verstärkt, andererseits aber, da sie auf einem fundamentalen Wissensunterschied zwischen dem Protagonisten und den Zuschauern beruht, auch die souveräne Stellung des Publikums gegenüber dem Bühnengeschehen fühlbar werden lässt und einer bruchlosen Identifikation mit dem Helden vorbeugt – man fürchtet *für* ihn, aber nicht *mit* ihm.

Im geweihten Tempel der Kunst sollten nach Schillers Überzeugung die Gesetze der Ordnung, des Maßes und der Würde herrschen, die man in der Lebenswirklichkeit oft so schmerzlich vermisst. Um den Unterschied zwischen der widerständigen Realität und der heiteren Freiheit im Reich des schönen Scheins zu markieren, nutzte der Dichter Darstellungstechniken, die das Bühnengeschehen ästhetisch stilisierten und seine artifiziiellen oder gar rituellen Aspekte betonten. Die Prinzipien, nach denen er dabei verfuhr, lassen sich unter dem Begriff der *Idealisierung* zusammenfassen, den seine Reflexionen über eine ‚praktische Theorie‘ des Dramas immer wieder umkreisen.

Die hohe Kunst der Idealisierung

Nicht um Nachahmung, sondern um Idealisierung der Wirklichkeit geht es für Schiller bei der künstlerischen Formung eines Stoffes. Schon in der Besprechung von Bürgers Gedichten heißt es:

Eine der ersten Erfordernisse des Dichters ist Idealisierung, Veredlung, ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen. Ihm kommt es zu, das Vortreffliche seines Gegenstandes (mag dieser nun Gestalt, Empfindung oder Haltung sein, *in* ihm oder *außer* ihm wohnen) von gröbern, wenigstens fremdartigen Beimischungen zu befreien, die in mehreren Gegenständen zerstreuten Strahlen von Vollkommenheit in einem einzigen zu sammeln, einzelne, das Ebenmaß störende Züge der Harmonie des Ganzen zu unterwerfen, das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben.

(22, S. 253)

Idealisieren bedeutet also, das Wesentliche und Typische eines Objekts herauszuarbeiten und alles abzustreifen, was ihm an bloß individuellen oder belanglosen Zügen anhaftet. Schiller verwirft das ängstliche Bestreben, der gemeinen Wirklichkeit mit ihren unzähligen „Zufälligkeiten und Nebendingen [...] recht nahe zu kommen“, weil man sich dabei zwangsläufig im „Leeren und Unbedeutenden“ verliere, statt jene „tiefliegende Wahrheit“ zu gestalten, die dem profanen Blick auf die Dinge verborgen bleibe. Eine „poetische Darstellung“ wird „mit der Wirklichkeit [...] niemals coincidieren“, eben „weil sie absolut wahr ist“ (29, S. 55f.). Deshalb kann der Künstler auch „kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen [...], wie er es findet“ (10, S. 10): Was immer in sein Werk eingehen soll, hat er zu läutern und zu reinigen, indem er sich „über das Zufällige zum Allgemeinen und Nothwendigen“ erhebt (26, S. 225). Das idealisierende Vermögen darf keinesfalls mit subjektiver Willkür verwechselt werden, denn „phantastische und bizarre Combinationen“ einer zügellosen Einbildungskraft sind Schiller ebenso zuwider wie platte Abbildungen der Lebensrealität (10, S. 9). Echte Kunst soll „zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell seyn“, indem sie die Welt in einem durch Ideen des Geistes sinnvoll geordneten Bild zeigt, das paradoxerweise „wahrer [...] als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung“ ist (S. 9f.).

Im Akt des Idealisierens wird die empirische Realität zwar gesteigert und intensiviert, aber nicht unbedingt verschönert oder gar beschönigt. Obwohl Schiller selbst in der Bürger-Rezension „Idealisierung“ noch synonym mit „Veredlung“ gebrauchte (22, S. 253), warnte er später vor einem solchen Begriffsverständnis, weil es den irreführenden Gedanken „an eine moralische Erhebung“ wecke: „Etwas idealisieren heißt mir nur, es aller seiner zufälligen Bestimmungen entkleiden und ihm den Charakter innerer Notwendigkeit beilegen.“ Und er illustrierte den Unterschied mit einem drastischen Beispiel: „Der Teufel, idealisiert, müßte moralisch schlimmer werden, als er es ohne das wäre“, da der Kern seines Wesens nun einmal in seiner Bosheit besteht (S. 293).

Auch durfte die Idealisierung die sinnliche Fülle der Darstellung nicht beeinträchtigen, ohne die für Schiller keine Kunst denkbar war. Das „Poetische“, schreibt er in seiner Abhandlung

über den Chor, liegt „gerade in dem Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen“, denn mit dem, „was bloß die Sinne reizt“, hat es genauso wenig zu tun wie mit dem rein Abstrakten und Verstandesmäßigen (10, S. 12). Die stilisierte Kunstwirklichkeit muss allgemeine gedankliche Gehalte plastisch zur Anschauung bringen: „Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides verbunden ist, da ist aesthetische Kunst.“ Wer dagegen die Sphäre der Sinnlichkeit verlasse, werde „idealistisch“ – was in diesem Kontext offenkundig negativ gemeint ist! – oder „gar phantastisch“, und wer umgekehrt dem Wirklichen verhaftet bleibe, zeige sich, „in beschränkter Bedeutung des Worts, realistisch“ und schließlich „knechtisch und gemein. In beiden Fällen also ist er nicht aesthetisch.“ Die alten Griechen hätten in ihren Dichtungen wie in ihren Statuen die „Reduction empirischer Formen auf aesthetische“ vorbildlich geleistet (29, S. 131). So finde man etwa in den homerischen Epen „alles [...] ideal bei der sinnlichsten Wahrheit“ (S. 228).

Für Schiller können nur idealisierte Gegenstände auf *jeden* Rezipienten gleichermaßen wirken. Nach der Bürger-Rezension müssen sich beispielsweise Gefühle, statt bloß zufällige Regungen eines bestimmten Individuums zu bleiben, „zum allgemeinen Charakter der Menschheit erheben“, um im Kunstwerk „einer allgemeinen Mitteilung fähig“ zu werden: „*Menschlich* heißt uns die Schilderung eines Affekts, nicht weil sie darstellt, was ein einzelner Mensch wirklich so empfunden, sondern was *alle Menschen* ohne Unterschied *mitempfinden müssen*“ (22, S. 260). Dafür habe der Dichter allerdings „das Geschäft der Idealisierung [...] zuvor an sich selbst“ auszuführen, „von seiner noch so sehr geliebten Individualität in einigen Stücken Abschied zu nehmen, das Schöne, das Edle, das Vortreffliche, was wirklich in ihm wohnt, weislich zu Rat zu halten und wo möglich in *Einem* Strahl zu konzentrieren“ und „alles, was ausschließend nur an seinem einzelnen, umschränkten, befangenen Selbst haftet, [...] davon zu scheiden“ (S. 261). Analog dazu heißt es in der Besprechung von Matthissons Gedichten, der Poet müsse „das Individuum in sich ausgelöscht und zur Gattung gesteigert haben“, wenn er mit seinen Werken wiederum „die reine Gattung“ in seinem Publikum ansprechen wolle (S. 268). Von einem ‚klassischen‘ Autor wird demnach strenge Selbstdisziplin verlangt. Einzig die geläuterte, „generalisierte Individualität“ (27, S. 81) vermag Figuren zu schaffen, aus deren Mund nicht nur ein beliebiges Subjekt zum anderen, sondern der *Mensch zum Menschen* spricht.

In der Tat waren es für Schiller vor allem die dramatischen Protagonisten, ihr Seelenleben und ihre Sprache, an denen sich die Kunst der Idealisierung zu bewähren hatte. Wichtige Bemerkungen dazu enthält ein Brief an Goethe vom 4. April 1797. Während Schiller in den Werken seines Freundes oder auch bei Shakespeare ganz unverwechselbare Figuren, „eigentliche Individuen“, zu finden glaubt, scheinen ihm die „Characteres des Griechischen Trauerspiels“ eher „idealische Masken“ zu sein und damit gleichsam einer anderen Spezies anzugehören, die dem Dichter manche Vorteile bietet: „Man kommt mit solchen Characteren in der Tragödie offenbar viel besser aus,

sie exponieren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester.“ Als Produkte der idealisierenden Dichtkunst stünden sie in der Mitte zwischen „bloßen Individuen“ und „bloßen logischen Wesen“, die im Stil einer Allegorie abstrakte Begriffe personifizieren. Für Schiller hat insbesondere Sophokles mit seinen Gestalten jenen „Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen“ getroffen, von dem die Studie über den Chor spricht, und eine mustergültige Synthese von Allgemeingültigkeit und plastischen Konturen erreicht. So sei die „Eigenthümlichkeit“ seines Philoktet unmittelbar mit dem „ewigen Grund der menschlichen Natur“ verbunden, und die Deianira aus den *Trachinierinnen* rühmt Schiller mit den Worten: „wie individuell, wie nur für diesen einzigen Fall paßend ist dieß Gemählde, und doch wie tief menschlich, wie ewig wahr und allgemein“ (29, S. 56). Nur drei Tage später entdeckte er allerdings, dass auch Shakespeare gelegentlich diesen Weg eingeschlagen hatte. Als es in *Julius Caesar* darum ging, einmal nicht einzelne herausragende Akteure, sondern das „gemeine Volk“ als Kollektiv darzustellen, „zwang ihn schon der Stoff, mehr ein poetisches Abstractum als Individuen im Auge zu haben“. Weil er keine Menschenmenge auf die Bühne bringen konnte, behalf er sich mit einigen wenigen Gestalten, denen er repräsentative Züge verlieh: „mit einem kühnen Griff nimmt Shakespear ein paar Figuren, ich möchte sagen, nur ein paar Stimmen aus der Maße heraus, läßt sie für das ganze Volk gelten, und sie gelten das wirklich, so glücklich hat er gewählt“ (S. 59).

Die Protagonisten von Schillers Spätwerk sind ebenfalls als paradigmatische Vertreter menschlicher Grundhaltungen angelegt. Sie sollen „symbolische Wesen“ sein, die „immer das allgemeine der Menschheit darzustellen und auszusprechen haben“ (29, S. 266), „ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung“ (10, S. 14). Damit erscheinen sie wie noblere Verwandte seiner frühen Bühnenhelden, die er noch gewaltsam ins Überdimensionale gesteigert hatte, um psychologische Mechanismen wie unter einem Vergrößerungsglas zu beobachten. Gemeinsam ist sämtlichen Figuren Schillers von den *Räubern* bis zum *Wilhelm Tell*, dass sie schwerlich mit realen Menschen unseres Alltags verwechselt werden können, aber doch eine außerordentliche plastische Präsenz und Bühnenwirksamkeit besitzen. Denn selbst die idealisierten Gestalten seiner klassischen Dramen hat der Dichter mit einer sinnlichen Lebensfülle ausgestattet, die sie davor bewahrt, das kümmerliche Dasein personifizierter Abstrakta zu führen. Wenn Georg Büchner bissig bemerkte, er finde bei Schiller nur „Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut“²⁶, so war das eine polemische Verzeichnung aus der Feder eines Autors, der aufgrund seiner spezifischen Kunstauffassung der Poetik des Kollegen unmöglich gerecht werden konnte. Freilich liegt eine gewisse Ironie darin, dass der klassische Schiller von seinen Verächtern, die ihm deklamatorische Rhetorik und gekünstelte Unnatur unterstellten, mit genau jenen Vorwürfen konfrontiert wurde, die er selbst so gerne gegen die Dramatiker des französischen Klassizismus erhob.

Die kunstvolle *Verssprache* stellt das wichtigste Medium dar, mit dessen Hilfe Schiller seine Protagonisten als „ideale Personen“ aufbaut. Das Standardmetrum seiner klassischen Stücke, der fünfhebige-jambische, reimlose Blankvers, ist flexibel genug, um die verschiedensten Tonfärbungen anzunehmen, garantiert aber doch eine relativ gleichförmige Struktur sämtlicher Redepartien. Es sollte nicht nur, wie bereits erwähnt, den Fiktionscharakter des Dramas akzentuieren, sondern das Gesagte eben auch über die Sphäre der kontingenten Realität hinaus ins Ideelle steigern. Als Schiller im Herbst 1797 während der Arbeit an *Wallenstein* beschloss, von der Prosa zum Vers zu wechseln, empfand er bald, dass er damit nicht nur eine formale Entscheidung getroffen hatte. In einem Brief an Goethe schilderte er seine Erfahrungen:

Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äusere, zusammen hängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch=rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz andern Gerichtsbarkeit als vorher, selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platz zu stehen schienen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen; sie waren bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand, deßen Organ die Prosa zu seyn scheint, aber der Vers fodert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das gemeine erheben muß, in Versen, wenigstens anfänglich concipieren, denn das Platte kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird.

[...]

Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Production noch dieses große und bedeutende, daß er, indem er alle Charactere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandelt, und sie, trotz ihres innern Unterschiedes in Einer Form ausführt, er dadurch den Dichter und seinen Leser nöthiget, von allem noch so characteristisch=verschiedenem etwas Allgemeines, rein menschliches zu verlangen. Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter Seinem Gesetze begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das gröbere bleibt zurück, nur das geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden.

(29, S. 159f.)

Die metrische Formung filtert, wie Schiller meint, alles Gewöhnliche aus dem Gedankenmaterial heraus und lässt mit dem Würdigen und Allgemeingültigen nur das wahrhaft „Poetische“

übrig. Was sonst lediglich „characteristisch“, also individuell wäre, wird durch sie zur Essenz des Menschlichen geläutert.

Der Blankvers reguliert nicht nur den Sprachgestus der Akteure, er prägt auch ihr Denken und Empfinden, das im Drama ja in erster Linie durch ihre Reden vermittelt wird, bis in die tiefsten Schichten des seelischen Lebens. Wie er durch die Brechung der Illusion den Abstand des Publikums zu dem fiktiven Geschehen vergrößert, so schafft er auch eine Distanz zwischen den Protagonisten auf der Bühne und obendrein eine Distanz jeder einzelnen Dramengestalt zu sich selbst. Während eine „pathetische Situation“ in Prosaform, wie Schiller einmal an Goethe schrieb, „gewaltsam angreifend“ wirken und durch ihren „pure[n] Realism [...] einen nicht poetischen Ernst“ hervorbringen würde (29, S. 234), dämpft die metrische Bindung jede leidenschaftliche Auseinandersetzung zumindest so weit, dass ihre emotionale Intensität erträglich und die Freiheit des Spielerischen gewahrt bleibt. Die Figuren ihrerseits müssen über ein hohes Maß an gedanklicher Klarheit und Selbstbeherrschung verfügen, um psychische Vorgänge so präzise formulieren zu können, wie es das Metrum verlangt: Unkontrollierte Gefühlswallungen oder spontane Impulse des Unbewussten lassen sich schwerlich in Blankverse fassen. Sprache ist in Schillers klassischen Dramen nicht das unwillkürliche Symptom seelischer Regungen, sondern ein Medium, in dem hellwache und hochgradig selbst-bewusste Gestalten über ihre Gedanken und Empfindungen *räsonieren*. Die stammelnde, ohnmächtig mit den chaotischen Abgründen ihres Inneren ringende Kreatur, wie sie in Büchners *Woyzeck* und später bei den Naturalisten erscheint, kennen Schillers Stücke noch nicht – vielleicht mit einer Ausnahme: Wilhelm Tell kommt diesem Extrem nahe, wenn er gezwungen wird, mit der Armbrust auf seinen eigenen Sohn anzulegen.

Zu Schillers artifizierender Rhetorik gehören insbesondere die Bilder und Metaphern. Als Beispiel sei die Passage aus *Maria Stuart* III,4 zitiert, in der die Titelheldin im Zank mit ihrer Widersacherin Elisabeth auf ungemein kunstvolle Weise die Fassung verliert, ehe sie zum entscheidenden verbalen Schlag ausholt:

Ich habe
Ertragen, was ein Mensch ertragen kann.
Fahr hin, lammherzige Gelassenheit,
Zum Himmel fliehe, leidende Geduld,
Spreng endlich deine Bande, tritt hervor
Aus deiner Höhle, langverhaltner Groll –
Und *du*, der dem gereizten Basilisk

Den Mordblick gab, leg' auf die Zunge mir
Den gift'gen Pfeil –
(9.1, S. 103)

Selbst im Zustand des höchsten Affekts büßt die Protagonistin weder ihre geistige Souveränität noch ihre meisterhafte Sprachbeherrschung ein. Während sich Schiller damit deutlich von der behutsam stilisierten Natürlichkeit entfernte, die seine Zeitgenossen auf dem Theater erwarteten, wollte er andererseits nicht so weit gehen wie der französische Klassizismus, den er für seinen „kalten, deklamatorischen“ Ton und seine übertriebene „Dezenz“ rügte (20, S. 197). Der stilistische Gestus der zitierten Verse soll vielmehr ein gesteigertes Pathos erzeugen, das doch zugleich als Produkt dichterischer Kunst erkennbar bleibt, und damit jene Synthese aus Nähe und Distanz, gefühlsmäßiger Anteilnahme und Geistesfreiheit ermöglichen, die Schillers wirkungsästhetisches Ideal darstellte.

Auch die schon erwähnten Sentenzen liefern Musterbeispiele für einen idealisierenden Denk- und Sprachstil. Indem sie einen konkreten Sachverhalt auf eine generelle Maxime beziehen, ordnen sie das scheinbar einmalige Phänomen einem allgemeinen Gesetz unter und läutern damit das Individuelle zum Typischen. Viele dieser einprägsamen, meist in einen einzigen Blankvers gefassten Sentenzen von „Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort“ (*Wallenstein*) bis zu „Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt“ (*Wilhelm Tell*) sind in den deutschen Zitatenschatz eingegangen, aber sie wurden auch von Anfang an gerne verspottet und parodiert. Tatsächlich läuft das forcierte Streben nach dem Allgemeingültigen und Typischen und nach bedeutungsschwerer Kürze stets Gefahr, in pompöse Banalitäten abzugleiten, und so gibt es bei Schiller manche sentenziösen Wendungen, die aus heutiger Sicht reichlich pedantisch oder gar unfreiwillig komisch anmuten. Davon sind seine Balladen oder das *Lied von der Glocke* allerdings ungleich stärker betroffen als die Theaterstücke, in denen die geflügelten Worte immerhin einer plastischen dramatischen Konstellation entspringen und in den Dialog der Figuren eingebettet bleiben.

Am eindrucksvollsten beweisen Schillers Protagonisten ihr luzides Reflexionsvermögen in den großen, rhetorisch ausgefeilten Monologen, in denen sie ihre Lage bedenken, ihre Absichten klären oder weitreichende Entschlüsse fassen. Diese Monologpartien fallen stets in Momente der Krise und der Entscheidung und bilden Dreh- und Angelpunkte der dramatischen Handlung. Ihre Eigenart und ihr Stellenwert lassen sich am besten durch einen Vergleich mit Goethe erhellen. Natürlich nutzt Goethe, angefangen mit der Eingangsszene des *Urfaust*, ebenfalls gerne die Technik des Monologs. Aber er entscheidet sich manchmal auch für eine unkonventionelle Alternative, denn wenn seine Helden in existenzielle Not geraten, kann es durchaus geschehen, dass sie sich einfach hinlegen und – einschlafen. Schlafend und träumend erwartet Egmont seine

Hinrichtung; ermattet von Gewissensbissen, versinkt Orest in Schlaf, und schlafend bewältigt Faust seine Schuld an Gretchens Tod. Bei Schiller wäre das undenkbar. Statt auf eine mütterliche Natur zu vertrauen, die dem Bedrängten auf unbewusster Ebene Hilfe bringt und Heilung spendet, setzt er ganz auf die gedankliche Selbstverständigung des vernünftigen Subjekts. Kann die Überwindung einer Krise bei Goethe auch Geschenk und Gnade sein, so ist sie für Schiller immer der Preis geistiger Anstrengung und Besinnung. Innere Vorgänge vollziehen sich bei ihm nicht in der Dämmerung des Schlags, der Träume und der intuitiven Ahnungen, sondern im hellen Licht des Bewusstseins.

Schillers Akteure *schlafen nicht* – permanent redend und reflektierend, bleiben sie wach und geistig angespannt. Das gilt schon für die Protagonisten des Frühwerks, etwa für Karl Moor, der zu nächtlicher Stunde unter seinen schlummernden Räubergefährten wie Jesus am Ölberg über seine Nöte spricht. Es gilt später für Philipp von Spanien, der sich in einer durchwachten Nacht mit seinen Ängsten plagt, und für Maria Stuart, die im nächtlichen Ringen mit der Gewissheit des nahen Todes zu erhabener Fassung gelangt. Wenn ein Dramenheld aber ausnahmsweise doch einmal einschläft, wirkt sich das verhängnisvoll aus. Im Schlaf erfährt Franz Moor die Gewalt des Unbewussten, die er nicht zu kontrollieren vermag, und der „lange Schlaf“, zu dem sich Wallenstein zurückzieht (8.2, S. 767), wird sein letzter sein. Wer schläft, gibt sich für Schiller als freies, selbstbestimmtes Subjekt auf.

Die Gestalten seiner klassischen Stücke sind alle gleichermaßen beredt. In der *Jungfrau von Orleans* handhabt der Köhler im finsternen Wald den Blankvers und die rhetorischen Stilmittel mit derselben Gewandtheit wie die Herren am königlichen Hof oder die Titelheldin selbst, die doch ausdrücklich erklärt, die „Kunst der Rede“ sei ihrem „Munde fremd“ (9.2, S. 81). Umso bedeutungsvoller erscheinen da die wenigen Stellen, an denen eine Figur einmal sprachlich ‚entgleist‘ und damit eine echte innere Konfusion zu erkennen gibt. Durch eine Aposiopese verrät Elisabeth unwillkürlich ihre Angst, in der offenen Konkurrenz mit der jüngeren, schöneren Maria Stuart zu unterliegen:

Daß ihr bei meinem Leben noch mein Volk
 Verführtet, eine listige Armida
 Die edle Jugend meines Königreichs
 In eurem Buhlernetze schlau verstricktet –
 Daß alles sich der neu aufgeh'nden Sonne
 Zuwendete, und ich –
 (9.1, S. 101)

Und wenn der angetrunkene Illo in *Die Piccolomini* IV,7 wirre und verräterische Reden führt, verstößt er gegen das oberste Gebot für politische Intriganten, das jederzeit die strengste Selbstkontrolle fordert.

Eine andere Qualität haben gewisse wohlkalkulierte metrische Lizenzen, die sich Schiller gelegentlich zugesteht. So sinkt die verwundete Jungfrau von Orleans am Ende des dritten Akts bewusstlos nieder, nachdem sie zu ihren Gefährten geäußert hat: „Laßt es [das Blut] mit meinem Leben | Hinströmen!“ (9,2, S. 113) Der daktylische Schlussvers macht das freie Fließen des Blutes und der vitalen Kraft lautmalerisch spürbar. Zudem bricht er unvollständig ab und bildet damit nicht nur Johannas körperliche Ohnmacht, sondern auch die Sprengung ihres starren Gefühlspanzers in der unmittelbar vorausgegangenen Begegnung mit dem Engländer Lionel sprachlich-metrisch nach.

Im Gegensatz zu Shakespeare hat Schiller in seine Versdramen keine Prosaszenen eingebaut. Allerdings war der Blankvers für ihn nicht absolut verbindlich. Für das historische Gemälde von *Wallensteins Lager* mit seinen volkstümlich-burlesken Szenen wählte er den gereimten Knittelvers, und auch in der hohen Tragödie legte er sich nicht auf ein bestimmtes Metrum fest. Mit Blick auf *Maria Stuart* kündigte er Goethe an, sich „einer größern Freiheit oder vielmehr Mannichfaltigkeit im Silbenmaaß [...] bedienen“ zu wollen, „wo die Gelegenheit es rechtfertigt“ (30, S. 95). Tatsächlich artikuliert Maria in III,1 ihren Freiheitsenthusiasmus in daktylisch aufgelockerten liedhaften Reimversen, während die Amme Kennedy, die den Hoffnungen ihrer Herrin mit Skepsis begegnet, dem Blankvers treu bleibt. Nach Shakespeares Vorbild versah Schiller zudem viele Akt- und Szenenschlüsse mit Reimen, die ihr inhaltliches Gewicht unterstreichen und sie auch formal abrunden. Manche größeren Redepartien sind ebenfalls durch kunstvoll verschlungene Reimklänge hervorgehoben, so zum Beispiel zwei Monologe Theklas in *Wallenstein* oder Mortimers Gefühlsergüsse in *Maria Stuart* II,6. Und wenn Johanna von Orleans in der Szene IV,1 über ihre Schuld grübelt, werden ihr gereimte Strophen von wechselnder Form in den Mund gelegt. Alle diese Passagen sind leidenschaftlich bewegt und vollziehen eine Wendung nach innen, zu den Tiefen des Gemüts, für die Schiller offenbar einen zusätzlichen lyrischen Schmuck als passend erachtete.

Auch das dramatische Geschehen bringt der Dichter vornehmlich durch die Figurenreden voran – wie wohl jedem Theaterautor war ihm bewusst, dass Sprechakte vollgültige Handlungen sind. Seine Stücke leben vor allem von der kunstvollen Dialogregie, von der virtuellen Verketzung der Repliken im Gespräch. Für jede einzelne Szene lässt sich genau ermitteln, mit welchen Voraussetzungen und Absichten die Beteiligten in den Dialog eintreten, wie sie ihre Ziele zu erreichen suchen, wie sich aus dem spannungsvollen Mit- und Gegeneinander ihrer rhetorischen Schachzüge der Verlauf der Unterhaltung entwickelt und welche Veränderungen der Ausgangssituation dadurch bewirkt werden.

Ein kunstvoll geknüpft Band aus komplexen Dialogkonstellationen bildet das Rückgrat jedes klassischen Schiller-Stücks. Vielfältig ist dabei das Spektrum der Gesprächsformen. Es umfasst den Bericht, die Diskussion, die Beratung, den Überredungsdialog, die Verhandlung, das Liebesgespräch, das Verhör und schließlich den Streit, der bis zur Stichomythie gesteigert werden kann, bei der sich die Widersacher Zeile für Zeile in der Rede abwechseln und den Blankvers wie ein Florett führen – eine Technik, die Schiller freilich nur sparsam einsetzt, weil sie ihm wohl schon allzu gekünstelt vorkam. Ebenso nuanciert zeigt sich seine Palette an Tönen und Stilebenen. Sie reicht von einer feierlich gehobenen Diktion über die nüchterne Erörterung bis zu Gefühlsausbrüchen, deren affektive Wucht sich so massiv äußert, wie es die Versrede überhaupt zulässt. Aber bei allem Reichtum an Schattierungen im Einzelnen stiften das Metrum und der einheitliche Stilwille des Dichters doch eine Geschlossenheit im Ganzen, durch die sich die späten Dramen noch einmal deutlich von seinem Frühwerk absetzen. Eine solch „gothisch“ anmutende „Vermischung von komischem und tragischem“, wie sie in *Kabale und Liebe* zu beobachten war (23, S. 74), gibt es jetzt nicht mehr, und Shakespeares Obszönitäten und groteske Rüpelzenen haben bei Schiller erst recht kein Gegenstück. Selbst die burlesken Züge von *Wallensteins Lager* trennt er streng von der ernsten Welt der beiden folgenden Teile der Trilogie.

Mit der Reduktion von Sinnlichkeit und Körperlichkeit zugunsten des gesprochenen Worts tat der klassische Schiller einen großen Schritt auf die Tragödie der Franzosen zu. Ihre Radikalität teilte er jedoch auch in diesem Punkt nicht. Seine Bühne ist kein reiner Denk- und Reflexions-, sondern auch ein *Aktionsraum*, und seine Figuren haben neben ihrem ‚Sprachleib‘ durchaus noch einen physischen Körper. Zwar fordert das Programm der Idealisierung und des kunstvollen Spiels analog zur Disziplinierung der Rede auch eine gezügelte Körpersprache. Die Selbstbeherrschung, die Schillers Figuren nie verlässt, erlaubt ihnen selbst in der leidenschaftlichsten Aufwallung nur zurückhaltende Gesten. In seinen späten Dramen rennt niemand mehr gegen eine Eiche wie Karl Moor oder stürmt mit gellendem Kreischen auf sein Gegenüber zu wie Hofmarschall von Kalb. Und während der Tod im klassischen Drama einen legitimen Platz hat, gilt das nicht für Krankheit oder Hinfälligkeit. Von den körperlichen Beschwerden des historischen Wallenstein, der wegen schlimmer Gelenk- und Gliederschmerzen schließlich in einer Sänfte getragen werden musste, ist seinem fiktiven Pendant in Schillers Trilogie nichts anzumerken.

Gleichwohl richtete sich ein Theaterstück für Schiller, der das Poetische bekanntlich am „Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen“ ansiedelte (10, S. 12), immer an den *ganzen* Menschen und nicht nur an seinen Verstand oder sein Reflexionsvermögen. Die Bühneninszenierung ist auch ein Ereignis für das Auge, das die Schaulust befriedigen soll. Sogar *Maria Stuart*, Schillers strengstes Drama, das von den theatralischen Möglichkeiten besonders sparsam Gebrauch macht, enthält zumindest zahlreiche Regieanweisungen zur Gestik der Figuren und zu ihren Bewegungen auf der Bühne. Auf diese Weise dirigiert der Autor das szenische Spiel, um die inne-

ren Vorgänge seiner Protagonisten auch über die Wortsprache hinaus zu versinnlichen. Weniger minimalistisch verfahren *Die Jungfrau von Orleans*, *Die Braut von Messina* und *Wilhelm Tell*, die dem Theater mit Massenszenen, Actionsequenzen, musikalischen Einlagen und spektakulären Bühneneffekten Gelegenheit geben, seinen Fundus an Kostümen, Dekorationen und technischen Kunstgriffen auszuschöpfen.

Den Zuschauern wird das sicherlich gefallen haben, denn der Ausstattungsprunk bei Inszenierungen trug seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert maßgeblich zur Anziehungskraft der Schaubühne bei. Ludwig Tieck mokierte sich in seiner Publikumssatire *Der gestiefelte Kater* darüber: Die fiktiven Theaterbesucher in dieser Stück-im-Stück-Konstruktion applaudieren am Ende weder dem Dichter noch den Schauspielern, sondern der prächtigen Bühnendekoration! Schiller selbst räumte in seinem letzten Brief an Humboldt ein, „den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit“ und den Vorlieben der „großen Masse“ bisweilen ein paar Zugeständnisse gemacht zu haben (32, S. 206). Bloße Effekthascherei kann man ihm aber in keinem Fall vorwerfen, da die theatralischen Mittel immer in das übergreifende Sinngefüge des jeweiligen Stücks integriert bleiben. Zum Beispiel spiegelt der pompöse Krönungszug im vierten Akt der *Jungfrau von Orleans* anschaulich die gottgewollte Ordnung des Königreichs Frankreich wider, vor deren Hintergrund die Verlorenheit der gefallenen Heldin umso plastischer hervortritt. Als der Dichter 1804 in Berlin einer Aufführung des Dramas beiwohnte, war er jedoch wenig erbaut. Theaterdirektor Iffland, der den Publikumsgeschmack kannte, hatte bei dem Krönungszug keine Kosten gescheut und mit mehr als zweihundert Statisten und aufwändigen Kostümen ein grandioses Spektakel zustande gebracht, dessen Schauwerte sich zu verselbständigen drohten. Schiller konnte mit dieser bombastischen Überwältigungsästhetik nichts anfangen und soll geäußert haben: „Sie erdrücken mir ja mein Stück mit dem prächtigen Einzug!“ (42, S. 385) So wie die Triebe und Affekte laut seiner klassischen Anthropologie stets unter der Kontrolle der Vernunft zu stehen hatten, durften sich auch die sinnlichen Wirkungen des Theaters niemals derart in den Vordergrund drängen, dass sie die Aufmerksamkeit von dem ideellen Zusammenhang des Kunstwerks ablenkten.

Dramatische Fabel und historische Stoffe

Seinen Ausdruck findet dieser Sinnzusammenhang vornehmlich in dem kunstvoll angelegten Handlungsgefüge, in der *Fabel* des Stücks. Von den drei Einheiten der alten Regelpoetik war für Schiller nur die Einheit der Handlung wichtig. Die „Einheit des Orts und der Zeit nach dem gemeinsten empirischen Sinn auf der Schaubühne“ durchzuführen und damit deren stilisierte Kunstwelt mit der Wirklichkeit zu verwechseln, hielt er für absurd: Mit den Schauplätzen und

der Zeiterstreckung des Geschehens könne der Dramatiker frei schalten und walten, solange er sein Publikum nur durch „die stetige Folge der Handlung“ fessele (10, S. 10).

Auch mit der Wertschätzung der dramatischen Fabel entfernte sich Schiller merklich von seinen schriftstellerischen Anfängen. Hatte er seine frühen Bühnenwerke noch in erster Linie von einzelnen faszinierenden Figuren her entworfen und Fragen der handlungstechnischen Kohärenz sehr nachlässig behandelt, so schrieb er 1797 an Goethe: „Ich finde, je mehr ich über mein eigenes Geschäft und über die Behandlungsart der Tragödie bei den Griechen nachdenke, daß der ganze Cardo rei [der Angelpunkt der Sache] in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden“ (29, S. 55). Eine willkommene Bestätigung lieferte ihm die Lektüre des Aristoteles, der die „Zusammenfügung der Geschehnisse“²⁷ zum Herzstück der Dramaturgie erklärt hatte: „Daß er bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen“ (S. 74). Gerade während des langen Ringens mit *Wallenstein* bekräftigte der Dichter ein ums andere Mal, dass die „dramatische Handlung“ für ihn „die Hauptsache“ sei (S. 15). Indem er das heterogene historische Material in eine sinnvolle Plotstruktur integrierte, erlöste er es aus der reinen Kontingenz und unterwarf den gegebenen Stoff einer geistigen Form – in seinen Augen die Grundvoraussetzung jeder wahren Kunst. Deshalb hielt er die größte Hürde bei der Arbeit an seinem Projekt für überwunden, sobald „der Stoff [...] in eine reine tragische Fabel verwandelt“ war (S. 141).

Gegenüber Goethe zählte Schiller am 2. Oktober 1797 die wichtigsten Elemente einer solchen Fabel auf. Zunächst einmal musste der „Moment der Handlung [...] so prägnant“ sein, „daß alles was zur Vollständigkeit derselben gehört, natürlich ja in gewißem Sinn nothwendig darinn liegt, daraus hervor geht. Es bleibt nichts blindes darinn, nach allen Seiten ist es geöffnet“ (29, S. 141). Den gebildeten Zeitgenossen war noch bewusst, dass „prägnant“ ursprünglich so viel wie ‚trächtig‘ bedeutete. Die Ausgangskonstellation des dramatischen Geschehens sollte also buchstäblich bedeutungsschwanger und fruchtbar sein; sie musste alles, was sich dann auf der Bühne nach und nach abspielte, schon als organischen Keim enthalten. Auf der anderen Seite durfte sie wiederum „nichts blindes“ aufweisen, keine losen Fäden oder isolierten Motive, die folgenlos blieben.

Außerdem galt es, „die Handlung gleich von Anfang in eine solche Präcipitation und Neigung zu bringen, daß sie in steetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt“ (29, S. 141). Generell verbanden Goethe und Schiller in ihren gattungstheoretischen Überlegungen das Drama mit Tempo und Dynamik. Der Hauptzweck des tragischen Dichters sei die Handlung selbst, schrieb Schiller, und deshalb unterliege er dem „Gesetz des intensiven und rastlosen Fortschreitens und Bewegens“ (S. 176). Aus diesem Grund schien es vorteilhaft, die Exposition, die den Zuschauer mit den Figuren und dem Konfliktpotenzial des Stücks bekannt macht, gleich als einen „Theil der *Entwicklung*“, als „Fortschritt der Handlung“ zu gestalten (S. 68). Tatsächlich vermitteln Schillers klassische Werke die notwendigen Informationen meist über Streitgespräche

oder andere affektgeladene Szenen, die mitten in den ‚prägnanten Moment‘ des Geschehens hineinführen. Die *Piccolomini* setzen beispielsweise mit den Debatten zwischen dem kaiserlichen Gesandten Questenberg und Wallensteins Offizieren ein, an die sich Questenbergs Wortgefecht mit dem Feldherrn selbst anschließt. In *Maria Stuart* bilden die Rededuelle zwischen Kennedy und Paulet sowie zwischen Maria und Burleigh einen wichtigen Teil der Exposition. *Wilhelm Tell* macht die Not der unterdrückten Schweizer in einer actionreichen Eingangssequenz anschaulich, und *Demetrius* sollte mit tumultuarischen Massenszenen im polnischen Reichstag eröffnet werden.

Andere Äußerungen Schillers bringen mit dem „Punctum saliens“, dem springenden Punkt, noch eine weitere dramaturgische Kategorie ins Spiel. Er verstand darunter, wie er Körner 1801 erläuterte, die „dramatische That, auf welche die Handlung zueilt, und durch die sie gelöst wird“ (31, S. 35f.), also den Augenblick, in dem sich die angestauten Spannungen aufs Äußerste zuspitzen und zugleich entladen. In den Stücken der klassischen Phase kann man ein solches „Punctum saliens“ etwa in der Unterzeichnung von Maria Stuarts Todesurteil, in Don Cesars Freitod oder in Tells Schuss auf den Landvogt Geßler erkennen.

Der prägnante Moment, die „Præcipation“ der Handlung und das Punctum saliens sollten aus der dramatischen Fabel ein „stetiges Ganzes“ machen, in dem „alles durchgängig bestimmt ist“ und das folglich jene Einheit und Geschlossenheit aufweist, die schon Aristoteles gefordert hatte (29, S. 65). Wenn Schiller das Handlungsgefüge eines neuen Stücks entwarf, rief er sich diese Eckpunkte seiner „Tragödien Oeconomie“ (S. 15) bisweilen noch einmal ausdrücklich ins Gedächtnis. In den Materialien zu der *Prinzessin von Zelle* findet sich zum Beispiel gleich eingangs die Notiz: „Vor allen Dingen muss die Handlung prägnant und so beschaffen seyn, daß die Erwartung in hohem Grade gespannt und bis ans Ende immer in Athem gehalten wird. Es muss eine aufbrechende Knospe seyn, und alles was geschieht muß sich aus dem Gegebenen nothwendig und ungezwungen entwickeln. Daher müssen alle Parthien in höchster Einheit verschlungen seyn und alle bewegenden Kräfte auf einen einzigen Punkt hin drücken“ (12, S. 331). Etwas später ist zu lesen: „Damit die Geschichte rasch zu einer Catastrophe sich abrolle, muß gleich anfangs ein lebhafter Stoß hinein gebracht werden, es muss alles gleich so anfangen, daß eine Krise erwartet wird“ (S. 338). Und in den *Warbeck*-Unterlagen heißt es: „Die Handlung ist eine aufbrechende Knospe, alles liegt schon darinn und es entfaltet sich nur in der Zeit. Alles muß sich natürlich und nothwendig aus den Prämissen entwickeln; was daher geschieht und sich ereignet, muß gleich in der Idee und in der Anlage des Stücks vorbereitet und begründet seyn. [...] Der Moment der Handlung muß prägnant und dringend seyn“ (S. 163).

Während die Wendung vom prägnanten Moment aus dem Reich des organischen Lebens stammt, wählte Schiller andernorts mechanistische Metaphern für sein Ideal eines klar motivierten und scheinbar unausweichlichen dramatischen Handlungsgangs: Da ist mal von ei-

nem „Uhrwerk“, das nach festen Gesetzen abläuft (11, S. 111), mal von einem „Räderwerk“ oder „Triebwerk“ die Rede (12, S. 119 und 139). Der Vorrang des Geschehenszusammenhangs vor den Figuren implizierte auch die Forderung, dass sich der tragische Ausgang weniger aus den Taten und Missgriffen eines Protagonisten als vielmehr aus der übermächtigen Verwicklung der Umstände ergeben müsse. Bei der Arbeit an *Wallenstein* hatte Schiller mit dieser Herausforderung lange zu kämpfen. „Das eigentliche Schicksal thut noch zu wenig, und der eigne Fehler des Helden noch zuviel zu seinem Unglück“ (29, S. 15), klagte er im November 1796. Ein knappes Jahr später war das Problem aber gelöst: „Da der Hauptcharacter eigentlich retardierend ist, so thun die Umstände eigentlich alles zur Krise und dieß wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen.“ Nicht von ungefähr steht diese Bemerkung in demselben Briefabschnitt, in dem auch von der Verwandlung des widerspenstigen Stoffs in eine „reine tragische Fabel“, von dem prägnanten Moment und von der drangvollen Dynamik der Ereignisse die Rede ist (S. 141).

Für Schiller war eine solche Handlungsführung mit ihrer unerbittlichen inneren Konsequenz am besten geeignet, um bei den Zuschauern den Affekt der Furcht zu wecken. So schien ihm die „tragische Qualität“ des Plots von *Maria Stuart* gesichert, weil „man die Catastrophe gleich in den ersten Scenen sieht, und indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird. An der Furcht des Aristoteles fehlt es also nicht“ (30, S. 61). Die Furcht sollte sich demnach der Fabel und somit der künstlerischen *Form*, nicht dem ‚stofflichen‘ Interesse an einer faszinierenden Figur verdanken. Noch einmal sei Schillers einschlägige Bemerkung gegenüber Körner zitiert: „Nach meiner Ueberzeugung hat das moralische Gefühl niemals den Helden zu bestimmen, sondern die Handlung allein, insofern sie sich auf ihn allein bezieht oder allein von ihm ausgeht. Der Held einer Tragödie braucht nur soviel moralischen Gehalt, als nöthig ist um Furcht und Mitleid zu erregen“ (S. 172) – er darf den Betrachter also nicht völlig kalt lassen, weil sich sonst die tragischen Wirkungsaffekte nicht einstellen. Hatte der Aufsatz *Vom Erhabenen* im zweiten „Fundamentalgesetz aller tragischen Kunst“ noch die „Darstellung der moralischen Selbstständigkeit im Leiden“ und damit eine erhabene Hauptfigur für die Tragödie gefordert (20, S. 195), so machte der Primat der Fabel im Drama eine solche Gestalt entbehrlich.

Ein Handlungsmodell, das seine Vorstellungen perfekt verwirklichte, entdeckte Schiller im Typus des analytischen Dramas, wie er mustergültig vom *König Ödipus* des Sophokles repräsentiert wird, dessen Held im Laufe seiner Nachforschungen erkennen muss, dass er selbst der gesuchte Mörder ist. Die Vorzüge dieses Werkes, das sämtliche wichtigen Geschehensmomente in die Vorgeschichte der Bühnenhandlung verlagert, erörterte Schiller ebenfalls in jenem Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797, der ein Schlüsseldokument seiner Poetik darstellt. „Der Oedipus“, heißt es dort, „ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt“ – der Idealfall eines prägnanten Moments. Diese Fabelstruktur biete große technische

Vorteile, denn man könne die „zusammengesetzteste Handlung, welche der Tragischen Form ganz widerstrebt, dabey zum Grunde legen [...], indem diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt“. Die analytische Aufdeckung geschehe dagegen bequem „in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment [...], wenn die Begebenheiten auch noch so compliciert und von Umständen abhängig waren.“ Aber auch unter wirkungsästhetischen Gesichtspunkten erkannte Schiller in *Ödipus* das Urbild einer Tragödie, gerade weil das Stück die unheilvollen Ereignisse bereits als vergangen annimmt: „Dazu kommt, daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht daß etwas *geschehen seyn* möchte, das Gemüth ganz anders affiziert, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte“ (29, S. 141).

Solche Überlegungen führten Goethe und Schiller auf das Gebiet des Kriminalstücks, mit dem sie sich nun rund zwei Jahre lang beschäftigten: Noch am 26. März 1799 erwähnt Goethes Tagebuch das „[t]ragische Sūjet des entdeckten Verbrechens“ als Thema ihrer Gespräche.²⁸ Und Schiller experimentierte mehrfach mit entsprechenden Stoffen, die die Form der dramatischen Analysis gleich mitlieferten. Hierher gehört zum Beispiel die Tragödie *Die Braut von Messina*, vor allem aber das Fragment gebliebene Projekt *Die Kinder des Hauses*, das er wahrscheinlich 1799 in Angriff nahm und bis kurz vor seinem Tod nicht aus den Augen verlor. Dieses Stück war als modernes Pendant zu *Ödipus* konzipiert. Der Protagonist Narbonne, nach außen hin ein rechtschaffener, angesehener Bürger, in Wahrheit aber ein skrupelloser Verbrecher, strengt in einer ganz anderen Sache polizeiliche Untersuchungen an, die letztlich durch eine Verkettung unvorhergesehener Umstände seine eigenen Untaten ans Licht bringen. Als Chiffre für die strenge Folgerichtigkeit der Handlungsverknüpfung, auf die es dabei abgesehen war, dient Schiller die „Nemesis“ (12, S. 114), die mythische Verkörperung der rächenden Gerechtigkeit, oder auch das „Schicksal“: „Durch die Aufrufung der Polizey befruchtet Narbonne gleichsam das Schicksal, daß es von der schrecklichen Entdeckung entbunden wird. Er giebt den Anstoß, daß sich die bereitliegenden Umstände wie ein Räderwerk in Bewegung setzen [...] und den furchtbaren Aufschluß herbey führen, daß er selbst ihn nicht mehr hemmen kann“ (S. 119). Die Metapher des prägnanten Moments, die hier in der Bildersprache unverkennbar nachwirkt, kehrt in den Entwürfen auch wörtlich wieder: „In dem prägnanten Moment, wo die nöthigen Requisiten [...] parat liegen giebt er [Narbonne] selbst den Impuls, daß sie sich zu der Entdeckung in Bewegung setzen“ (S. 139). Die tragische Wirkung des Stücks wollte Schiller sicherstellen, indem er dem Publikum von Anfang an Einblick in die fatale Logik des Geschehens gewährte: „Es ist nur nöthig, daß in der Exposition dem Zuschauer alles verrathen werde [...], damit die Furcht immer herrsche“ (S. 114) – er sollte Narbonnes Geheimnis frühzeitig erfahren, um desto gespannter den Weg zu seiner Entlarvung verfolgen zu können.

Im Gegensatz zu Ödipus weiß Narbonne nur allzu genau um seine Vergangenheit und seine Schuld. Schwerer wiegt aber der Unterschied zwischen der antiken Weltsicht und der Denkweise der Moderne, auf den Schiller schon in seinen ersten Reflexionen über das Drama des Sophokles gestoßen war: „Das Orakel hat einen Antheil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts andres zu ersetzen ist“, und deshalb werde ein ähnliches Geschehen in „weniger fabelhaften Zeiten“, denen der Glaube an das Walten göttlicher Mächte abhanden gekommen sei, eher „lächerlich“ als „furchtbar“ wirken (29, S. 141f.). In *Die Kinder des Hauses* suchte er sich zu helfen, indem er die Verknüpfung von Schuld und Strafe, die er nicht mehr metaphysisch motivieren konnte, durch eine Häufung von Zufällen stiftete. Daraus erwuchsen jedoch neue Schwierigkeiten: Was die alten Griechen als Effekt einer höheren Schicksalsgewalt begriffen haben mögen, ist jetzt eben bloß noch eine artifiziell angelegte dramaturgische Apparatur, die niemals denselben zwingenden Eindruck hervorrufen wird. Dieses Problem, mit dem sich auch die zahlreichen Schauerromane und Schicksalsdramen konfrontiert sahen, die um 1800 auf den Markt drängten, mag den Dichter davon abgehalten haben, das schon ziemlich weit gediehene Projekt zu Ende zu bringen. Bei der Erörterung der *Braut von Messina* wird aber auf das Thema zurückzukommen sein.

Angeichts der Schlüsselstellung der Fabel in Schillers Poetik wurde die Suche nach geeigneten Stoffen zu einer ebenso wichtigen wie heiklen Angelegenheit. „In meinen Jahren und auf meiner jetzigen Stufe des Bewußtseyns ist die Wahl eines Gegenstands weit schwerer, der Leichtsinn ist nicht mehr da, womit man sich in der Jugend so schnell entscheiden kann“, schrieb der Dichter 1801 an Körner (31, S. 35). Gleichwohl scheint die Bequemlichkeit, mit der ein Sujet in eine dramatische Fabel umgeformt werden konnte, für ihn auch weiterhin kein ausschlaggebendes Kriterium gewesen zu sein. So brachte er die Geschichte der Jungfrau von Orleans auf die Bühne, obwohl sie sich nicht „in wenige große Massen ordnen“ ließ und „in Absicht auf Zeit und Ort in zu viele Theile zerstückel[t]“ werden musste, was „immer der Tragödie widerstrebend“ sei (30, S. 175f.). Und noch während der Beschäftigung mit *Wilhelm Tell* klagte er über den „verwünschten Stoff“, der sich der Transformation in einen stringenten Handlungszusammenhang hartnäckig widersetze (32, S. 68).

Bei Schillers Arbeit an einem Drama machte sich der Vorrang der Fabel jedenfalls nachdrücklich bemerkbar. Hatte er zu Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn, wie er 1789 rückblickend meinte, die „Plane“ seiner Stücke noch dem „blinde[n] Zufall“ überlassen, wodurch die „Composition“ stets „zu weitläufig und zu kühn“ geraten sei (25, S. 212), so änderte sich das später von Grund auf. Zwar hat Schiller die Vorarbeiten zu seinen fünf abgeschlossenen klassischen Dramen fast vollständig vernichtet, aber zahlreiche Briefpassagen sowie die Materialien zu den fragmentarischen Projekten erlauben es, seinen Schaffensprozess zu rekonstruieren. Einmal abgesehen von dem vorbereitenden Quellenstudium, das meist schon eine Fülle von Notizen und Einfällen hervorbrachte, wird dabei eine Gliederung in zwei Phasen sichtbar. Zuerst erstellte der

Dichter eine Handlungsskizze, die den Stoff zu einer dramatischen Fabel organisierte. War das geglückt, ging er daran, den Text im Einzelnen auszuarbeiten.

Die Schlüsselbegriffe „Plan“ oder „Schema“ fielen fast zwangsläufig, wenn Schiller über ein neues Stück sprach. Erst der zusammenhängende Handlungsentwurf bestätigte ihm, dass sich das jeweilige Sujet einer „Tragödien Oeconomie“ fügte (29, S. 15) und damit für seine Zwecke wirklich in Betracht kam. Schon 1788 erklärte er Körner mit Blick auf das Projekt *Der versöhnte Menschenfeind*: „Eher versichre ich Dir, schreibe ich keine Zeile an der Ausführung, biß ich mit dem Plan ganz, und aufs genaueste in Ordnung bin, und biß dieser Plan alle meine Foderungen erfüllet“ (25, S. 96). Als er sich im Frühjahr 1797 damit abplagte, den Wallenstein-Stoff in eine dramatische Form zu bringen, beschloss er, zunächst „die poetische Fabel“ des Stücks „mit völliger Ausführlichkeit niederzuschreiben“, denn „[s]olang ich sie bloß im Kopfe herumtrage muß ich fürchten, daß Lücken übrig bleiben; die ordentliche Erzählung zwingt zur Rechenschaft“ (29, S. 65). Im Juni 1799 ist vom „Schema“ zu *Maria Stuart* die Rede (30, S. 53), und noch bei *Wilhelm Tell* unterschied Schiller den „Plan“ oder die „Anordnung“ von der „wirkliche[n] Ausführung“ (32, S. 57f.). Diese Aufteilung versprach nicht zuletzt arbeitsökonomische Vorteile. Es reue ihn nicht, wenn er sich „bei dem Schema länger verweile“, schrieb der Dichter an Goethe, während er mit der *Jungfrau von Orleans* beschäftigt war, denn „in der Ausführung“ könne er „alsdann desto freier fortschreiten“ (30, S. 184).

Wie man sich seine dramatischen Planskizzen vorzustellen hat, illustrieren die umfangreichen Szenarien zu Projekten wie *Die Kinder des Hauses*, *Die Gräfin von Flandern*, *Warbeck* oder *Demetrius*. Das Nachlassmaterial zeigt freilich auch, dass sich die beiden Etappen des Schaffensprozesses in der Praxis nicht immer streng trennen ließen und Schiller manchmal schon einzelne Szenen in Verse zu bringen begann, ehe das Gesamtkonzept hieb- und stichfest war. Bereits während der Arbeit an *Wallenstein* hatte er Goethe mitgeteilt: „Es ist mir nicht möglich gewesen, so lange wie ich anfangs wollte, die Vorbereitung und den Plan von der Ausführung zu trennen. Sobald die festen Punkte einmal gegeben waren, und ich überhaupt nur einen sichern Blick durch das Ganze bekommen, habe ich mich gehen lassen, und so wurden, ohne daß ich es eigentlich zu Absicht hatte, viele Szenen im ersten Akt gleich ausgeführt“ (30, S. 27). Gelang es ihm jedoch trotz aller Bemühungen nicht, aus einem interessanten Stoff eine schlüssige Fabel zu entwickeln, gab er das ganze Vorhaben eben schweren Herzens auf, auch wenn es schon viel Zeit und Mühe verschlungen hatte. So resümierte er einmal die Nachteile des *Warbeck*-Projekts, die ihn schließlich zur Kapitulation zwangen, darunter: „Lücken im Plan“, „Kein rechter Schluß“, „Keine rechte Handlung“ (11, S. 179).

Schillers wichtigstes Stoffreservoir bildete die Geschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Schon in *Fiesko* und *Dom Karlos* waren ja einschlägige Sujets behandelt worden, und seine fachhistorischen Studien hatten ihn seither mit der Entwicklung der europäischen Staatenwelt

bestens vertraut gemacht, die ihm nun das Material für *Die Maltheser*, *Wallenstein*, *Maria Stuart*, *Die Jungfrau von Orleans*, *Wilhelm Tell*, *Warbeck* und *Demetrius* lieferte. Eine definitive Entscheidung zugunsten historischer Stoffe traf der Dichter allerdings nie. Bisweilen klagte er darüber, dass sie „der Phantasie gar zu sehr die Freiheit“ nähmen und „mit einer fast unausrottbaren Prosaischen Trockenheit behaftet“ seien (30, S. 98), und nach dem Abschluss des *Wallenstein* sehnte er sich nach „einem frei phantasierten, nicht historischen, [...] einem bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoff, denn Soldaten Helden und Herrscher habe ich vor jetzt herzlich satt“ (S. 39). Die Abneigung scheint aber bald verflogen zu sein. Schiller ersetzte die Herrscher lediglich durch Herrscherinnen, indem er wenig später *Maria Stuart* in Angriff nahm.

Einige der im Nachlass erhaltenen Fragmente, zum Beispiel *Rosamund*, *Die Gräfin von Flandern* und *Die Kinder des Hauses*, behandeln erfundene Stoffe, aber unter Schillers abgeschlossenen klassischen Dramen ist *Die Braut von Messina* das einzige ohne historisches Fundament. Letztlich wurde die Geschichte aus ganz pragmatischen Gründen immer wieder zum Rettungsanker eines Autors, der sich seine Materien aus Mangel an Lebens- und Welterfahrung in Büchern und Überlieferungen suchen musste. „[A]n Stoffen fehlt mirs am meisten“, gestand er Körner (30, S. 98), und einmal träumte er gar von einem Repertorium dramatischer Sujets, aus dem er sich nach Belieben bedienen könnte: Einer jener zahllosen literarischen Dilettanten, die nichts Produktives zustande brächten, möge seine Zeit doch ausnahmsweise nützlich anwenden und „in alten Büchern nach poetischen Stoffen“ forschen, wobei er aber zumindest die Gabe besitzen müsse, „das Punctum saliens an einer, an sich unscheinbaren Geschichte, zu entdecken. Mir kommen solche Quellen gar nicht vor, und meine Armuth an solchen Stoffen macht mich wirklich unfruchtbarer im Producieren, als ichs ohne das seyn würde“ (29, S. 169).

Historische Vorlagen boten in Schillers Augen noch weitere Vorzüge. Die „uneingeschränkste Freiheit, in Ansehung des Stoffs“, und die reinen „Erfindungen unserer Imagination“ könnten dem Dichter gefährlich werden, setzte er Körner schon 1788 auseinander, während überlieferte „Fakta“ dem subjektiven „Eigenwille[n]“ heilsame Schranken setzten (25, S. 2). Diese Überlegung leitete ihn noch in späteren Jahren. Die Geschichte entlastete die Einbildungskraft, indem sie Figuren und Ereigniszusammenhänge zur Verfügung stellte, aber sie disziplinierte sie auch: „Ich suche absichtlich in den Geschichtsquellen eine *Begrenzung*, um meine Ideen durch die Umgebung der Umstände streng zu bestimmen und zu verwirklichen“, schrieb Schiller, während er mit *Wallenstein* beschäftigt war (29, S. 18). Ausgehend von beglaubigten Tatsachen, konnte er sich ganz dem Geschäft der Idealisierung widmen, statt umgekehrt zu einer selbstersonnenen Idee einen plastischen Körper suchen zu müssen:

Ich werde es mir gesagt seyn lassen, keine andre als historische Stoffe zu wählen, frey erfundene würden meine Klippe seyn. Es ist eine ganz andere Operation das realistische zu

idealisieren, als das ideale zu realisieren, und letzteres ist der eigentliche Fall bei freien Fiktionen. Es steht in meinem Vermögen, eine gegebene bestimmte und beschränkte Materie zu beleben, zu erwärmen und gleichsam aufquellen zu machen, während daß die objective Bestimmtheit eines solchen Stofs meine Phantasie zügelt und meiner Willkühr widersteht. (29, S. 183)

Auf die Frage, was den Poeten, der überlieferte Geschehnisse neu gestaltet, von einem Historiker unterscheidet, hatte bereits Aristoteles eine pointierte Antwort gegeben: Während der Geschichtsschreiber festhalte, „was wirklich geschehen ist“, interessiere den Dichter, „was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“ Deshalb sei „Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut“.²⁹ Kein Wunder, dass Schiller 1797 bei seiner Lektüre der *Poetik* gerade diese Passage, die der Fiktion „eine größere Wahrheit“ zugestand, „erfreut“ zur Kenntnis nahm (29, S. 74). Nicht nur die generelle Hochschätzung seines Metiers musste ihm willkommen sein; der Schritt von den zufälligen individuellen Phänomenen der empirisch-historischen Wirklichkeit zur allgemeinen Dimension des Menschlichen in der Dichtung entsprach auch exakt seinem eigenen Programm der Idealisierung.

Aber schon lange bevor er auf diesen antiken Kronzeugen stieß, hatte Schiller entschieden für die Emanzipation der Kunst von den geschichtlichen Fakten plädiert. Die „historische Genauigkeit“ könne kein Maßstab für den Dramatiker sein, der allein darauf bedacht sein müsse, seine Zuschauer mitzureißen, behauptete er in der *Erinnerung an das Publikum*, die den *Fiesko* begleitete (22, S. 90), und auch seine Abhandlung *Ueber die tragische Kunst* ermächtigt die Tragödie ausdrücklich, „die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unter zu ordnen, und den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfnisse zu bearbeiten“, weil es ihr eben nicht um die „treue Darstellung des wirklich Geschehenen“, sondern um die Rührung des Publikums zu tun sei. Es verrate daher „sehr beschränkte Begriffe von der tragischen Kunst, ja von der Dichtkunst überhaupt, den Tragödiendichter vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen, und *Unterricht* von demjenigen zu fodern, der sich schon vermöge seines Nahmens bloß zu Rührung und Ergötzung verbindlich macht“ (20, S. 166f.). Obendrein hatte Schiller bereits 1788 im Sinne des Aristoteles argumentiert, als er in einem Brief an Caroline von Beulwitz die „innre Wahrheit“, die „philosophische und Kunstwahrheit“, über die simple „historische Richtigkeit“ stellte: In der Dichtung lerne man „den *Menschen* und nicht *den* Menschen kennen, die Gattung und nicht das sich so leicht verlierende Individuum“ (25, S. 154). In *Ueber das Pathetische* heißt es dann, wieder ganz aristotelisch: „Die poetische Wahrheit besteht [...] nicht darinn, daß etwas wirklich geschehen

ist, sondern darinn, daß es geschehen konnte, also in der innern Möglichkeit der Sache“ (20, S. 218).

Schillers Einstellung zum Umgang mit Geschichtsstoffen im Drama blieb demnach über die Jahre hin im Prinzip dieselbe. Der historische Fiesko sollte für den fiktiven Protagonisten „nichts als den *Namen* und die Maske hergeben“, hatte die *Erinnerung an das Publikum* erklärt (22, S. 90), und noch fünfzehn Jahre später schrieb der Dichter an Goethe: „Ueberhaupt glaube ich, daß man wohl thun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frey zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde welche die Vortheile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte“ (30, S. 86). Er zögerte daher nicht, in *Maria Stuart* ein Streitgespräch der verfeindeten Königinnen zu inszenieren, die einander in Wirklichkeit nie begegnet waren, oder seine Johanna von Orleans auf dem Schlachtfeld statt auf dem Scheiterhaufen sterben zu lassen.

Bei der Konzeption einer dramatischen Fabel galt es, überlieferte Geschehnisse in repräsentative Modelle menschlichen Handelns und Erlebens umzuschmelzen und sie damit „aus dem historischen heraus und ins poetische“ zu bringen (31, S. 160). Schiller umschrieb diese Aufgabe gern mit recht martialischen Metaphern. Bei der Arbeit an *Maria Stuart* musste er, wie es in einem Brief an Goethe heißt, „den poetischen Kampf mit dem historischen Stoff [...] bestehen“, um „der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu verschaffen“, während er „zugleich von allem was diese brauchbares hat, Besitz zu nehmen suchte“ (30, S. 73). Eine ähnliche Herausforderung war bei der *Jungfrau von Orleans* zu meistern, ehe Schiller erleichtert vermelden konnte: „Das historische ist überwunden, und doch soviel ich urtheilen kann, in seinem möglichsten Umfang benutzt“ (S. 224).

Ein Überblick über die historischen Stoffe, die er behandelt hat, zeigt als erstes die europäische Weite seines Blickfelds, das von Spanien bis Russland und von England bis Italien reicht, als zweites aber die weitgehende Aussparung der *deutschen* Geschichte, die außer in *Wallenstein* lediglich in der *Prinzessin von Zelle* eine nennenswerte Rolle spielt: Deren Handlung sollte um das Jahr 1694 am kurfürstlichen Hof zu Hannover angesiedelt sein, berührte aber auch keine Themen von nationalem Interesse, an denen die deutsche Vergangenheit wegen der territorialen Zersplitterung des Landes ohnehin rar war. Schiller schrieb kein Hermann-Drama wie Klopstock, keinen *Götz von Berlichingen* und keine Stücke über die Hohenstaufen, wie sie im 19. Jahrhundert Mode werden sollten. Hatte er sich schon als Historiker geringschätzig über das „vaterländische Interesse“ geäußert, da die Nation doch nur eine „wandelbare zufällige und willkührliche Form der Menschheit“ sei (25, S. 304), so erklärte er in *Ueber das Pathetische*, man habe zu Unrecht „lange geglaubt, der Dichtkunst unsers Vaterlands einen Dienst zu erweisen“, indem man „den Dichtern Nationalgegenstände zur Bearbeitung empfahl.“ Der „Stachel des Privatinteresse“ sei der Poesie unwürdig, „und nur der Stümper borgt von dem Stoffe eine Kraft, die er in die Form zu

legen verzweifelt.“ Nationale Bezüge zählten für Schiller also zu den ‚stoffartigen‘ Attraktionen, die er gerade zu vermeiden suchte, weil die Kunst „nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen in dem Staatsbürger zielen“ sollte (20, S. 218f.). Ein nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich und kulturell fernes Sujet schuf von vornherein eine Distanz, die der modellhaften Stilisierung ins Allgemein-Menschliche entgegenkam. Das Dargestellte dann wiederum gedanklich zu konkretisieren und auf die eigene Erfahrungswelt zu beziehen, blieb dem mündigen Zuschauer überlassen.

Im Zeitalter der Revolutionskriege, in dem „[u]m der Menschheit große Gegenstände | Um Herrschaft und um Freyheit wird gerungen“, müsse sich auch „die Kunst auf ihrer Schattenbühne“ zu einem „höhern Flug“ aufschwingen, verkündet der *Wallenstein*-Prolog (8.2, S. 455). Schillers klassische Stücke verlassen die enge Sphäre der bürgerlichen Familiengemälde und gestalten Konflikte aus der Welt der Herrschenden und Mächtigen, um ihre Zuschauer durch das wuchtige Pathos bedeutender Geschehnisse und tragischer Unglücksfälle zu erschüttern. Der Versuch, die Politik aufs Theater zu bringen, warf allerdings einige Probleme auf. Dass die Bühne hier keine dankbaren Themen vorfand, hatte schon Lessing festgestellt: „unsere Sympathie erfordert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsre Empfindungen.“³⁰ Später thematisierte Hegel in seiner *Ästhetik* die Ungreifbarkeit des neueren politischen Lebens. In der heroischen Vorzeit, wie man sie im griechischen Mythos oder in der Ritterwelt des Mittelalters antreffe, habe „alles Substantielle und Wesentliche der Sittlichkeit und Gerechtigkeit“ allein „in den *Individuen* als Gefühl und Gesinnung Wirklichkeit gewonnen“. In der „Totalität des heroischen Charakters“, der mit seinem Denken, Fühlen und Handeln eine vollständige Einheit bilde, sei die Allgemeinheit der Sitten und des Rechts also noch in sichtbarer Gestalt aufgetreten. Der moderne Staat werde dagegen von anonymen Normen beherrscht, die das Individuum zu einer partikularen Größe degradiert und Sittlichkeit, Politik und Recht jeder Anschaulichkeit beraubt hätten. Deshalb müsse die Dichtung, die plastische Gestalten verlange, die „prosaische[n] Zustände“ der Gegenwart fliehen und mit künstlerischen Mitteln „eine wirkliche, individuelle Totalität und lebendige Selbständigkeit“ wiederherstellen, wie das Goethe und Schiller in ihren Dramen getan hätten.³¹

Im 20. Jahrhundert war es Friedrich Dürrenmatt, der den undurchsichtigen Strukturen des modernen Anstaltsstaates einen eklatanten Mangel an dramatischem Potenzial attestierte. Die Tragödie setze „Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus“, aber der „heutige Staat“ sei „unüberschaubar, anonym, bürokratisch geworden“ und kenne weder „echte Repräsentanten“ noch „tragische Helden“: „Kreons Sekretäre erledigen den Fall Antigone. Der Staat hat seine Gestalt verloren, und wie die Physik die Welt nur noch in mathematischen Formen wiederzugeben vermag, so ist er nur noch statistisch darzustellen.“ Für Dürrenmatt war Schiller der letzte Dramatiker, der noch in einer „sichtbare[n] Welt“ lebte und sie in den Protagonisten einer

„echte[n] Staatsaktion“ spiegeln konnte. Seither habe eine gewandelte Realität dem klassischen Drama endgültig den Nährboden entzogen.³²

Schiller selbst bestimmte seine historische Position freilich anders und schon ganz im Sinne Hegels. Für ihn stand bereits das Staatswesen seiner Gegenwart in einem markanten Kontrast zu den Zeiten der griechischen Polis oder gar des Mythos, in denen alle Handlungen noch von plastischer sinnlicher Eindringlichkeit und politische Vorgänge durchweg sichtbar und öffentlich gewesen seien. In dem Aufsatz *Ueber epische und dramatische Dichtung*, der die gemeinsam mit Goethe entwickelten gattungstheoretischen Überlegungen resümiert, heißt es: „Die Gegenstände des Epos und der Tragödie sollten rein menschlich, bedeutend und pathetisch seyn: die Personen stehen am besten auf einem gewissen Grade der Cultur, wo die Selbstthätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist, wo man nicht moralisch, politisch, mechanisch, sondern persönlich wirkt. Die Sagen aus der heroischen Zeit der Griechen waren in diesem Sinne den Dichtern besonders günstig“ (21, S. 57). Um 1800 sah es angesichts des bürokratischen Verwaltungsapparates, den der Absolutismus etabliert hatte, und der fortschreitenden gesellschaftlichen Ausdifferenzierung längst ganz anders aus. In seinen ästhetischen Briefen schrieb Schiller, in der Gegenwart werde das „einzelne konkrete Leben“ dem „Abstrakt des Ganzen“ aufgeopfert – eine Erscheinungsform jener Entfremdung und Entzweiung, die in seinen Augen die gesamte moderne Welt prägte: „ewig bleibt der Staat seinen Bürgern fremd, weil ihn das Gefühl nirgends findet“ (20, S. 324). Noch bildkräftiger wird diese Diagnose in der Abhandlung *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* formuliert: „Der Pallast der Könige ist jezt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Thoren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt.“ Kurz: Die „künstliche Einrichtung“ des Daseins hat „alles Unmittelbare“ aufgehoben und widerstrebt damit einer Dramenpoetik, die auf anschauliche Figuren und emotionale Wirkungen setzt (10, S. 11f.). Und wenn die Volksmenge einmal sichtbar „als rohe Gewalt“ in Erscheinung tritt, wie es in der Französischen Revolution zu erleben war, eignet sie sich erst recht nicht als Gegenstand einer Bühnenkunst, die auf individuelle Akteure angewiesen und der klassischen Tendenz zur Dämpfung und Stilisierung verpflichtet ist.

Mit der abstrakten Unübersichtlichkeit der Haupt- und Staatsaktionen hatte Schiller schon in der *Verschwörung des Fiesco zu Genua* gekämpft, ehe ihm das Phänomen dann unter anderen Bedingungen in seinen beiden historiographischen Hauptwerken wiederbegegnet war. Auch der Wallenstein-Stoff zeigte sich „im höchsten Grad ungeschmeidig“, da er als „Staatsaction [...], in Rücksicht auf den poetischen Gebrauch, alle Unarten an sich“ hatte, „die eine politische Handlung nur haben kann“, darunter „ein unsichtbares abstractes Objekt, *kleine* und *viele* Mittel, zerstreute Handlungen“ und eine „viel zu kalte trockene Zweckmäßigkeit“ (29, S. 17). Das Sujet

des *Wilhelm Tell* war ebenfalls eine „Staatsaction“ und folglich „einer dramatischen Behandlung nichts weniger als günstig“, weil es „der Darstellung widerstrebt[e]“ (31, S. 160), und noch in seinen Notizen zu *Demetrius* verzeichnete Schiller den Umstand, „[d]aß es eine Staatsaction ist“, unter den Nachteilen dieses Projekts (11, S. 179).

Er folgte aber eben nicht Lessings Rat, politische Stoffe ganz zu meiden und lieber bürgerliche Trauerspiele zu schreiben. Sein *Fiesko* hatte versucht, „die kalte, unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen, und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen“ (4, S. 9f.), so dass sie doch noch für die Bühne und eine auf Affekte berechnete Wirkungspoetik brauchbar wurde. Einige Jahre später fand der Dichter in *Egmont* das Problem, „Staatsaktionen überhaupt dramatisch [zu] behandeln“, auf ähnliche Weise gelöst. Goethe habe es verstanden, „so viele zerstreute Züge in Ein faßliches, lebendiges Bild zusammenzutragen und das Allgemeine wieder im Individuellen anschaulich zu machen“ (22, S. 205). Beispielsweise sei es ihm in der Gestalt der Herzogin von Parma gelungen, das „kalte Staatsinteresse [...] mit Licht und Wärme zu beseelen und ihm eine gewisse Individualität und Lebendigkeit zu geben“ (S. 207). Solche Bemerkungen deuten schon an, mit welchen künstlerischen Mitteln Schiller in seinen späten Dramen die Kluft zwischen Politik und Individuum, Staat und Empfindung, Abstraktion und Anschaulichkeit überwand.

In *Wallenstein* gelte es, „eine so dürre Staatsaction in eine Menschliche Handlung umzuschaffen“, teilte er Körner mit (29, S. 99), und der Prolog schreibt dem Stück ausdrücklich die Aufgabe zu, seinen Helden dem Publikum „menschlich näher [zu] bringen“ (8.2, S. 456). Der Dichter strebte danach, politische Ereignisse so weit zu *individualisieren*, dass sie in eine dramatische Fabel integriert werden konnten und obendrein jenes Mindestmaß an emotionaler Anteilnahme zuließen, das die Affekte der Furcht und des Mitleidens voraussetzten. Er entwickelte daher eine Vorliebe für zeremoniöse öffentliche Akte, für Audienzen, Verhandlungen und Beratungen, Empfänge von Boten und Gesandten, Rechtsstreitigkeiten und rituelle Verrichtungen, die einzelne Akteure sichtbar in den Vordergrund rücken und schon an sich ein theatrales Gepräge tragen, zu dem dann auch das Pathos der Figurenreden passt.³³ In solchen Szenen, die zu Spektakeln der Schaulust werden, zumal wenn sie mit hochdramatischen persönlichen Auseinandersetzungen verbunden sind, verdichten sich die Haupt- und Staatsaktionen seiner Stücke zu bühnenwirksamen Konstellationen. Meist beherrscht hier eine überschaubare Anzahl von Protagonisten das Geschehen, und wenn doch einmal Massen auftreten, so tun sie es in wohlgeordneter Form, diszipliniert durch die Verfahrensregeln einer „Landsgemeinde“ (10, S. 179) wie auf dem Rütli oder durch die strengen Gesetze einer klassizistischen Verstragödie wie bei den Chören in der *Braut von Messina*.

In *Die Jungfrau von Orleans*, *Die Braut von Messina* und *Wilhelm Tell* löste Schiller die Forderung der Chor-Abhandlung ein, „alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung

des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder her[zu]stellen“ (10, S. 12). Hier wird tatsächlich persönlich gehandelt, weil das Individuum selbst noch der plastische Repräsentant allgemeiner gesellschaftlicher und kultureller Zustände ist. In *Wallenstein*, *Maria Stuart* oder *Demetrius*, die näher an Schillers Gegenwart heranrücken, liegen die Dinge jedoch anders. Denn obwohl auch diese Stücke Staatspersonen von hohem Rang auf die Bühne bringen, deren Taten und Entscheidungen weitreichende Folgen haben, kehren sie nicht einfach zu den mythischen Heroenzeiten zurück. Die autonome Handlungsmacht eines Wallenstein, einer Elisabeth oder eines Demetrius steht vielmehr schon sehr in Frage, und die Tragik dieser Gestalten entspringt gerade ihrem Ringen mit übermächtigen Verhältnissen, die sie nicht mehr souverän kontrollieren. So ist jedes klassische Stück Schillers auch im Hinblick auf sein Geschichtsbild eine ganz eigentümliche Erscheinung. Bereits Max Kommerell bemerkte, der Autor zeige „nicht *ein* Antlitz der Geschichte, sondern so viele als er Dramen schreibt“. ³⁴ Erklären lässt sich dieses Phänomen aus seiner Schaffenspraxis.

Entgegen dem Klischee vom ‚Idealisten‘ griff der Dramatiker Schiller nicht etwa anthropologische, sittliche oder geschichtsphilosophische Thesen auf, um sie dann in einem zweiten Schritt in konkrete Handlungszusammenhänge einzukleiden. Die „Tendenz [...] vom allgemeinen zum individuellen zu gehen“, erklärte er 1797 gegenüber Goethe für eine „Unart“, die er sich unter dem wohlthätigen Einfluss des Weimarer Freundes abgewöhnt habe (29, S. 86). Daher suchte er sich seine Sujets auch nicht unter dem Gesichtspunkt aus, welches Bild der Geschichte mit ihrer Hilfe vermittelt oder illustriert werden könne. Schiller wurde stets von bestimmten *Stoffen* inspiriert, die ihm mit ihren Figuren und ihren handfesten Konflikten für das Theater vielversprechend schienen und deren ideelles Potenzial er erst im Laufe der Arbeit entfaltete. Auf diese Weise schuf er Dramen, die sich mit ihren komplexen Sinnbezügen und ihrer bunten Fülle an Akteuren, Geschehnissen und theatralischen Mitteln nicht auf abstrakte Lehrsätze reduzieren lassen. Gerade bei der Gestaltung menschlichen Handelns und individueller Selbstbehauptung auf dem Feld der Geschichte und der Politik eröffnen sie die unterschiedlichsten Perspektiven, deren unerschöpflicher Wechsel einen ihrer größten Reize ausmacht. Auch im Blick auf die Auseinandersetzung mit historischen Ereignissen und Prozessen bedeutete also jedes einzelne Werk einen experimentellen Neuansatz. Als dramatisierte Geschichtsphilosophie hat Schiller seine Stücke nie verstanden.

„... mit unsern ökonomischen Kräften“: Theater und Publikum in Weimar

Seit er am Weimarer Hoftheater wieder in direkten Kontakt zur Bühne gekommen war, nahm Schiller verstärkt Rücksicht auf die theatralische Praxis. Hingebungsvoll diskutierte er mit Goethe oder Iffland alle möglichen dramaturgischen und technischen Fragen, und es wurde frühzeitig überlegt, wie die Rollen eines neuen Stücks unter die Mitglieder des Weimarer Ensembles verteilt werden könnten. Bereits bei der Arbeit an *Wallensteins Lager* hatte Schiller das „Weimari-sche Personale immer vor Augen“ (29, S. 276). In den *Piccolomini* baute er eigens ein Lied Theklas ein, um der Schauspielerin Karoline Jagemann, die auch eine geschulte Sängerin war, „etwas zu singen“ zu geben (30, S. 22), und im *Tell* kreierte er sogar „drei neue Weiber“ mit kleinen Nebenrollen, „um die drei noch übrigen Schauspielerinnen mit Antheil in das Stück hinein zu ziehen, weil sie nicht gerne Statisten machen“ (32, S. 113). Unter den Notizen zu mehreren unvollendeten Projekten finden sich Listen, die die *dramatis personae* bestimmten Schauspielern zuordnen. Offenbar entwarf der Dichter die Besetzung, sobald er das Figurenarsenal eines geplanten Werkes einigermaßen überblicken konnte.

Vorbei waren die Zeiten, in denen Schiller von dem „zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Verkörperung“ (3, S. 5) gesprochen und einen „dramatischen Roman“ (S. 244) für eine respektable Gattung gehalten hatte: „[E]rst durch die theatralische Vorstellung“ werde ein Drama „zu einem Ganzen“, heißt es in *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* (10, S. 7). In der Rücksichtnahme auf die Gesetze der Bühne, auf „das dramatischwirkende“, sah der Dichter keine äußerliche Anpassung an den Publikumsgeschmack, sondern eine genuine „poetische Foderung“ der Gattung (31, S. 148). Ein „vollkommenes dramatisches Werk“, so erläuterte er Iffland, müsse die „theatralischen Foderungen“ mit einem geistigen Gehalt, der „allgemein und fortdauernd zu interessieren“ vermöge, verschmelzen (32, S. 31f.). Shakespeares *Julius Caesar* beispielsweise erfülle die höchsten Ansprüche der „Kunst“ und besitze zugleich „alle Eigenschaften [...], um ein ordentlicher Pfeiler des Theaters zu werden, Interesse der Handlung, Abwechslung und Reichtum, Gewalt der Leidenschaft und sinnliches Leben vis a vis des Publicums“ (S. 74). Auch in seiner eigenen *Maria Stuart* sollte „alles theatralisch seyn“ (30, S. 85). Dagegen konnten ihn selbst die größten künstlerischen und ideellen Vorzüge nicht mit einem Stück versöhnen, dem es an Bühnenwirksamkeit fehlte. Dieser Vorwurf traf nicht nur die Dramen der französischen Klassik. Auch in Goethes *Iphigenie* vermisste Schiller „die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und alles was ein Werk zu einem ächten dramatischen specifiziert“ (31, S. 90), und *Die natürliche Tochter* bestätigte ihm, dass sich sein Freund „[d]es theatralischen [...] noch nicht bemächtigt“ hatte: „es ist zu viel Rede und zu wenig That“ (32, S. 62).

Wie Schillers Vorsatz, kein Stück mehr zu schreiben, „welches nicht auf die Gewalt der theatralischen Erscheinung berechnet ist“ (32, S. 59), seine konkreten Arbeitsprozesse prägte, lässt sich an den Materialien zu den dramatischen Fragmenten ablesen, die immer wieder Fragen der Bühnen- und Publikumswirksamkeit erörtern. Bei der Konzeption des Ritterschauspiels *Die Gräfin von Flandern* notierte er gleich zu Beginn die „Hauptmotive fürs Theater“ (12, S. 271), und später wurde eine Übersicht über die „Spectakel“, die actiongeladenen Handlungssequenzen angelegt, die mit dem Stoff verbunden waren (S. 274). „Dramatische Szenen“, schlagwortartig zusammengestellt, leiten auch die Unterlagen zu der *Prinzessin von Zelle* ein (S. 331). Offenbar vergewisserte sich Schiller auf diese Weise vorab der theatralischen Eignung eines Projekts, um sicher zu gehen, dass es die Mühe der Ausarbeitung überhaupt lohnte. Und als er zwischen dem *Warbeck*- und dem *Demetrius*-Vorhaben schwankte, wog er ganz nüchtern ihre bühnenpraktischen Vor- und Nachteile ab. Die einschlägigen Notizen sprechen von der Gelegenheit, „mancherlei *sinnliche* und zum Theil *prächtige* Darstellungen“ anzubringen (11, S. 109), oder von „glänzende[n] dramatische[n] Situationen“, und es wird gebührend herausgestrichen, wenn ein Sujet „Viel für die Augen hat“ (S. 179).

Doch nicht immer ließen sich die „theatralischen Foderungen“ harmonisch mit den „tragisch-dramatischen“ vermitteln (29, S. 223). So erschienen die Liebesszenen in *Wallenstein* dem Dichter „nicht theatralisch, wenigstens nicht in demjenigen Sinne, der bei unsern Darstellungsmitteln und bei unserm Publicum sich ausführen läßt“, und deshalb musste er beim Schreiben „jeden Gedanken an die Aufführung verbannen“, um seine „poetische Freiheit“ zu bewahren (S. 166). War ein Stück erst einmal „frey und ohne bestimmte Theaterrücksichten“ fertiggestellt (S. 232), konnte er es in einem zweiten Schritt immer noch für die Bühne einrichten. Diese Herausforderung weckte allerdings zwiespältige Gefühle. So schrieb er während der Vorbereitung der ersten *Wallenstein*-Aufführung an Goethe, der „deutliche Theaterzweck“, der ihm jetzt unablässig vorschwebe, habe ihn „zu einigen neuen wesentlichen Zusätzen und Veränderungen veranlaßt [...], welche dem Ganzen zuträglich“ seien, klagte aber im selben Atemzug: „Die Umsetzung meines Texts in eine angemessene, deutliche und maulrechte Theatersprache ist eine sehr aufhaltende Arbeit, wobei das schlimmste noch ist, daß man über der nothwendigen und lebhaften Vorstellung der Wirklichkeit, des Personals und aller übrigen Bedingungen allen poetischen Sinn abstumpft“ (S. 292). Dabei spielte natürlich auch der Umstand eine Rolle, dass in Weimar kein Starensemble zur Verfügung stand. Schiller stellte einmal lapidar fest, es gebe unter den Schauspielern des Hoftheaters „keine großen Talente“ (32, S. 36), und nach der ersten Vorstellung der *Piccolomini* meinte er, man müsse schon „selbst ein produktives Vermögen in sich haben, wenn man aus einer so mangelhaften Darstellung, als durch *diese* Werkzeuge möglich war, den Sinn und Geist des Dichters herausfindet“ (30, S. 27).

Wie bereits bei den *Räubern* und bei *Fiesko* löste Schiller das Dilemma letztlich durch ein Nebeneinander von Druck- und Theaterfassungen. Bei *Wallenstein* habe er „gewisse Foderungen der Kunst dem Bedürfnis der Theater aufopfern“ müssen, räumte er gegenüber Süvern ein, aber die Buchversion mache viele dieser Zugeständnisse wieder rückgängig (30, S. 177). Tatsächlich galten in seinen Augen für beide Medien unterschiedliche ästhetische Maßstäbe. Als er Körner das Bühnenmanuskript des *Wallenstein* schickte, erklärte er, bei dieser „Bearbeitung zum Gebrauch des Theaters“ komme es „bloß auf das Wesen und auf den Eindruck des Ganzen“ an, während „Reinheit und Integrität“ einer poetischen Schöpfung nur von der gedruckten Fassung zu verlangen seien (S. 41). Wie schon die hohen Auflagen beweisen, die Cotta von Schillers klassischen Stücken auf den Markt brachte, war die stille Lektüre dramatischer Werke damals gängige Praxis. Schiller selbst fasste sie als eigenständige und mindestens gleichberechtigte Rezeptionsform auf, bei der die größere Aufmerksamkeit für die Nuancen des Gedanken- und Gefühlsgehalts den Mangel an sinnlichen Eindrücken wettmachte. Die Leipziger Aufführung der *Jungfrau von Orleans* habe „vieles, sehr vieles entstellt, und alles herabgestimmt“, ließ er den Verleger Göschen wissen, aber „das ruhige Lesen des unverstümmelten Werkes“ werde dafür nur „um so reiner [...] wirken“ (31, S. 64). Mit der Zeit lernte er auch, das Problem ganz pragmatisch und zeitsparend zu behandeln. Während sich die Bearbeitung der *Wallenstein*-Trilogie für das Theater noch sehr aufwändig gestaltete, war *Maria Stuart* von Anfang an gleichsam zweigleisig konzipiert, weil Schiller beim Schreiben sowohl den „nachdenkenden und instruierten Leser“ als auch die „Vorstellung“ auf der Bühne im Auge hatte: „Uebrigens ist bei der Arbeit selbst schon auf alles gerechnet was für den theatralischen Gebrauch wegbleibt und es ist durchaus keine eigne Mühe dazu nöthig wie beim *Wallenstein*“ (30, S. 85). Der Umgang des Dichters mit dem Spannungsverhältnis von literarischer und theatralischer Praxis gestaltete sich also recht kompliziert. Er konnte es ebenso als beflügelnd wie als lästig empfinden – nur ignorieren konnte er es nicht.

Goethe und Schiller verfolgten das ehrgeizige Projekt, das Weimarer Hoftheater zur Musteranstalt einer neuen Bühnenkunst zu erheben, die das Ideal der humanen Bildung im ästhetischen Spiel verwirklichte. Schon ihre Pläne für das Repertoire waren ambitioniert. Um die Jahrhundertwende dachten die Freunde zeitweilig daran, eine kritisch gesichtete „Sammlung deutscher Schauspiele“ (30, S. 65) herauszugeben, um so einen dramatischen Kanon zu definieren und dem Theater ein „solide[s] Repertorium“³⁵ an Stücken zu sichern, die ihren Ansprüchen genügten. Das Vorhaben wurde zwar nicht umgesetzt, aber die Theaterpraxis in Weimar verfolgte ein ähnliches kulturpolitisches Programm, in dem neben deutschen Originaldramen auch Übertragungen fremdsprachiger Werke zum Zuge kamen.

Dass Schiller erstaunlich viel Zeit und Mühe auf die Übersetzung oder Bearbeitung fremder Stücke verwendete, hatte nicht zuletzt diätetische Gründe: Er widmete sich solchen Arbeiten

meist, „um nicht ganz unthätig zu sein“, wenn seine Gesundheit die aufreibende eigenständige Produktion nicht zuließ (32, S. 182). Vor allem aber ging es ihm darum, den Fundus an bühnentauglichen Texten zu erweitern und zugleich die deutsche und europäische Dramentradition den eigenen ästhetischen Bestrebungen dienstbar zu machen. Bei Goethes *Egmont* und Lessings *Nathan* beschränkte er sich weitgehend darauf, die Vorlagen zu kürzen und zu straffen. Seine Übersetzungen aus dem Französischen, darunter die Verdeutschung von Racines *Phèdre*, wurden bereits erwähnt. Außerdem kamen Shakespeares *Macbeth* (1800) und Gozzis *Turandot* (1802) in Schillers Version auf die Weimarer Bühne. Diese beiden Projekte zeigen besonders anschaulich, wie der Dichter auch Werke aus ganz anderen kulturellen Kontexten seinem persönlichen Stilwillen unterwarf.

Da Schiller das Englische nur mangelhaft beherrschte, musste er bei *Macbeth* die Übertragungen Wielands und Eschenburgs zu Hilfe nehmen, obwohl er daneben auch das Original studierte, um den „Geist des Gedankens“ möglichst unmittelbar zu erfassen (30, S. 141). Den Charakter seiner Bearbeitung beschreibt Gerhard Storz treffend: „Der Nebel über dem schottischen Hochland ist gefallen, die Begebenheit und ihre Gestalten stehen jetzt in klarem, ja scharfem Licht.“³⁶ Schiller tilgte das Diffuse und Zwiespältige, das bei Shakespeare den äußeren wie den inneren, seelischen Vorgängen anhaftet, und verlieh sowohl den Figuren als auch den moralischen Wertungen markantere Umrisse. Die drei Hexen beispielsweise repräsentieren bei ihm einseitig und eindeutig die Versuchung des Menschen durch das Böse, der Macbeth erliegt. Außerdem war der Dichter um einen rational kontrollierten, gediegenen Sprachgestus bemüht, wie man ihn aus seinen eigenen Stücken kennt; deshalb mussten etwa die grotesken und obszönen Reden des Pförtners im zweiten Akt einem frommen Morgenlied weichen. Kurzum: *Macbeth* ist unter Schillers Feder zu einer deutlich konturierten, stilistisch gedämpften ‚klassischen‘ Tragödie geworden.

Auch mit seiner *Turandot*-Bearbeitung, bei der er sich auf eine Prosaübersetzung von August Clemens Werthes stützte, strebte Schiller keine philologisch getreue Wiedergabe des Originals an. Für den Geist der italienischen Stegreifkomödie, der *commedia dell'arte*, deren stereotype Figuren Gozzi in ein kunstvolles Märchenspiel eingebaut hatte, fehlte ihm ohnehin das rechte Verständnis. Vor allem aber hielt er es für nötig, die barbarische Unmenschlichkeit der Turandot, die ihre Freier reihenweise in den Tod schickt, psychologisch näher zu begründen, um diese Figur moralisch zu heben und den Empfindungen des Publikums zugänglicher zu machen. Daher fügte er in II,4 eine Passage ein, in der die Prinzessin im Namen aller Frauen ihren Anspruch auf Selbstbestimmung artikuliert:

Ich bin nicht grausam. Frei nur will ich leben.
Bloß keines andern will ich sein [...].

Ich sehe durch ganz Asien das Weib
Erniedrigt, und zum Sklavenjoch verdammt,
Und rächen will ich mein beleidigtes Geschlecht
An diesem stolzen Männervolke, dem
Kein andrer Vorzug vor dem zärtern Weibe
Als rohe Stärke ward. Zur Waffe gab
Natur mir den erfindenden Verstand,
Und Scharfsinn, meine Freiheit zu beschützen.
– Ich will nun einmal von dem *Mann* nichts wissen,
Ich hass' ihn, ich verachte seinen Stolz
Und Übermut – Nach allem Köstlichen
Streckt er begehrlieh seine Hände aus;
Was seinem Sinn gefällt, will er besitzen.
(14, S. 41)

Diese Verse erscheinen umso bemerkenswerter, wenn man sie mit dem ganz und gar nicht emanzipatorischen Frauenbild vergleicht, das der Autor sonst zu propagieren pflegte. Am Ende lässt sich seine Heldin aber doch, wie bei Gozzi, zur Liebe und zur Ehe bekehren und erfüllt so die weibliche Bestimmung, wie sie den Zeitgenossen als selbstverständlich galt. Damit schuf Schiller eine *Turandot* ganz eigener Art, in der die Spannung zwischen den grotesk-komischen oder märchenhaften Elementen der Vorlage und der auf Veredelung und empfindsame Rührung zielenden Bearbeitungstendenz freilich immer spürbar bleibt.

Goethes und Schillers Bemühungen um eine Aufwertung und Reinigung des Repertoires stießen regelmäßig an die Grenzen, die durch die Wünsche des Publikums und die Rücksicht auf die Theaterkasse gezogen waren. Auch auf dem Weimarer Spielplan dominierten bürgerliche Rührstücke und Familiendramen, Komödien – statt Tragödien – und Darbietungen des Musiktheaters, und Kotzebues Stücke rangierten nach den Aufführungszahlen weit vor den Werken der Weimarer Klassiker. Die Gewohnheit, an einem Theaterabend mehrere Stücke sehr unterschiedlichen Charakters aufzuführen, wurde in Weimar ebenfalls beibehalten. So gab man bei der Wiedereröffnung des umgebauten Hoftheaters am 12. Oktober 1798 vor *Wallensteins Lager* Kotzebues populäre Beziehungskomödie *Die Corsen*.

Aber die Einschränkungen, denen die Theaterleiter unterworfen waren, betrafen nicht nur den Spielplan. Der Etat, die Bühnengröße und die Ausstattung ihres Hauses erlaubten auch inszenierungstechnisch keine großen Sprünge. Wenn er gerade an einem Stück schrieb, ließ sich Schiller, aller neugewonnenen Theaterpraxis zum Trotz, von solchen Problemen wenig anfechten. Da er nicht gesonnen war, seine „schaffende Einbildungskraft“ dem „zufällige[n] Mangel an Hilfsmit-

teln“ zu unterwerfen, verlangte er von den Rezipienten, sich notfalls in ihrer Imagination „von der wirklichen Bühne auf eine *mögliche* [zu] versetzen“, und dekretierte: „Das Würdigste setzt er [der Dichter] sich zum Ziel, einem Ideale strebt er nach, die ausübende Kunst mag sich nach den Umständen bequemen“ (10, S. 7). Tatsächlich ging seine theatralische Phantasie oft über das hinaus, was das herzogliche Hoftheater vor allem bei figuren- und actionreichen Dramen zu leisten vermochte. Anlässlich einer Aufführung von Shakespeares *Julius Caesar* bemerkte Schiller lakonisch, die Weimarer Bühne sei für solche Darbietungen „zu eng“ (32, S. 89), und später gestand er dem Hamburger Schaubühnendirektor Jakob Herzfeld, man habe bei *Wilhelm Tell* „auf hiesigem kleinen Theater alles nach verjüngtem Maaßstab ausführen müssen“ (S. 120). Ifflands Bühne im 1802 fertiggestellten Neubau für das Königliche Nationaltheater am Berliner Gendarmenmarkt eröffnete da buchstäblich ganz andere Spielräume.

Auch das *Demetrius*-Fragment sieht grandiose Effekte vor, etwa bei dem Einzug des neuen Zaren in seine Hauptstadt: „Prospekt der Stadt Moskau, man blickt, so wie verwandelt wird, in ein unermeßliches Gewühl von Häusern und Thürmen in der Ferne hinaus, der halbe ProspektVorhang besteht aus dergleichen und einige Kuppeln schimmern von Goldblech. Näher und in den Coulißenstücken unterscheidet man Zuschauer aus Fenstern und Dächern und Gerüsten. Eine Schiffbrücke über die Moskwa kann vorkommen, wodurch der Zug dupliert wird“ (11, S. 219). Derartige Visionen setzten eine beträchtliche Weite und Tiefe des Bühnenraums in Verbindung mit einer aufwändigen perspektivischen Kulissengestaltung voraus, während Häuser vom Zugschnitt des Weimarer Theaters dabei eine das Lächerliche streifende Illusionsstörung riskiert hätten.

Aber da die Inszenierungen in Weimar ohnehin der symbolträchtigen Stilisierung den Vorzug vor einer überwältigenden Wirklichkeitsillusion gaben, konnten sie noch aus der Not ihrer beschränkten Möglichkeiten eine ästhetische Tugend machen. Zur Aufführung des *Tell* schrieb Goethe:

[A]uch suchten wir in Kostüm und Dekoration nur mäßig, wiewohl schicklich und charakteristisch, zu verfahren, wobei, wie immer, mit unsern ökonomischen Kräften die Überzeugung zusammentraf, daß man mit allem Äußern mäßig verfahren, hingegen das Innere, Geistige so hoch als möglich steigern müsse. Überwiegt jenes, so erdrückt der einer jeden Sinnlichkeit am Ende doch nicht genugtuende Stoff alles das eigentlich höher Geformte, dessentwegen das Schauspiel eigentlich nur zulässig ist.³⁷

Unbestritten war der Primat des dramatischen *Textes*, dem sich alle theatralischen Mittel fügen mussten. Den „Sinn und Geist des Gedichts würdig auszuführen“, erklärte Schiller ausdrücklich zum obersten Zweck einer Bühnendarbietung (22, S. 325). Jeder Schauspieler hatte sich streng

seiner Rolle und dem koordinierten Ensemblespiel unterzuordnen. Die kongeniale Umsetzung des sakrosankten Dichterworts durfte nicht durch persönliche Unzulänglichkeiten beeinträchtigt werden, und das Extemporieren war allenfalls in Possenspielen und Farcen gestattet. Im Idealfall sollte die Inszenierung ein stimmiges, harmonisch geschlossenes ästhetisches Gebilde sein. Das erforderte gründliche Vorbereitungen, eine intensive Regiearbeit und nicht zuletzt eine rigorose Disziplinierung der Darsteller.

Das Weimarer Ensemble umfasste zwanzig bis fünfundzwanzig Personen. 1793 wurden Theatergesetze im üblichen Stil erlassen, die später mehrere Abänderungen erfuhren. Und Goethe war kein nachsichtiger Chef, sondern lenkte sein Theater mit fester Hand. Die drakonischen Sanktionen, mit denen er Verstöße gegen die Vorschriften, die guten Sitten und die Forderungen der Kunst belegte, schlossen neben Geldbußen auch Arreststrafen ein. Weil Schiller kein offizielles Amt am Theater bekleidete, konnte er manchmal vermittelnd eingreifen, aber in Einzelfällen geriet er auch selbst mit den Schauspielern aneinander. Nach Querelen wegen der Rollenverteilung in *Nathan der Weise* teilte er Goethe verbittert mit: „Ich will mit dem Schauspielervolk nichts mehr zu schaffen haben, denn durch Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten, es giebt nur ein einziges Verhältniß zu ihnen, den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe“ (31, S. 32).

Der feierliche, gemessene Schauspielstil, den Goethe unter Mitwirkung seines Freundes entwickelte, war dezidiert anti-illusionistisch und korrespondierte damit dem Kerngedanken von Schillers Poetik. Eine kunstvolle Idealisierung, die den artifiziellen Charakter des Dargebotenen hervorhob, sollte den „Naturalism“, der „[v]on Kunst und Anstand keine Spur“ erkennen ließ (38.1, S. 254), von der Bühne verdrängen. Nach diesem Maßstab wurden auch einzelne Akteure beurteilt. So schrieb Schiller über die Berliner Schauspielerin Friederike Unzelmann, die im Herbst 1801 in Weimar gastierte: „Das Vorurtheil des beliebten Natürlichen beherrscht sie noch zu sehr, ihr Vortrag nähert sich dem Conversationston, und alles wurde mir zu *wirklich* in ihrem Mund; das ist Ifflands Schule und es mag in Berlin allgemeiner Ton seyn“ (31, S. 59).

Eine Art Kodex der klassischen Bühnenkunst formulieren Goethes *Regeln für Schauspieler*. Das Material zu dieser Schrift, die erst viel später von Eckermann redigiert wurde, stammt aus dem Jahre 1803 und besteht aus den Notizen einiger Schauspieler, die Goethes Vorgaben und Anweisungen festhielten. Seine Maximen waren allerdings nicht als bindende Gesetze gedacht, sondern sollten hauptsächlich der propädeutischen Schulung von Bühnenanfängern dienen und bezogen sich obendrein eigentlich nur auf das Genre der hohen Verstragödie. Gleichwohl lassen sie zumindest gewisse Leitlinien erkennen, an denen sich die Weimarer Theaterpraxis orientierte. Einer Spielweise, die auf Illusion und bruchlose Einfühlung abzielt, wird eine klare Absage erteilt: „Der Schauspieler muß nicht allein die Natur nachahmen sondern er soll sie idealisch vorstellen“ und „das Wahre mit de[m] Schönen verbinden“.³⁸ Im Tempel der Kunst hat die bloß sinnlich-

materielle Natur mit ihren banalen Verrichtungen nichts zu suchen: „Der Schauspieler lasse kein Schnupftuch auf dem Theater sehen noch weniger schnaube er die Nase noch weniger spucke er aus es ist schrecklich innerhalb eines Kunstproduktes an diese Natürlichkeiten erinnert zu werden.“ Größten Wert legt Goethe auf die Verständlichkeit der Deklamation, auf eine maßvolle Gestik und auf die Bildung malerischer Gruppen. Die ‚Fiktion der vierten Wand‘ wird verabschiedet: „Die Schauspieler sollen nicht aus mißverstandner Natürlichkeit unter einander spielen als wenn kein Dritter dabei wäre“, sondern sich stets bewusst bleiben, dass sie vor einem Publikum agieren.³⁹

Da der Körper des Schauspielers in diesem Konzept lediglich als Medium zur Darstellung des Idealen dient und seine spontane Sinnlichkeit eher eine Gefahr bedeutet, wird er einer strikten Kontrolle unterworfen. Die rein äußerlich-technische Beherrschung des Bewegungsapparats genügt dafür nicht; vielmehr hat sich der Akteur die Regeln seiner Kunst „so sehr einzuverleiben, daß sie zur zweiten Natur werden“ und die verinnerlichte Disziplin bruchlos mit seinem persönlichen Habitus verschmilzt.⁴⁰ In diesem Sinne machte Schiller dem Wallenstein-Darsteller Johann Jakob Graff ein großes Kompliment, wenn er ihm bescheinigte, auf der Bühne eine souveräne „Herrschaft über Sich Selbst“ gezeigt zu haben (30, S. 28). Der Schauspieler sollte ein mündiges Subjekt nach dem Verständnis der Aufklärung werden, dessen vernunftgeleitete Selbstbestimmung die umfassende Zügelung affektiver Impulse und kreatürlicher Regungen voraussetzte. Würde und Anstand waren nicht nur auf der Bühne gefragt: „Auch im gemeinen Leben“ hatte er „alles Gemeine und Rohe abzutun“ und „sich eines edlen ruhigen Betragens zu befleißigen“, um „sein ganzes Wesen und alle Äußerungen und Bewegungen desselben in seine Gewalt“ zu bekommen.⁴¹

Auf den deutschen Bühnen hatte sich im späten 18. Jahrhundert allerdings gerade jener von Goethe und Schiller verabscheute „Naturalism“ – der nach heutigen Begriffen eher ein immer noch deutlich stilisierter, dezenter Realismus war – als Norm durchgesetzt. Die meisten Zeitgenossen empfanden die Weimarer Theaterpraxis deshalb als ausgesprochen steif und maniert. Goethe seinerseits versuchte mehrfach, sein Verfahren zu rechtfertigen, beispielsweise in dem Aufsatz *Weimarisches Hoftheater* von 1802, der an die Aufführung von August Wilhelm Schlegels klassizistischer Euripides-Adaption *Ion* anknüpfte. In Weimar, heißt es hier, wolle man gezielt dem „falsch verstandne[n] Konversationston“ und einem „unrichtige[n] Begriff von Natürlichkeit“ entgegentreten, und zwar nicht zuletzt im Rückgriff auf die „sehr vernachlässigte, ja, von unsern vaterländischen Bühnen fast verbannte, rhythmische Deklamation“.⁴² Auch die metrische Übersetzung von Voltaire's *Mahomet*, die er 1799 zunächst nur auf Drängen seines Herzogs angefertigt hatte, fand Goethe schließlich wenigstens als bühnendidaktisches Exempel nützlich, damit „die Scheue, welche so manchen, der sich einen dramatischen Künstler nannte, bisher ergriff, wenn ihm etwas rhythmisches angeboten wurde, endlich radikal kuriert werden könne.“ Als

Übungsstück für das Weimarer Ensemble sollte das Werk die Schauspieler „zu einem wörtlichen Memorieren, zu einem gemeßnen Vortrag, zu einer gehaltenen Aktion [...] veranlassen“.⁴³

Für Schiller war der Vers bekanntlich ebenfalls das vornehmste Werkzeug der Idealisierung, das die Würde der Poesie sicherte und ihre Distanz zu einer buchstäblich prosaischen Alltagswirklichkeit unterstrich. Aber auch in der Überzeugung, dass die metrische Form zugleich die Akteure auf heilsame Weise diszipliniere, stimmte er mit seinem Freund und Bundesgenossen überein. Die Schauspieler, bemerkte er in einem Brief an Goethe, die „wie Sie wissen, gern sudeln“, würden „durch den Vers im Respekt erhalten“ (32, S. 38). Tatsächlich schienen die Experimente mit versifizierten Dramen erfolgversprechend zu verlaufen. Jedenfalls erklärte Schiller nach der Uraufführung der *Piccolomini* öffentlich, die „Leichtigkeit“, mit der die Darsteller „die Aufgabe einer rhythmischen Sprache“ bewältigt hätten, beweise, „daß ein allgemeinerer Gebrauch des Silbenmaßes auf der Bühne recht wohl stattfinden könne“ (22, S. 325).

Dabei mag jedoch eine gewisse taktische Schönfärberei im Spiel gewesen sein. Nach anderen Zeugnissen machte sich die krankhafte „Rhythmophobie“, die Goethe bei den Schauspielern diagnostizierte⁴⁴, in der Praxis nämlich immer wieder unangenehm bemerkbar. Und selbst wenn man in Weimar Fortschritte erzielte, musste Schiller doch auch die Lage an den übrigen deutschen Bühnen berücksichtigen. Als er mit dem Stuttgarter Theater über eine Aufführung der *Wallenstein*-Trilogie verhandelte, verkündete er zunächst in barschem Ton, dass das in Knittelversen gehaltene *Lager* „nicht anders als in gereimten Versen gespielt werden kann und darf, und daß es eine Schande für jedes Theater seyn würde, das sich vor gereimten Versen fürchtete“, bot aber im selben Atemzug diplomatisch an, wenigstens die Blankverse der beiden folgenden Stücke zur Bequemlichkeit der Schauspieler in Prosa zu verwandeln (29, S. 292). Nachdem er in Leipzig eine Inszenierung der *Jungfrau von Orleans* gesehen hatte, überlegte er ernstlich, ob er seine künftigen Dramen „nicht lieber gleich in Prosa schreiben“ solle, „da die Declamation doch alles thut, um den Bau der Verse zu zerstören, und das Publicum nur an die liebe bequeme Natur gewöhnt ist“ (31, S. 61). Die *Braut von Messina* wollte er dem Leipziger Theater gar nicht mehr anvertrauen, weil dort „alle versifizierte Stücke [...] gar zu sehr in die Pfanne gehauen“ würden (32, S. 80).

Viele Jahre später zog Goethe im Gespräch mit Eckermann ein ähnlich skeptisches Resümee seiner Bemühungen, durch einschneidende Reformen im klassizistischen Sinne „ein deutsches Theater zu bilden.“ Stücke wie *Iphigenie* und *Tasso* seien zu diesem Zweck eigentlich geeignet gewesen, aber „es fehlten die Schauspieler, um dergleichen mit Geist und Leben darzustellen, und es fehlte das Publikum, dergleichen mit Empfindung zu hören und aufzunehmen.“⁴⁵ In der Tat verlangte der Weimarer Theaterstil nicht nur geeignete Akteure, sondern auch gebildete und disziplinierte Zuschauer.

An Ruhe und Ordnung im Publikum war schon den Theaterreformern der Aufklärung viel gelegen gewesen, und die ‚naturalistische‘ Bühnenästhetik des späten 18. Jahrhunderts setzte sie gleichfalls voraus: Ihrem Ideal entsprach ein Zuschauer, der sich mit ganzer Seele der theatralischen Illusion hingab und seine Empfindungen allenfalls durch die von Schiller verhöhnten „Ausleerungen des Thränensacks“ (20, S. 199) kundtat. Die Weimarer Klassiker begründeten die Notwendigkeit der Publikumsdisziplin anders. Nicht restlose Einfühlung war gefordert, sondern eine komplexe Rezeptionshaltung, in der sich die Bereitschaft zur emotionalen Anteilnahme mit einem wachen Fiktionsbewusstsein und einer geschärften Aufmerksamkeit für die artifizielle künstlerische Form verband. Nur ein Zuschauer, der diese Bedingungen erfüllte, konnte noch unter dem Eindruck tragischer Furcht jene heitere ästhetische Distanz wahren, die nach Schillers Vorstellung humane Freiheit erfahrbar machte.

Die anspruchsvolle Form der klassischen Dramen, ihr vielschichtiger Gedankengehalt und der hohe künstlerische Standard der Inszenierungen am Weimarer Hoftheater sollten das Publikum zu der gewünschten Haltung erziehen. Goethe und Schiller begriffen sich als Pädagogen und traten den Zuschauern wie einer Kinderschar gegenüber, die man verständig leiten müsse. „[L]eiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht was sie loben“, hatte Schiller schon in *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* den Dichter ermahnt (20, S. 335) – und was sie bedurften, glaubte er aufgrund seiner philosophisch-anthropologischen Reflexionen ganz genau zu wissen. Nicht zu Unrecht unterstellte Brecht den beiden Klassikern später „eine ‚hochgesinnte‘ Verschwörung gegen das Publikum“. ⁴⁶ Ihr elitäres Selbstverständnis strafe die unterhaltungssüchtige Masse der Theaterbesucher mit Verachtung, und das umso mehr, als diese Fraktion unter ökonomischen Gesichtspunkten leider nicht vernachlässigt werden durfte. „Man kann dem Publikum keine größere Achtung bezeigen, als, indem man es nicht wie Pöbel behandelt“, schrieb Goethe in *Weimarisches Hoftheater*. „Der Pöbel drängt sich unvorbereitet zum Schauspielhause, er verlangt, was ihm unmittelbar genießbar ist, er will schauen, staunen, lachen, weinen und nötigt daher die Direktionen, welche von ihm abhängen, sich, mehr oder weniger, zu ihm herabzulassen“, während als Adressat wahrer Kunst nur jene Minderheit in Frage komme, die mit der Zeit durch die „sorgfältige Aufführung bedeutender Stücke“ weitergebildet werden könne. ⁴⁷

Auch Schillers fortwährende Klagen über die Zuschauer offenbaren die tiefe Kluft, die das Ideal des klassischen Theaters von der profanen Wirklichkeit trennte. Öffentlich, nämlich in seiner Abhandlung über den Chor, bescheinigte er dem Publikum zwar eine hinreichende „Empfänglichkeit“ und eine Freude „an dem Verständigen und Rechten“ und behauptete, am Sinken der Kunst seien jederzeit nur die Dichter schuld gewesen (10, S. 7). Private Äußerungen, die keine diplomatischen Rücksichten verlangten, klangen aber ganz anders. Schon 1796 erklärte er in einem Brief an Körner, er habe „das Publicum [...] aufgegeben“ und versuche es beim Schreiben „ganz [zu] vergeßen“ (28, S. 324). Weil die Zuschauer es so verlangten, herrsche an den Theatern

„das Stoffartige überal“ (31, S. 148). Er selbst sei aber nicht gewillt, durch eine Anpassung an den Massengeschmack mit seinen „dramatischen Herren Kollegen [...] um den erbärmlichen Marktpreis [zu] streiten“ (S. 71). Kongeniale Rezipienten fand er letztlich nur im engsten Kreise, bei Körner, Humboldt, Goethe und seiner Frau Charlotte, „denn das Publicum, so wie es ist, nimmt einem alle Freude“ (29, S. 262).

Die Zuschauer wurden in Weimar also einerseits als Objekte eines hohen ästhetischen Erziehungsprojekts betrachtet, andererseits aber als potenzielle Störfaktoren im geheiligten Tempel der Bühnenkunst beargwöhnt. Wie damals üblich, waren bei Aufführungen einige Soldaten anwesend, die für Ordnung sorgen und Missetäter dingfest machen sollten. Immerhin fiel auswärtigen Besuchern die konzentrierte Ruhe auf, die normalerweise im Hoftheater herrschte. Vorteilhaft wirkten sich dabei sicherlich die überschaubare Größe und die relativ homogene Zusammensetzung des Publikums aus, das überwiegend dem Umkreis des Hofes und dem gehobenen Bürgertum entstammte und durch zahlreiche Studenten verstärkt wurde, die zu Fuß aus Jena herüberkamen.

Aber obwohl man somit, wie Goethe einmal schrieb, „vor einer gebildeten und gleichsam geschlossenen Gesellschaft“ spielte⁴⁸, ließen sich ärgerliche Zwischenfälle nicht immer vermeiden. Wie streng der Direktor über sein Theater wachte, zeigte sich beispielsweise, als ein gewisser Friedrich Karl Julius Schütz von der Universität Jena bei der Uraufführung der *Braut von Messina* seiner Begeisterung durch einen Vivat-Ruf auf Schiller Luft machte. Im Namen des Herzogs beauftragte Goethe den Jenaer Stadtkommandanten von Hendrich, dem jungen Mann eine Rüge und „eine bedrohliche Weisung für künftige Fälle, auf das nachdrücklichste“, zu erteilen. Dabei stellte er klar, welches Verhalten er im Theatersaal erwartete: „Bei uns kann kein Zeichen der Ungeduld stattfinden, das Mißfallen kann sich nur durch Schweigen, der Beifall nur durch Applaudieren bemerklich machen, kein Schauspieler kann herausgerufen, keine Arie zum zweitenmal gefordert werden. Alles was den gelaßnen Gang des Ganzen, von Eröffnung des Hauses bis zum Verschuß, auf irgendeine Weise, stören möchte, ist bisher unterblieben und darf auch in der Folge nicht stattfinden.“⁴⁹ Zu allem Überflus sollte Hendrich dem Vater des Übeltäters, dem Hofrat und Professor Christian Gottfried Schütz, auch noch einen Tadel für die verfehlte Erziehung seines Sprösslings aussprechen!

Bisweilen gab es in Weimar spontane kollektive Publikumsreaktionen, gegen die keine Autorität und keine Disziplinierungskunst mehr ankam. So brachen die Zuschauer – nach einer freilich nicht ganz zuverlässigen Überlieferung – während der Aufführung von Friedrich Schlegels spannender Verstragödie *Alarkos* bei einer besonders pathetischen Stelle in schallendes Gelächter aus, woraufhin Goethe aufgesprungen sein soll, um den Tumult mit dem zornigen Ruf: „St! St! St! Man soll nicht lachen!“ zu stillen.⁵⁰ In der Tat konnte die idealisierende Überhöhung leicht in unfreiwillige Komik umschlagen, wenn ein Werk, dem es an geistiger und poetischer Substanz

mangelte, die Stilisierung als leeren Formalismus entlarvte. Im befreienden Gelächter brachen sich dann jene Energien der Affekte und des Leibes Bahn, die die strenge Disziplinierung des Publikums hatte zügeln sollen. Die animierten Zuschauer mögen den Theaterabend auf ihre Weise genossen haben, doch die weihevollte Atmosphäre im Musentempel war für diesmal ruiniert.

Langfristig aber blieben die Bemühungen um Ernst und Disziplin des Publikums, in denen sich Goethe und Schiller mit den Theaterreformern der Aufklärung einig wussten, nicht unbelohnt. Spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sollten sich die Theaterbesucher aus den gebildeten Schichten endgültig an ein gesittetes, zurückhaltendes Betragen gewöhnen und das Erlebnis klassischer Kunst in stiller Kontemplation zelebrieren. Ob die erzieherischen Absichten der Weimarer Dioskuren damit wirklich erfüllt wurden, darf indes bezweifelt werden. Eine solche Rezeptionshaltung war häufig weniger die Grundlage für eine echte gedankliche Auseinandersetzung mit dem Dargebotenen als vielmehr ein Mittel der sozialen Distinktion von jenem „Pöbel“, auf den schon Goethe geschimpft hatte. Wer im Theater andächtig schaute und lauschte, statt zu lachen, zu johlen oder zu heulen, durfte sich über alle Mitmenschen erheben fühlen, die eben nicht gelernt hatten, ihren Körper, ihre Leidenschaften und ihr Bedürfnis nach lärmendem Amüsement zu zügeln.

Schillers späte Dramen sind aber zum Glück keine sterilen klassizistischen Kunstübungen im Stil des *Alarkos* geworden. Jenseits aller theoretischen Normierungen besitzen sie mit ihrer virtuellen Rhetorik, ihrem Gedankenreichtum, ihren plastischen Figuren und ihrer szenischen Wucht allemal die Macht, Affekte zu wecken, die Phantasie anzuregen und die Zuschauer bisweilen in einen wahren Sinnesrausch zu versetzen, dem doch stets das Element der Reflexion beigemischt bleibt. Wer für solche Erfahrungen empfänglich ist, erlebt hier vielleicht tatsächlich etwas von jener heiteren humanen Freiheit, die Schiller so emphatisch zum vornehmsten Zweck der Kunst erklärte: „Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es giebt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte“ (10, S. 8).

V Geschichte und Individuum: Klassische Dramen

1 Zweifelhafte Größe: *Wallenstein*

Das Ringen um die „Tragödien Oeconomie“

Als Schiller 1794 die ästhetischen Briefe für eine Weile beiseite legte, um den „Plan“ zu einem Wallenstein-Drama auszuarbeiten, hoffte er, das Projekt, wenn die Skizze erst einmal fertig sei, „in 3 Wochen“ abschließen zu können (26, S. 350). Das war, gelinde gesagt, zu optimistisch kalkuliert: Bis zur Vollendung sollten nicht weniger als fünf Jahre vergehen. Mit der Idee zu *Wallenstein*, die aus der Beschäftigung mit der *Geschichte des Dreyßigjährigen Kriegs* in den frühen neunziger Jahren hervorging, trug sich der Dichter damals schon länger. Zunächst ließen das großangelegte Geschichtswerk und die philosophisch-ästhetischen Studien wenig Zeit dafür. Aber selbst nachdem Schiller im Frühjahr 1796 endlich ernsthaft an die Arbeit gegangen war, kam er nur langsam voran. Daran waren nicht bloß anderweitige Verpflichtungen, krankheitsbedingte Unterbrechungen und das „weidläufige und freudlose Studium der Quellen“ (29, S. 18) schuld; auch der Gegenstand und der Protagonist des Werkes gebärdeten sich widerspenstig. Ein ums andere Mal klagte Schiller über den Stoff, der „wahrhaft undankbar und unpoetisch“ sei und schlecht „in die enge Grenzen einer Tragödien Oeconomie“ passe (S. 15), weil sich die Vorgänge um Wallensteins Sturz als abstrakte „Staatsaction“ hartnäckig gegen eine dramatische Gestaltung sträubten (S. 17). Schon die schiere Masse des historischen Materials ließ ihn fast verzweifeln. Anfang 1797 ertönte der Stoßseufzer: „des Stoffs ist gar zu viel“ (S. 38), und ein Jahr später bekam Körner zu hören: „Wie will ich dem Himmel danken, wenn dieser Wallenstein aus meiner Hand und von meinem Schreibtisch verschwunden ist. Es ist ein Meer auszutrinken, und ich sehe manchmal das Ende nicht“ (S. 194).

Der Held des Stücks war keiner jener feurigen Jünglinge mehr, die Schiller in jungen Jahren begeistert hatten. Anknüpfend an seine Studie *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, die unter anderem die Idealtypen des Realisten und des Idealisten definiert, nannte der Autor Wallenstein „ächt realistisch“. Da er „nichts Edles“ und „wenig Würde“ besitze, falle es schwer,

ihn zu einer interessanten Bühnenfigur zu formen. Das galt umso mehr, als „der eigentliche Realismus“ in Schillers Augen „den Erfolg nöthig hat“, der dem kaiserlichen Feldherrn bei dem Verrat an seinem Herrn jedoch versagt bleibt: „Seine Unternehmung ist moralisch schlecht, und sie verunglückt physisch. Er ist im Einzelnen nie groß, und im Ganzen kommt er um seinen Zweck. Er berechnet alles auf die Wirkung, und diese mißlingt. Er kann sich nicht, wie der Idealist, in sich selbst einhüllen, und sich über die Materie erheben, sondern er will die Materie sich unterwerfen, und erreicht es nicht“ (28, S. 204). Eine solche Gestalt, die obendrein nur kalte, abstoßende Leidenschaften wie „Rachsucht und Ehrbegierde“ kannte, weckte bei ihrem Schöpfer keine „Neigung“, sondern allenfalls die distanzierte „reine Liebe des Künstlers“ (29, S. 17f.).

Unter diesen Umständen hatte Schiller „von dem Inhalt“ seines Werkes „fast nichts zu erwarten“ und sah sich für die angestrebte tragische Wirkung ganz auf eine „glückliche Form“, auf eine „kunstreiche Führung der Handlung“ verwiesen (29, S. 17). Daher konzentrierten sich seine Anstrengungen bald auf den Entwurf einer stringenten dramatischen Fabel, die den sperrigen Stoff bändigen sollte. Im Frühjahr 1797 war er damit beschäftigt, „ein detailliertes Scenarium des ganzen Wallensteins“ zu erstellen (S. 55) und die „poetische Fabel“ des Stücks „mit völliger Ausführlichkeit niederzuschreiben“ (S. 65), um sich die Handlungszusammenhänge restlos klar zu machen. Begleitet wurde diese Etappe der Arbeit von einem intensiven Austausch mit Goethe über Gattungsgesetze und Formprinzipien des Dramas, vom Studium der *Poetik* des Aristoteles und von der Lektüre griechischer und Shakespeare'scher Tragödien, an denen sich Schiller zu schulen gedachte. Im Oktober konnte er Goethe melden, dass die größte Herausforderung hinter ihm liege: „das Ganze ist poetisch organisiert und ich darf wohl sagen, der Stoff ist in eine reine tragische Fabel verwandelt.“ Der „Moment der Handlung“ sei „prägnant“, da er von vornherein den Keim sämtlicher Geschehnisse enthalte, und die Vorgänge eilten „in stetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende“ (S. 141). Damals beschloss Schiller auch, die zunächst gewählte Prosaform durch den Vers zu ersetzen – eine folgenschwere Entscheidung, mit der er sich „einer ganz andern Gerichtsbarkeit“ unterwarf und die kunstvolle Stilisierung der Sprache wie der Figuren forcierte (S. 159).

Wallenstein war nicht von vornherein als Trilogie geplant. Als der Text aber mit der Zeit zu einem wahren „Monstrum [...] an Breite und Ausdehnung“ heranwuchs (29, S. 280), das mit seinen mehr als siebentausend Versen sogar den *Dom Karlos* übertraf, nahm Schiller im September 1798 eine Unterteilung vor: Der lockeren Szenenreihe von *Wallensteins Lager*, der noch ein eigener Prolog vorangestellt wurde, folgten nun zwei strenger gebaute fünftaktige Dramen. Dabei weist jeder dieser Teile einen ganz eigenen Charakter auf. Der Dichter selbst nannte das *Lager* ein „Lustspiel“, die *Piccolomini* ein „Schauspiel“ und *Wallenstein's Tod* – zunächst einfach *Wallenstein* betitelt – eine „eigentliche vollständige Tragödie“ (S. 280). Den Vorgaben der Ständeklausel entsprechend, wird der Kreis der Figuren Schritt für Schritt enger und exklusiver. Treiben im ersten

Stück noch die einfachen Soldaten ihr burschikoses Wesen, so treten später erst Wallensteins Offiziere und schließlich der Feldherr persönlich in den Vordergrund, während zugleich der volkstümliche Knittelvers dem nobleren Blankvers Platz macht. Die endgültige Grenze zwischen dem zweiten und dem dritten Teil zog Schiller übrigens erst für die Druckfassung, die im Sommer 1800 herauskam. Ursprünglich gehörten die ersten beiden Akte des Schlusstücks nämlich zu den *Piccolomini*, die also mit dem schmerzlichen Abschied von Octavio und Max endeten, wodurch ihr Titel noch besser begründet war als in der gedruckten Version. Allerdings gewann dieses Drama damit eine ungehörliche Ausdehnung, wohingegen die endgültige Fassung den Schwerpunkt schon vom Umfang her auf *Wallenstein's Tod* legt.

Während er die Arbeit an der Trilogie abschloss, war Schiller auch bereits damit befasst, das Mammutwerk für die Bühne einzurichten und mit Goethe die Uraufführung vorzubereiten. Am 12. Oktober 1798 wurde der renovierte Saal des Weimarer Hoftheaters mit *Wallensteins Lager* eröffnet, am 30. Januar 1799 folgte der zweite, am 20. April der letzte Teil. Bis kurz vor Toresschluss nahm der Autor noch Änderungen am Text vor, und erst am 17. März 1799 vermerkt sein Kalender: „Wallenstein geendigt“ (41.1, S. 113). Die Erleichterung dürfte groß gewesen sein, und Schiller hoffte, aus der Plackerei zumindest für künftige Projekte gelernt zu haben: „In meiner jetzigen Klarheit über mich selbst und über die Kunst die ich treibe, hätte ich den Wallenstein nicht gewählt“, versicherte er Körner 1801 (31, S. 35). In der Tat weisen die vier Stücke, die er nach dieser Trilogie noch vollenden konnte, weniger anspruchsvolle Plotstrukturen auf; sie fielen zudem deutlich kürzer aus und wurden sehr viel rascher niedergeschrieben. Dafür kann sich aber auch kein anderes Bühnenwerk Schillers an Komplexität und Vielschichtigkeit mit *Wallenstein* messen, der als ein eigenes „kleines Universum“ (29, S. 184) einen unerschöpflichen gedanklichen und ästhetischen Reichtum birgt.

Schillers Weg zur bühnentauglichen Fabel führte zunächst über eine radikale räumliche und zeitliche Eingrenzung des Geschehens. Indem er sich ganz auf Wallenstein und seine Umgebung beschränkte und beispielsweise darauf verzichtete, auch den Kaiserhof zum Schauplatz des Geschehens zu machen, kam der Dichter der strengen Einheit des Ortes, wie sie die alte Regelpoetik verlangt hatte, halbwegs nahe. Die gespielte Zeit umfasst nur die letzten Lebenstage des kaiserlichen Generalissimus im Februar des Jahres 1634. Und der „Moment der Handlung“ ist tatsächlich so „prägnant“, wie Schiller behauptete (29, S. 141). Da der kaiserliche Hof und sein Feldherr einander ohnehin bereits in latenter Feindseligkeit gegenüberstehen, wirken die von Questenberg überbrachten Forderungen aus Wien wie der Funke im Pulverfass: Wenn Wallenstein „des Kaisers | Befehl und ernste Ordre“ erfüllt und einen Teil seines Heeres abtritt, gibt er „[d]ie Macht auf ewig aus den Händen“ (P, V. 919ff.)¹; tut er's aber nicht, bedeutet das die offene Rebellion.

Obwohl Schiller auf die „Præcipitation“ des Geschehens großen Wert legte (29, S. 141), nimmt er sich erst einmal viel Zeit, um diese Konfliktkonstellation zu entfalten. Bildet *Wallensteins Lager* die Exposition der gesamten Trilogie, so können die *Piccolomini* noch einmal als separate Exposition für *Wallenstein's Tod* gelten. Bei der Arbeit an den Eingangspartien des zweiten Stücks habe ihn „ein gewisser epischer Geist angewandelt“, schrieb Schiller an Goethe, deshalb seien sie „mehr statistisch oder statisch“ geraten, indem sie die Ausgangslage schilderten, ohne sie schon zu verändern. Der „ruhige Anfang“ biete eine willkommene Möglichkeit, „die Welt und das Allgemeine, worauf sich die Handlung bezieht“, farbig auszumalen und das Publikum auf die historische Atmosphäre einzustimmen (S. 162f.). Für das *Lager* trifft diese Charakterisierung sogar in noch höherem Grade zu.

Bei alledem bleibt die Geschlossenheit des Gesamtwerks durch eine kunstvolle Verfung der dramatischen Fabel gewahrt. Um die Zusammenhänge vollständig erfassen zu können, müssen die Zuschauer allerdings ihre ganze Aufmerksamkeit aufbieten. *Wallensteins Lager* spielt parallel zu den ersten Akten der *Piccolomini*, während deren Schluss zeitgleich mit dem Anfang von *Wallenstein's Tod* zu denken ist. In diesen Synchronien spiegeln sich bedeutsame inhaltliche Bezüge. Zeigt bereits das *Lager*, wie die Spannungen zwischen dem General und dem Hof zusehends eskalieren, so variieren die *Piccolomini* dieses Thema auf der höheren Ebene der Offiziere. Und während Octavio, der heimliche Beauftragte des Kaisers, am Schluss der *Piccolomini* die Nachricht von der Ergreifung des Unterhändlers Sesin erhält, vernimmt Wallenstein diese Neuigkeit im ersten Akt von *Wallenstein's Tod*. Da Sesins Gefangennahme den Bruch mit dem Hof unausweichlich macht, bringt diese Wendung beide Parteien in Zugzwang. Mit ihren jeweiligen Reaktionen setzen sie die fallende Handlung der Tragödie in Gang, die auf die finale Katastrophe zusteuert. Erst jetzt, im Schlussstück der Trilogie, nehmen die Ereignisse wirklich Fahrt auf.

Schiller hat die definitive Grenze zwischen dem zweiten und dem dritten Teil also nicht nur mit Rücksicht auf die Proportionen festgelegt. Sie fällt vielmehr exakt mit der Peripetie des Geschehens zusammen, mit jenem Punkt, an dem sich die erwähnte „Præcipitation“ einstellt. Nicht von ungefähr schließen die *Piccolomini* jetzt mit einer bildgewaltigen Rede des jungen Max, die Wallensteins Untergang vorwegnimmt und dabei auch noch einmal in Erinnerung ruft, dass dieses Drama wirklich einen „große[n] Gegenstand“ (8.2, S. 455) behandelt, an den viele Einzelschicksale geknüpft sind:

O! das kann nicht gut endigen – und, mag sich's
Entscheiden wie es will, ich sehe ahnend
Die unglückselige Entwicklung nahen. –
Denn dieser Königliche, wenn er fällt,
Wird eine Welt im Sturze mit sich reißen,

Und wie ein Schiff, das mitten auf dem Weltmeer
In Brand geräth mit einem Mal, und berstend
Auffliegt, und alle Mannschaft die es trug,
Ausschüttet plötzlich zwischen Meer und Himmel;
Wird er uns alle, die wir an sein Glück
Befestigt sind, in seinen Fall hinabzieh'n.
(P, V. 2637ff.)

Wallensteins Lager als Zeitgemälde

Den ersten Teil seiner Trilogie bezeichnete Schiller gerne als „Gemählde“ in szenischer Form: *Wallensteins Lager* sollte das „lebhafteste Gemählde eines historischen Moments und einer gewissen soldatischen Existenz“ sein (29, S. 277), ein „Gemählde der Wallensteinschen Armee, [...] ein Bild von Deutschlands Zustande im 30jährigen Krieg“, ein „Kriegs und Lagergemählde“ (S. 289), ein „Gemählde des Zeitmoments“ (30, S. 4). In der Tat liefern diese elf Auftritte, die gar keinen durchgängigen Handlungsfaden aufweisen, ein Paradebeispiel dramatischer Genremalerei. Das bunte Panorama des Soldatendaseins im Krieg enthüllt das Fundament von Wallensteins Machtstellung und den Geist der Epoche, die seinen Aufstieg möglich gemacht hat. Die Akteure, jeweils mit wenigen markanten Strichen gezeichnet, sind eher Typen als Individuen – deshalb tragen sie auch keine Eigennamen – und repräsentieren die Mentalität, die das ganze Heer beseelt. Mit ihrer Hilfe löste Schiller ein dramaturgisches Problem, das er Körner schon in einer frühen Arbeitsphase erläutert hatte: „Die Base, worauf Wallenstein seine Unternehmung gründet, ist die Armee, mithin für mich eine unendliche Fläche, die ich nicht vors Auge und nur mit unsäglicher Kunst vor die Phantasie bringen kann“ (29, S. 17). Den Ausweg mag Shakespeare gewiesen haben, in dessen *Julius Caesar* eine Handvoll exemplarischer Gestalten „für das ganze Volk“ von Rom einsteht (S. 59).

Zumindest auf diese indirekte Weise *Massen* auf der Bühne zu präsentieren, war im Zeitalter der Französischen Revolution ein heikles Unterfangen. Ifland verzichtete in Berlin vorsichtshalber auf eine Aufführung des *Lagers*, da er dem „militairischen Staate“ Preußen keine Soldaten zumuten wollte, die laut mit dem Gedanken spielen, ihrem Oberherrn den Gehorsam aufzukündigen, und weil außerdem „alles was den Geist unserer Zeiten, in einer Volksversammlung erregt, nicht bemeßen werden kann, was es, im Augenblicke, von der Gewalt des Genies vor eine leicht entzündbare Einbildungskraft geführt, noch wie es würken wird“ (38.1, S. 34f.). Die Sorgen des Intendanten lassen schon ahnen, dass das Zeitalter des Dreißigjährigen Kriegs in *Wallenstein* auch als Spiegel von Schillers eigener Gegenwart dient.

Der Dichter war zwar sehr um historisches Kolorit bemüht. Deshalb wählte er für das *Lager*, wie Goethe im ersten Teil des *Faust*, den gereimten, metrisch nicht streng geregelten vierhebigen Knittelvers, der auf die frühe Neuzeit zurückgeht und eine gewisse ‚altdeutsche‘ Atmosphäre schafft, und ließ sich bei der Philippika des Kapuzinerpaters von dem wortmächtigen barocken Prediger Abraham a Santa Clara inspirieren, um die rechte Mischung aus „Tollheit“ und „Geschwindigkeit“ zu treffen (29, S. 288). Gerade „des Reimes Spiel“ unterstreicht jedoch andererseits, wie der Prolog schon verkündet, den artifiziellen Charakter des Stücks und beugt der „Täuschung“ einer platten Wirklichkeitsillusion vor (8.2, S. 457). Hinzu kommen die lustspielhaften Züge dieser Szenen, die streckenweise wie eine Typenkomödie im Soldatenmilieu wirken, die burlesken Episoden und die operettenhaften Gesangseinlagen. So wird das Grauen von „[s]echzehn Jahre[n] der Verwüstung, | Des Raubs, des Elends“, das der Prolog noch unumwunden anspricht, nun tatsächlich „in das heitre Reich der Kunst“ verschoben, wo die Zuschauer ihm mit gelassener Souveränität begegnen können (S. 456f.).

Aber im Modus der ‚heiteren‘ Fiktion führt *Wallensteins Lager* eine ganz von Gewalt und brutaler Willkür geprägte Epoche vor. Im friedländischen Heerlager hat sich eine autonome Lebensordnung herausgebildet, die sogar eine „Feldschule“ für die Soldatenkinder umfasst (L, V. 162). Doch diese Ordnung kann ihrerseits nur in einer Zeit existieren, die aus den Fugen geraten ist. Im Jahre 1634 stellt der blutige Ausnahmezustand die neue Normalität dar. Nicht mehr der Krieg, sondern sein mögliches Ende erscheint jetzt als Störung und Bedrohung: „Der Friede wird kommen über Nacht | Der dem Wesen ein Ende macht“, warnt der erste Kürassier (V. 991f.) und provoziert damit den Ausruf des Jägers: „Nein, das darf nimmermehr geschehn!“ (V. 999) Die Bemühungen des Kaisers, der Selbstherrlichkeit seiner Soldateska Einhalt zu gebieten, werden von den Betroffenen als „Verschwörung“ und „Complot“ gegen den „Kriegsstand“ aufgefasst (V. 811ff.). Schiller zeigt die Ära des Dreißigjährigen Krieges als eine buchstäblich verkehrte Welt, wie das später auch Bertolt Brecht in *Mutter Courage und ihre Kinder* tun sollte.

Eine zivile Existenz können sich die entwurzelten Kriegsleute, die „[a]uf dem Erdboden flüchtig schwärmen“ (L, V. 922), nicht einmal mehr vorstellen. Nicht der tätige, friedsame Bürger gilt ihnen als Inbegriff des Humanen: „Der dem Tod in's Angesicht schauen kann, | Der Soldat allein, ist der freye Mann“ (V. 1064f.). Und so begrüßt der Wachtmeister einen jungen Rekruten, der die bürgerliche Enge hinter sich lassen will, mit einem blasphemisch zweckentfremdeten Bibelzitat: „Einen neuen Menschen hat er angezogen“ (V. 416) – der Apostel Paulus bezieht sich damit auf den gläubigen Christen, der in Gott wiedergeboren wird (Eph 4,24). Wenn der „neue Mensch“ in Uniform aber zugleich der „freye Mann“ und der Weg „[i]n's Feld“ der Weg „in die Freyheit“ ist (V. 1052), gerät das Selbstverständnis der Soldaten unversehens in den Bannkreis von Schillers philosophischer Anthropologie. Und der Dichter inszeniert sein Lieblingsthema in *Wallensteins Lager* in vielfältigen Brechungen, denn die Freiheitsbegriffe, die hier zur Sprache

kommen, sind ebenso unterschiedlich wie die auftretenden Figuren und auch jeweils sorgfältig an deren Stand und Habitus angepasst. Der gravitatische Wachtmeister, der als Unteroffizier „des Kaisers Stock“ führt (V. 430), definiert sich über seinen bescheidenen Anteil an der militärischen Befehlsgewalt, der unstete Jäger will einfach nur „[f]lott [...] leben und müßig gehen“ (V. 242), und der Kürassier aus der Elitetruppe der Pappenheimer beharrt auf Ehre und Selbstachtung und erkennt im Dasein des Kriegers eine exemplarische Form menschlicher Autonomie: „Frey will ich leben und also sterben, | Niemand berauben und niemand beerben, | Und auf das Gehudel unter mir | Leicht wegschauen von meinem Thier“ (V. 953ff.).

Allen diesen Vorstellungen ist jedoch gemeinsam, dass sie keineswegs mit den Idealen der ästhetischen Bildung oder der erhabenen Geistesfreiheit zur Deckung kommen. Die Freiheit, um die es im *Lager* geht, ist physischer, nicht moralischer Natur und daher „bey der Macht allein“ zu finden (L, V. 1022). Sogar der Kürassier, der in Schillers Augen der „Freiheit des wahren Menschen“ am nächsten steht (29, S. 114), muss einräumen, dass ein Soldat seine Unabhängigkeit nur gewaltsam und zu Lasten anderer behaupten kann. Ihre Durchsetzung erscheint bei ihm im Bild einer mörderischen Kavallerieattacke:

Geht's auf Kosten des Bürgers und Bauern,
Nun wahrhaftig, sie werden mich dauern;
Aber ich kann's nicht ändern – seht,
'S ist hier just, wie's beym Einhau'n geht,
Die Pferde schnauben und setzen an,
Liege wer will mitten in der Bahn,
Sey's mein Bruder, mein leiblicher Sohn,
Zerriß mir die Seele sein Jammerton,
Ueber seinen Leib weg muß ich jagen,
Kann ihn nicht sachte bey Seite tragen.
(L, V. 976ff.)

Es folgt das zynische Echo des ersten Jägers, der dieselbe Haltung ohne rhetorische Verbrämung vertritt: „Ei, wer wird nach dem andern fragen!“ (L, V. 986) Die Freiheit der Soldaten entpuppt sich als gesetzlose Willkür, die jenen anarchischen Naturzustand wiederherstellt, in dem allein das Recht des Stärkeren herrschte und „die Klinge noch alles thät bedeuten“ (V. 316). Deshalb ist sie auch mit Ausbeutung und Unterdrückung gepaart. „Der Wehrstand soll leben! | Der Nährstand soll geben!“, lautet das Credo von Wallensteins Männern (V. 1047ff.). Solche Freiheit ist kein Wesensmerkmal des Menschen schlechthin, sondern das exklusive Vorrecht einer kleinen

Schar, die ihre Privilegien mit bewaffneter Hand verteidigt und die ganze Welt einzig unter dem Aspekt betrachtet, „[w]as zur Armee gehört und nicht“ (V. 322).

Von echter Selbstbestimmung kann bei den Soldaten allerdings keine Rede sein. Die Zwänge des bürgerlichen Daseins haben sie zwar abgestreift, aber der militärischen Disziplin müssen sie sich dafür umso strikter unterwerfen. Die „Ordre“ ist das Gesetz ihres Lebens; ihr „fürwitzig [zu] widersprechen“, gilt als todeswürdiges „Vergehn und Verbrechen“ (L, V. 317f.). Ähnlich war es ja schon den Räubern in Schillers Erstlingsdrama ergangen, die unter dem Zepter ihres allgewaltigen Hauptmanns „an einem Karren ziehen, wie Stiere, und dabey wunderviel von Independenz deklamiren“ (3, S. 105). Doch während Spiegelberg in den *Räubern* diesen Widerspruch ausdrücklich beklagt, muss der Zuschauer in *Wallensteins Lager* selbst auf ihn aufmerksam werden, da er nicht in das Bewusstsein der fiktiven Figuren dringt.

Zudem ist die anarchische Freiheit der Soldaten im Gegensatz zu der erhabenen Autonomie, die eine „absolute und unendliche Sicherheit“ jenseits der Sinnenwelt gewährt (20, S. 209), ein prekäres Phänomen des Augenblicks. Der unablässige Wechsel der Schicksale im Felde und die permanente Todesnähe geben dem Lebensgefühl dieser Krieger, das im Zeichen der wankelmütigen „Fortuna“ steht (L, V. 421), sein barockes Gepräge. Ihr Dasein ist ein einziges Glücksspiel mit existenziellem Risiko: „Und setzet ihr nicht das Leben ein, | Nie wird euch das Leben gewonnen seyn“ (V. 1105f.). Beispielhaft verkündet der erste Jäger, der sich „dem Augenblick frisch vertrauen, | Nicht zurück, auch nicht vorwärts schauen“ will (V. 244f.), die Maxime vom rauschhaften Genuss des Hier und Jetzt. Ihm werden auch in dem abschließenden Rundgesang auf die Freiheit die entsprechenden Verse über die Lebensphilosophie des Soldaten in den Mund gelegt:

Des Lebens Aengsten, er wirft sie weg,
 Hat nicht mehr zu fürchten, zu sorgen;
 Er reitet dem Schicksal entgegen keck,
 Trifft's heut nicht, trifft es doch morgen,
 Und trifft es morgen, so lasset uns heut
 Noch schlürfen die Neige der köstlichen Zeit.
 (L, V. 1068ff.)

Und etwas später: „Drum frisch, Kameraden, den Rappen gezäumt, | Die Brust im Gefechte gelüftet. | Die Jugend brauset, das Leben schäumt, | Frisch auf! eh' der Geist noch verduftet“ (L, V. 1099ff.).

Wallenstein selbst bleibt in diesem ersten Teil der Trilogie noch unsichtbar. Der Prolog zum *Lager* hat die Zuschauer darauf schon vorbereitet, gleichzeitig aber angekündigt, dass der Feldherr zumindest als „Schattenbild“ sehr wohl gegenwärtig sein werde (8.2, S. 456). Und in der Tat

spukt er unablässig durch die Reden der Soldaten, aus deren Perspektive Schiller ein vorläufiges Porträt seines Protagonisten entwirft, um die Spannung zu erhöhen und die Einbildungskraft des Publikums zu reizen. Die verstreuten Bemerkungen, Mutmaßungen und ehrfürchtig geraunten Anekdoten lassen vor dem geistigen Auge der Zuhörer eine respekteinflößende, etwas unheimliche und beinahe übermenschliche Gestalt entstehen. Der Kriegsfürst Wallenstein ist längst zu einem Mythos geworden, um den sich abergläubische Geschichten ranken, bei denen der Dichter noch einmal kräftig Zeitkolorit aufträgt: Eine „Salbe von Hexenkraut“ soll ihn unverwundbar machen (L, V. 367), und zu nächtlicher Stunde pflegt ihn angeblich der Leibhaftige persönlich als „graues Männlein“ (V. 373) zu besuchen (in Wahrheit dürfte es sich dabei um seinen Astrologen Seni handeln).

Aber die Soldaten im Feldlager haben mehr zu bieten als solches Geschwätz. Wenn der Jäger Wallensteins „Schenie“ preist (L, V. 210), bringt er in komischer Verballhornung einen Schlüsselbegriff ins Spiel, der Schillers Zeitgenossen spätestens seit dem Sturm und Drang geläufig war. Für seine Männer ist der Friedländer kein beliebiger Truppenführer, sondern ein schöpferischer Künstler, der sein Heer überhaupt erst geschaffen und dabei die heterogensten Bestandteile zu einer Einheit verschmolzen hat:

Nun! und wer merkt uns das nun an,
Daß wir aus Süden und aus Norden
Zusammengeschneyt und geblasen worden?
Sehn wir nicht aus, wie aus Einem Spahn?
Stehn wir nicht gegen den Feind geschlossen,
Recht wie zusammengeleimt und gegossen?
Greifen wir nicht wie ein Mühlwerk flink
In einander auf Wort und Wink?
Wer hat uns so zusammengeschmiedet,
Daß ihr uns nimmer unterscheidet?
Kein andrer sonst als der Wallenstein!
(L, V. 796ff.)

Sein Einfluss durchdringt die Armee als inspirierender Hauch: „der Geist, der im ganzen Corps thut leben, | Reißt gewaltig, wie Windesweben, | Auch den untersten Reiter mit“ (L, V. 309ff.). Der Herzog ist das Lebensprinzip eines riesigen Organismus, der den entwurzelten Soldaten einen festen Platz anweist, aber ohne sein „Haupt“ sogleich zugrunde gehen müsste (V. 824). Wo das hergebrachte Ständesystem im Chaos des Krieges zerfällt und die alten Autoritäten wanken, stiftet der überragende Führer eine neue Ordnung, die in seiner Person ihr Zentrum und ihre

Spitze findet – ein Gedanke, der sich ohne Mühe auf moderne Demagogen und Diktatoren übertragen lässt, die in Krisenzeiten ihre Gefolgschaft aus isolierten, orientierungslosen Individuen der bürgerlichen Welt rekrutieren.

Wie es sich für ein Genie gehört, hat Wallenstein seinen Rang aus eigener Kraft erobert:

Unser Hauptmann und hochgebietender Herr,
 Der jetzt alles vermag und kann,
 War erst nur ein schlichter Edelmann,
 Und weil er der Kriegsgöttin sich vertraut,
 Hat er sich diese Größ' erbaut,
 Ist nach dem Kaiser der nächste Mann,
 Und wer weiß, was er noch erreicht und ermißt,
 Denn noch nicht aller Tage Abend ist.
 (L, V. 449ff.)

In einer Ära gewaltsamer Wirren eröffnet die „Kriegsgöttin“ Wege zur individuellen „Größ“, die in ruhigeren Zeiten versperrt bleiben. Dass „die Epoche des höchsten Nationen-Elends auch zugleich die glänzendste Epoche menschlicher Kraft“ darstellte und „viele große Männer“ hervorgebracht hatte, war Schiller schon bei seiner ersten Beschäftigung mit dem Dreißigjährigen Krieg aufgefallen (24, S. 45); er fand hier jenen Zusammenhang zwischen einer zerrütteten Ordnung und überragenden Einzelpersonlichkeiten bestätigt, der bereits für einige seiner frühen Theaterstücke wichtig gewesen war. Die eben zitierte Rede des Wachtmeisters exponiert aber auch den zentralen Konflikt der Trilogie: Das große Individuum, dessen kometenhafter Aufstieg sich außerhalb der konventionellen Bahnen vollzieht, tritt zwangsläufig in ein gespanntes Verhältnis zu den etablierten Gewalten, wie sie insbesondere der Kaiser repräsentiert. Während der Wachtmeister noch verschmitzt offenlässt, ob sein Feldherr sich auf die Dauer mit dem zweiten Platz in der Hierarchie begnügen wird, deklariert der Jäger Wallenstein schon zum unumschränkten Diktator, der eigene Pläne verfolgt:

Der führt's Kommando nicht wie ein Amt,
 Wie eine Gewalt, die vom Kaiser stammt!
 Es ist ihm nicht um des Kaisers Dienst,
 Was bracht' er dem Kaiser für Gewinnst?
 Was hat er mit seiner großen Macht
 Zu des Landes Schirm und Schutz vollbracht?
 Ein Reich von Soldaten wollt' er gründen,

Die Welt anstecken und entzünden,
Sich alles vermessen und unterwinden –
(L, V. 326ff.)

Da die neuesten Befehle aus Wien auf eine offene Konfrontation des Generals mit dem Hof hinauslaufen, sehen sich die Soldaten zur Parteinahme aufgefordert. Wie sie ausfällt, bleibt nicht zweifelhaft. Nationale, dynastische oder konfessionelle Loyalitäten sind den Männern in Wallensteins Heerlager ohnehin fremd; das zeigt die im sechsten Auftritt geschilderte prototypische Laufbahn des Jägers, der gleich mehrfach die politischen und religiösen Fronten gewechselt hat. Die Kriegsleute stehen genauso jenseits aller hergebrachten Ordnungen wie ihr Kommandeur, in dessen gewalttätiger Selbstherrlichkeit sie ihre eigene wiedererkennen, wenn sie „über den Bürger kühn wegschreiten, | Wie der Feldherr über der Fürsten Haupt“ (L, V. 313f.). Für seine Leute ist Wallenstein geradezu die Verkörperung des Krieges. Als „Soldatenvater“ (V. 1033) garantiert er die Fortdauer ihres anarchisch-brutalen Daseins, zumal er sogar die notorisch unzuverlässige Fortuna gezähmt zu haben scheint: „Ihm schlägt das Kriegsglück nimmer um“ (V. 344).

Nicht der kaiserliche Dienst, sondern die „Lieb' für den Wallenstein“ (L, V. 711) hält die Truppen aus aller Herren Ländern zusammen. In ihr verschmilzt der mythische Glanz des großen Führers mit den handfesten materiellen Interessen seiner Untergebenen, denn wenn Wallenstein stürzt und das lustige Soldatenleben mit seinen Gewalttaten und Plünderungen ein Ende hat, „können die Herren ja nicht mehr zahlen“, wie die Marketenderin entsetzt feststellt (V. 816). So erwächst aus den erregten Debatten der Versammelten der Entschluss, mit einer Eingabe gegen die Trennung des Heeres zu protestieren. Und unmittelbar bevor *Wallensteins Lager* in den chorischen Hymnus auf die kriegerische Freiheit mündet, legen die Soldaten einen Treueschwur auf ihren Feldherrn ab: „Die Armee soll floriren! | Und der Friedländer soll sie regieren“ (V. 1049f.). Wie man sieht, ist die ganze Szenenreihe trotz ihrer lockeren Fügung durchaus sorgfältig komponiert.

Die Exposition der Trilogie führt dem Publikum vor Augen, auf welche Machtbasis sich Wallenstein stützen könnte, sollte er eine Auseinandersetzung mit dem Kaiser riskieren wollen. Andererseits lässt sie jedoch auch schon gewisse Risse in dieser Basis erkennen. Der achte Auftritt konfrontiert den Wallenstein-Kult des Heerlagers mit einer kräftigen Gegenrede aus dem Mund des eifernden Kapuziners, der nicht nur die Kriegsgräuelt und die Verwilderung der Soldateska in grellen Farben schildert, sondern auch Wallensteins kühnen Trotz im Rückgriff auf biblische Exempla als gottlose Hybris brandmarkt. Zwar ist der Geistliche ein Außenstehender, dessen Schimpftiraden ihre Adressaten allenfalls in Rage bringen, aber nicht nachdenklich stimmen können. Doch auch die Front der Soldaten ist keineswegs völlig geschlossen. Mit Bedacht hat Schiller die beiden Arkebusiere unter das Personal seines Stücks gemischt, die standhaft auf „des

Kaisers Will' und Geheiß“ beharren (L, V. 840) und selbst den mächtigen Herzog von Friedland nur als „des Kaisers Knecht“ betrachten (V. 856). Bezeichnenderweise sind sie auch die einzigen, die das Soldatenleben kritisch sehen und „die Noth und Plag“, die der „leidige Krieg“ über die geschundenen Bauern bringt, beklagen (V. 968). Und ehe die Kameraden schließlich ihre Abrede treffen, die schon den Geist der Revolte atmet, ziehen sich die Arkebusiere demonstrativ von der Szene zurück. Das Konfliktpotenzial, das sich zwischen dem General und dem kaiserlichen Hof zusammenballt, entfaltet also selbst innerhalb des Heeres seine Brisanz. Es zu entwickeln, bleibt den beiden folgenden Stücken vorbehalten. Und auch das Wallenstein-Bild, das die Figurenreden des *Lagers* entwerfen, muss sich erst noch an der (fiktiven) Wirklichkeit des Protagonisten bewähren.

Wechselnde Perspektiven: *Die Piccolomini*

Vorläufig wird das neugierige Publikum aber weiter auf die Folter gespannt, denn Schiller zögert Wallensteins Auftritt auch in den *Piccolomini* noch bis zur Szene II,2 hinaus. Den Kunstgriff, einen Protagonisten zunächst aus der Sicht anderer Figuren vorzustellen, ehe er ihn selbst redend und handelnd auf die Bühne bringt, hat der Dichter auch sonst öfters angewendet, aber nirgends so sehr ausgereizt wie in seiner Trilogie. Der erste Akt der *Piccolomini* setzt die mit dem *Lager* begonnene Reihe der ‚Schattenbilder‘ des Helden fort, indem er Anhänger und Gegner Wallensteins in wechselnden Konstellationen zusammenführt und dabei ein Kaleidoskop unterschiedlicher Ansichten über den Feldherrn entfaltet.

I,1: Wallensteins Parteigänger unter sich. Buttler, Illo und Isolani feiern ihren General als Wohltäter der Truppenführer und der einfachen Kriegersleute. Das leuchtende Bild vom „Soldatenvater“ (L, V. 1033) kehrt wieder: Wallensteins Männer werden nach Verdienst befördert, so wie Buttler, der vom einfachen Reiter zum Regimentskommandeur aufgestiegen ist, und ginge es nur nach dem Willen des Feldherrn, „[e]r schenkte Land und Leut' an die Soldaten“ (P, V. 68). Die Szene zeigt aber zugleich, dass auch bei den Offizieren hinter dem Enthusiasmus für ihren Führer ganz profane materielle Interessen stecken. Isolani ist von Wallenstein soeben zum dritten Mal vor seinen Gläubigern gerettet worden und reagiert daher bestürzt auf Illos Andeutung, der Feldherr könne von seinem Posten verdrängt werden: „Wir wären alle ruinirt!“ (V. 78) Im Konflikt zwischen Wallenstein und dem Hof ergreifen die Offiziere entschiedene Partei: „Der Kaiser giebt uns nichts – vom Herzog | Kommt alles, was wir hoffen, was wir haben“ (V. 58f.).

I,2: Anhänger und Gegner Wallensteins treffen zum ersten Mal aufeinander. Zu den drei Offizieren stößt der Wiener Abgesandte Questenberg als berufener Wortführer der kaiserlichen Partei, während Octavio Piccolomini, der ihn begleitet, nur behutsam vermittelnd in das Streit-

gespräch eingreift. Illo, Buttler und Isolani rühmen Wallenstein erneut, wobei sie nun wohlweislich mehr die ideellen Aspekte betonen. Der General erscheint als patriarchalisches Oberhaupt seiner Heeresfamilie, die er mit „Vatersorge“ beaufsichtigt (P, V. 193) und mit „Lieb’ und Furcht“ zugleich regiert (V. 232). Den aus ganz Europa zusammengeströmten Soldaten bietet die Armee „Haus und Heimat“ (V. 224); nicht dem fernen Kaiser oder einem „Vaterland“ (V. 225), sondern allein dem Feldherrn gilt ihre Loyalität. Besonders in Buttlers leidenschaftlich bewegter Rede wird auch das Bild des Genies wieder aufgenommen. Der Herzog von Friedland hat seine Streitmacht selbst „[e]rschaffen“ (V. 251). Er ist das „Herz“, das diesen gewaltigen Organismus „belebt“ (V. 222), und der Geist, der seine unzähligen Glieder lenkt: „Und wie des Blitzes Funke sicher, schnell, | Geleitet an der Wetterstange, läuft, | Herrscht sein Befehl“ über die im ganzen Reich verstreuten Truppenteile (V. 234ff.). Weil das Heer ein lebendiger Körper und kein mechanisches Werkzeug ist, kann das Kommando auch nicht nach Belieben einem anderen übertragen werden – jenem „Kind“ etwa, auf das Illo spöttisch anspielt (V. 208), „[d]es Kaisers Söhnlein“ (V. 801), dem späteren Ferdinand III., den man in Wien schon zu Wallensteins Nachfolger ausersehen hat.

Questenberg ist in dieser Szene merklich in der Defensive, behauptet aber tapfer den kaiserlichen Standpunkt, indem er der Selbstherrlichkeit der Soldaten die „Pflicht“ zum Gehorsam entgegensetzt, die sich nicht um die Person des Befehlshabers zu kümmern habe (P, V. 209). Und wenn er die von den Truppen angerichteten Verwüstungen beklagt, hallen die nachdenklichen Äußerungen der Arkebusiere aus *Wallensteins Lager* nach: „Der Degen hat den Kaiser arm gemacht; | Der Pflug ist’s, der ihn wieder stärken muß“ (V. 143f.). Mit anderen Worten: Die mörderische ‚verkehrte Welt‘ des Krieges muss einmal ein Ende haben, damit sich das Land erholen kann und die „nützliche Geschäftigkeit“ (V. 141) von neuem Raum gewinnt.

I,3: Wallensteins Gegner unter sich. Der erschütterte Questenberg hat die Armee im Pilsener Heerlager und im Disput mit den aufsässigen Offizieren als einen autonomen Staat im Staate erlebt, der nur noch dem selbtherrlichen General untersteht: „Hier ist kein Kaiser mehr. Der Fürst ist Kaiser!“ (P, V. 294) Octavio, der sich dem Publikum jetzt als verkappter kaiserlicher Agent in Wallensteins engster Umgebung vorstellt, erkennt den Ernst der Lage nicht, hält es aber für zweifelhaft, ob die Soldaten wirklich zur offenen Rebellion bereit sein werden, und deutet an, speziell gegen Buttlers Renitenz eine Geheimwaffe parat zu haben. Auch gewisse persönliche Verhältnisse, die noch eine wichtige Rolle spielen werden, bringt Octavio hier erstmals zur Sprache: die Arglosigkeit seines Sohnes Max, der als „offne Seele“ keine „Verstellung“ kennt (V. 377) und deshalb für Intrigen nicht zu gebrauchen ist, und das unbegreifliche Vertrauen, das Wallenstein ihm selbst entgegenbringt und das ihm seine heikle Aufgabe im Dienst des Kaisers erleichtert.

I,4: Anhänger und Gegner Wallensteins treffen zum zweiten Mal aufeinander. Kaum erscheint Max in Person, erneuert sich die hitzige Kontroverse um den Feldherrn. Für den enthusiastischen jungen Mann spielen materielle Interessen keine Rolle. Er verehrt seinen Kommandeur als über-

ragenden Führer, als schöpferisches Genie und als zweiten Vater, dem er augenscheinlich sogar stärker verbunden ist als seinem leiblichen. Max verficht das Eigenrecht des großen Mannes, der „für sich allein beschließt, was er | Allein versteht“ (P, V. 406f.). Überdies sei Wallenstein ein begnadeter pädagogischer Mentor, der die Talente jedes Einzelnen hervorlocke und entwickle:

Und eine Lust ist's, wie er alles weckt
 Und stärkt und neu belebt um sich herum,
 Wie jede Kraft sich ausspricht, jede Gabe
 Gleich deutlicher sich wird in seiner Nähe!
 Jedwedem zieht er seine Kraft hervor,
 Die eigenthümliche, und zieht sie groß,
 Läßt jeden ganz das bleiben, was er ist,
 Er wacht nur drüber, daß er's immer sey
 Am rechten Ort; so weiß er aller Menschen
 Vermögen zu dem seinigen zu machen.
 (P, V. 424ff.)

An dieser Stelle bringt Questenberg, den der Redeschwall seines Gegenübers kaum zu Wort kommen lässt, doch einmal eine bemerkenswerte Replik an: „Wer spricht ihm ab, daß er die Menschen kenne, | Sie zu gebrauchen wisse!“ (P, V. 434f.) Der kaiserliche Abgesandte bestreitet Wallensteins Talent zur Menschenführung also nicht, interpretiert es aber kritisch als ein Instrument der Manipulation und Beherrschung. Welche Auffassung der Wahrheit näher kommt, muss der Fortgang des Stücks erweisen.

Wenn Max sein Idol durch das lebendige „Orakel | In seinem Innern“ statt durch „todte Bücher, alte Ordnungen“ und „modrigte Papiere“ geleitet sieht (P, V. 459ff.), zitiert er einen Topos der Genielehre, nach der das geniale Individuum keiner Vorschriften und Konventionen bedarf, weil es seiner Intuition vertrauen kann. Aber im Kontext des politischen Konflikts, um den es in *Wallenstein* geht, zeichnet sich hinter dem Antagonismus von Genie und Regel noch ein weiterer ab, der die Kardinalfrage nach der Legitimation von Macht betrifft. Er lässt sich mit Max Webers herrschaftssoziologischen Kategorien fassen, die schon im *Fiesko*-Kapitel von Nutzen waren: Es ist der Gegensatz zwischen einem charismatischen, durch überlegene Gaben ausgezeichneten Führer und einem traditionellen Monarchen wie dem Kaiser, der seine Autorität ja tatsächlich auf „alte Ordnungen“ und „modrigte Papiere“, auf Gewohnheit und Überlieferung gründet. Wenn Max dem Feldherrn einen natürlichen Beruf zur Herrschaft attestiert, obgleich er doch, wie Questenberg zu bedenken gibt, nach Geburt und Stand nur ein „Diener“ seines kaiserlichen Herrn ist (V. 436), tritt die politische Sprengkraft des Geniegedankens unverhüllt zutage: Wallen-

steins „Herrscherseele“ prädestiniere ihn für einen „Herrscherplatz“ (V. 412f.), und so werde er es nicht versäumen, vermöge seiner „Kraft [...] | Dem Herrschtalent den Herrschplatz zu erobern“ (V. 439ff.).

Obendrein ist Wallenstein für Max auch ein uneigennütziger Friedensstifter, der zwischen den Kriegsparteien zu vermitteln sucht, um „Europa's großem Besten“ zu dienen (P, V. 569). Der Zuschauer wird's mit Erstaunen vernehmen, hatten doch Wallensteins Offiziere wie schon die Männer im *Lager* unisono die entgegengesetzte Meinung vertreten und Wallenstein geradezu als „Kriegsgott“ verehrt (T, V. 1809). Offensichtlich spiegelt sich in jedem ‚Schattenbild‘, das im Drama von dem Feldherrn gezeichnet wird, auch sein jeweiliger Urheber. Während der Befehlshaber in den Augen der Soldaten die Gewähr für eine unbegrenzte Fortdauer ihres gewalttätigen Daseins bietet, träumt Max, der auf seiner Reise mit Thekla erstmals Gegenden kennengelernt hat, „wo der Krieg nicht hin | Gekommen“ (P, V. 508f.), von den Segnungen des Friedens und knüpft seine Sehnsucht prompt an den Übervater Wallenstein. Schiller nutzt die subjektive Gebrochenheit der Figurenmeinungen also nicht nur, um unterschiedliche Perspektiven auf seinen Helden zu erzeugen, noch ehe dieser persönlich in Erscheinung tritt. Er deutet darüber hinaus an, dass Wallenstein die Gabe besitzt, seinen Mitmenschen eine Projektionsfläche für ihre Wünsche und Hoffnungen zu bieten. Noch an seinem letzten Lebenstag werden die kriegsmüden Bürger von Eger in ihm zu Buttlers fassungslosem Staunen „einen Friedensfürsten | Und einen Stifter neuer goldner Zeit“ erblicken (T, V. 3217f.)!

Dass Max auch deshalb plötzlich vom Frieden schwärmt, weil er sich in Wallensteins Tochter verliebt hat, können die Zuschauer erst im Nachhinein erkennen. Octavio aber durchschaut die Zusammenhänge sofort und reagiert in I,5 mit größter Bestürzung, da diese Neigung den jungen Mann endgültig zwischen seinem Vater und seinem Feldherrn ins Gedränge bringen muss. Über Max und Thekla wird später gesondert zu sprechen sein, aber die Gestalt des Octavio sei gleich jetzt näher erörtert, weil ihre Züge bereits in den *Piccolomini* vollständig entworfen werden. Das Doppelspiel des kaiserlichen Agenten löste schon bei Schillers Zeitgenossen kontroverse Reaktionen aus. Als der umtriebige Weimarer Gymnasialdirektor Karl August Böttiger diesen Protagonisten in einer Rezension einen „Buben“, also einen ehrlosen Schuft nannte (8.3, S. 343), erhob der Dichter Einspruch und skizzierte ein helleres, wenngleich immer noch zwiespältiges Bild:

So lag es [...] nicht in meiner Absicht, noch in den Worten meines Textes, daß sich Octavio Piccolomini als einen so gar schlimmen Mann, als einen Buben, darstellen sollte. In meinem Stück ist er das nie, er ist sogar ein ziemlich rechtlicher Mann, nach dem Weltbegriff, und die Schändlichkeit, die er begeht, sehen wir auf jedem Welttheater von Personen wiederholt, die, so wie er, von Recht und Pflicht strenge Begriffe haben. Er wählt zwar ein schlechtes Mittel,

aber er verfolgt einen guten Zweck. Er will den Staat retten, er will seinem Kaiser dienen, den er nächst Gott als den höchsten Gegenstand aller Pflichten betrachtet. Er verräth einen Freund, der ihm vertraut, aber dieser Freund ist ein Verräther seines Kaisers, und in seinen Augen zugleich ein Unsinniger.

(30, S. 33)

Für Octavio rechtfertigt der kaiserliche Dienst auch zweifelhafte Mittel. Seine Moralität ist nicht in einem universalen kantischen Sittengesetz verankert, sondern einfach mit dem soldatischen Gehorsam identisch: „Ich klügte nicht, ich thue meine Pflicht, | Der Kaiser schreibt mir mein Betragen vor“ (P, V. 2454f.). Diese Haltung, die jede persönliche Verantwortung ablehnt, mag zwar als bequemes Verharren in der Unmündigkeit erscheinen, doch weiß Octavio sehr wohl um das moralische Dilemma, in das er sich verstrickt, wenn er Wallenstein hintergeht. Solche Gewissensnöte müssen aber, wie er Max klarzumachen sucht, in der Politik in Kauf genommen werden, da tückische Verräter nun einmal nicht allein mit den Waffen der Tugend bekämpft werden können:

Mein bester Sohn! Es ist nicht immer möglich,
Im Leben sich so Kinderrein zu halten,
Wie's uns die Stimme lehrt im Innersten.
In steter Nothwehr gegen arge List
Bleibt auch das redlichste Gemüth nicht wahr –
Das eben ist der Fluch der bösen That,
Daß sie, fortzeugend, immer Böses muß gebären.

[...]

Wohl wär' es besser, überall dem Herzen
Zu folgen, doch darüber würde man
Sich manchen guten Zweck versagen müssen.

(P, V. 2456ff.)

Hier spricht, um noch einmal Max Weber zu bemühen, ein pragmatischer Verantwortungsethiker, für den in erster Linie „die (voraussehbaren) *Folgen* seines Handelns“ ausschlaggebend sind. In dem jüngeren Piccolomini hat Schiller dagegen den typischen Gesinnungsethiker porträtiert, der, Kants rigoristischer Ethik gemäß, in allen Lebenslagen auf absoluter moralischer Integrität beharrt, weshalb er „*jedes* Handeln, welches sittlich gefährliche Mittel anwendet, [...] *verwerfen*“ muss, selbst wenn es ein löbliches Ziel verfolgt²:

Wenn du geglaubt, ich werde eine Rolle
 In deinem Spiele spielen, hast du dich
 In mir verrechnet. Mein Weg muß gerade seyn.
 Ich kann nicht wahr seyn mit der Zunge, mit
 Dem Herzen falsch [...].
 (P, V. 2601ff.)

Das Streitgespräch zwischen Vater und Sohn, das die *Piccolomini* beschließt und mit verhärteten Fronten endet, weist weit über seinen konkreten Kontext hinaus. Exemplarisch wird hier die Spannung zwischen den Gesetzen der „Staatskunst“ (P, V. 2631) und den Geboten der aufgeklärten Moral diskutiert, die ein Kernthema von Schillers klassischen Dramen darstellt.

Noch in anderer Hinsicht stehen sich mit Octavio und Max zwei grundverschiedene Positionen gegenüber. Schon in I,4 setzt der Erstere dem Loblied seines Sohnes auf die genialische Größe, die weder Herkommen noch Regeln achtet, eine Rechtfertigung der „alten, engen Ordnungen“ entgegen: „Köstlich unschätzbare | Gewichte sind's, die der bedrängte Mensch | An seiner Dränger raschen Willen band; | Denn immer war die Willkühr fürchterlich“ (P, V. 463ff.). Der herrischen Gewalttätigkeit des charismatischen Führers, die sich Bahn bricht wie „des Kanonballs fürchterlicher Pfad“ (V. 470), zieht Octavio die bescheidene Sicherheit humaner Konventionen vor. Wie Goethe in seiner *Piccolomini*-Rezension treffend bemerkte, repräsentiert er damit im Kontrast zu der Ausnahmestaltung Wallenstein „das *gemeine wirkliche Leben*, welches von der einen Seite sich an das Sittliche und Verständige anschließt, von der andern dem Kleinen, dem Niedrigen und Verächtlichen sich nähert“³, oder auch jenes begrenzende, aber zugleich bergende „Gesetz“, das bereits Karl Moor im kühnen „Adlerflug“ zur „Freyheit“ zertrümmern wollte (3, S. 21). Der Konflikt zwischen dem trotzigem Anspruch auf persönliche Größe und den überkommenen gesellschaftlichen Strukturen war bereits mit der Freisetzung des modernen Individuums zu einem epochalen Grundproblem geworden. Die revolutionären Erschütterungen des Jahrhundertendes verliehen dem Thema aber eine zusätzliche Brisanz, die in *Wallenstein* allenthalben spürbar ist. Auch Gordon wird später auf „das deutliche Gesetz, | Und der Gebräuche tiefgetretene Spur“ pochen, die einer skeptisch beurteilten menschlichen Natur wohlthätige „Schrannen“ setzen: „Denn um sich greift der Mensch, nicht darf man ihn | Der eignen Mäßigung vertraun“ (T, V. 2484ff.).

In der Diktion wie in den Vorstellungen der beiden *Piccolomini* hat Schiller den Generationsunterschied meisterhaft herausgearbeitet. Neben dem feurigen Max wirkt der bedächtige Octavio zwar weit weniger mitreißend, aber seine Argumente sind sicherlich ernst zu nehmen, und da er im Stück obendrein praktisch im Alleingang die kaiserliche Partei repräsentiert, legte Schiller ausdrücklich Wert darauf, ihm als dem „Contre-poids Wallensteins“ auf der Bühne „die

höchst mögliche Bedeutsamkeit und Würde“ zu geben (30, S. 25). Andererseits gerät diese Figur nicht nur durch ihre Intrigen ins Zwielicht. Max selbst äußert den ungeheuerlichen Verdacht, die biedere Pflichttreue des Vaters könne am Ende nur ein Deckmantel für schnöde Karriereambitionen sein: „Du steigst durch seinen Fall. Octavio, | Das will mir nicht gefallen“ (T, V. 1210f.). Auch Illo spielt auf Octavios Ehrgeiz an: „Der hat sein ganzes Lebenlang sich ab- | Gequält, sein altes Grafenhaus zu fürsten“ (V. 2765f.). Zwar darf eine solche Äußerung aus dem Mund eines Feindes nicht einfach für bare Münze genommen werden, aber leugnen lässt sich Octavios Streben nach höheren Würden doch schwerlich, weil sonst die Schlusspointe der Trilogie ins Wasser fallen würde: Gerade in dem Augenblick, in dem der alte Piccolomini nach dem Tod des Sohnes seine Familie zum Untergang verurteilt und sich selbst mit einem Teil der Schuld an Wallensteins Ermordung belastet sieht, wird ihm die ersehnte Erhebung in den Fürstenstand zuteil, die nun wie ein zynischer Judaslohn anmutet.

Wäre Octavio nur ein berechnender Egoist, hätte er sich freilich ebenso gut zu Wallenstein schlagen können, der erfahrungsgemäß nicht mit Belohnungen für seine Getreuen geizt. Das persönliche Risiko wäre dabei sogar erheblich geringer gewesen als für einen kaiserlichen Geheimagenten im feindlichen Feldlager. Vielleicht gilt ja auch für Schillers Protagonisten, was Golo Mann in seiner Wallenstein-Biographie über den historischen Octavio Piccolomini festhält: Er handelte „in nobler Pflichterfüllung und zum eigenen Vorteil. Welch angenehme Verbindung.“⁴ Aber letztlich muss offen bleiben, wie stark die verschiedenen Motive, die Octavio antreiben, jeweils ins Gewicht fallen. Für die Charaktergestaltung in Schillers klassischen Dramen ist das nicht untypisch, denn bei aller Klarheit und Prägnanz, mit der sich seine Figuren zu äußern pflegen, wird ihr Seelenleben doch oftmals nur partiell zugänglich. Gerade deshalb liefern sie der psychologischen Neugier des Publikums einen unerschöpflichen Stoff.

Das Mysterium Wallenstein und der große Monolog

Im späten 18. Jahrhundert wuchs in Geschichtsschreibung und Literatur das Interesse an der Epoche des Dreißigjährigen Kriegs und an der Person Wallensteins. Dabei wurde die radikal negative Sicht auf den Herzog von Friedland, wie sie die habsburgische Überlieferung lange Zeit festgeschrieben hatte, zunehmend relativiert: Wallenstein erschien nun bisweilen als Vorkämpfer des Friedens, der deutschen Freiheit, der Toleranz und der Vernunft, als ein Aufklärer *avant la lettre*. Auf diese fortschreitende Differenzierung spielen die berühmten Prologverse über den Helden der Trilogie an: „Von der Partheyen Gunst und Haß verwirrt | Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte“ (8.2, S. 456). Schillers eigene historiographische Studie über den Dreißigjährigen Krieg trug ihren Teil zu dieser facettenreichen Sicht bei. Sie entwirft das Porträt eines Mannes,

der in einer Zeit kriegerischer Wirren über die etablierten politischen Strukturen hinauswächst. Mehr Heeresorganisator und Militärunternehmer als klassischer Feldherr, schafft sich Wallenstein mit seiner Armee eine autonome Machtposition jenseits der ständischen Ordnung, die sogar den Kaiser in Angst und Schrecken versetzt. Eine dämonisch-unheimliche Aura umgibt ihn: „Finster, verschlossen, unergründlich“ (18, S. 134) bereitet der General von langer Hand die Rache an seinem Herrn vor, der ihn 1630 auf dem Regensburger Fürstentag schnöde im Stich gelassen hat. Mit seinen dunklen Eigenschaften paaren sich zwar auch Gaben wie „Klugheit, Gerechtigkeit, Festigkeit und Muth“ (S. 327f.), doch da dieser „große Charakter“ (S. 321) nicht Maß zu halten weiß, endet er, „durch Ehrgeitz emporgehoben, durch Ehrsucht gestürzt“ (S. 327), als abschreckendes Exempel menschlicher Hybris.

Wallensteins Lebensweg folgt bei Schiller also einem vertrauten Ablaufschema, das die Linie von Aufstieg und Fall, Verbrechen und Strafe vorzeichnet. In seinem Resümee zu diesem Protagonisten am Ende des vierten Buches vollzieht der Autor aber eine abrupte Kehrtwende, indem er unvermittelt einräumt, dass aus quellenkritischer Perspektive sämtliche Aussagen über Wallensteins Absichten spekulativ bleiben müssen. Der Vorwurf der „Verrätherey“ und des frevelhaften Griffs nach der böhmischen Krone sei in der parteiisch gefärbten Überlieferung „auf keine streng bewiesene Thatsache, bloß auf wahrscheinliche Vermuthungen“ gegründet. Nüchtern betrachtet, ließen sich alle Taten Wallensteins ebenso gut durch eine „ernstliche Neigung zum Frieden“, das „gerechte Mißtrauen gegen den Kaiser, und das verzeihliche Bestreben, seine Wichtigkeit zu behaupten“, erklären. Möglicherweise habe ihn erst seine drohende (zweite) Entmachtung zum Aufruhr getrieben, und wenn es sich so verhielt, „fiel Wallenstein, nicht weil er Rebell war, sondern er rebellirte, weil er fiel.“ Einen authentischen Einblick in seine Gedankenwelt verweigere die Quellenlage jedenfalls: „Noch hat sich das Dokument nicht gefunden, das uns die geheimen Triebfedern seines Handelns mit historischer Zuverlässigkeit aufdeckte“ (18, S. 329) – es ist übrigens bis heute nicht aufgetaucht. Wallensteins innere Wahrheit bleibt eine Leerstelle, die allenfalls die dichterische Phantasie füllen kann. Genau das unternimmt Schiller mit seiner Dramentrilogie.

Der Prolog ruft noch einmal das Vorwissen des Publikums über Wallenstein auf, das der Dichter voraussetzen durfte:

Ihr kenntet ihn – den Schöpfer kühner Heere,
Des Lagers Abgott und der Länder Geißel,
Die Stütze und den Schrecken seines Kaisers,
Des Glückes abentheuerlichen Sohn,
Der von der Zeiten Gunst emporgetragen,
Der Ehre höchste Staffeln rasch erstieg,

Und ungesättigt immer weiter strebend,
 Der unbezähmten Ehrsucht Opfer fiel.
 (8.2, S. 456)

Aber die schlichte Erzählung von Hybris und Sturz ist hier bereits als bloßes Zitat eines konventionellen Vorstellungsmusters markiert. Zu paraphrasieren wäre also: ‚Ihr kennt ihn *bisher* als den Schöpfer kühner Heere ...‘. Für sein Drama kündigt Schiller mit einer adversativen Wendung einen anderen Blickwinkel an, der das Klischeebild des finsternen Verschwörers durch eine komplexere, psychologisch fesselnde Figur ersetzt: „Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst, | Auch euren Herzen, menschlich näher bringen“ (8.2, S. 456). Obwohl es in *Wallenstein* nicht mehr um Einfühlungs- und Identifikationsangebote geht, lässt dieser Vorsatz an das Projekt des *Fiesko* denken, „die kalte, unfruchtbare Staatsaktion [...] an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen“ (4, S. 9f.).

Zunächst wird Wallenstein jedoch auch im Stück als Mysterium inszeniert. Im Kreuzfeuer der wechselnden Perspektiven führen *Wallensteins Lager* und der erste Akt der *Piccolomini* jenes Schwanken seines Bildes vor, von dem schon im Prolog die Rede war. *Größe*, sei es im Guten oder im Bösen, schreiben ihm dabei Bewunderer und Kritiker gleichermaßen zu. Als es aber endlich soweit ist und Wallenstein in II,2 selbst die Bühne betritt, löst er die hohen Erwartungen, die Schiller so gezielt geweckt hat, keineswegs ein. Statt des genialischen Führers, von dem sein Mythos erzählt, erblickt man einen unentschlossenen, wenig tatlustigen Mann, der von Beginn an in der Defensive ist, weil er nach seinem ersten Sturz zu Regensburg vier Jahre zuvor nun einer „[z]weyten – Schimpflichern | – Absetzung“ entgegensieht (P, V. 700f.). Der Gedanke, sich dem Kaiser zu widersetzen, scheint lediglich aus der Not geboren, in die Wallenstein durch seine Feinde in Wien geraten ist: „O! sie zwingen mich, sie stoßen | Gewaltsam, wider meinen Willen, mich hinein“ (V. 701f.).

Zumindest an seiner Entschlossenheit, sich auf seinem Posten zu behaupten, ist nicht zu zweifeln: „Nachgeben aber werd’ ich nicht. Ich nicht! | Absetzen sollen sie mich auch nicht“, versichert er seinen Getreuen (P, V. 1000f.). Deshalb will er sich für alle Fälle der Loyalität der Truppenführer versichern: „Parole müssen sie mir geben, eidlich, schriftlich, | Sich meinem Dienst zu weihen, *unbedingt*“ (V. 897f.). Und natürlich ist Wallensteins Rücktrittserklärung in der Audienz mit Questenberg ein bloßes Scheinmanöver, das seine Männer nur noch enger an ihn binden soll. Nicht ohne Grund streut er einen dezenten Hinweis auf die materiellen Interessen der Offiziere ein: „Es thut mir leid um meine Obersten, | Noch seh’ ich nicht, wie sie zu ihren vorgeschossenen Geldern, | Zum wohlverdienten Lohne kommen werden“ (V. 1261ff.). Isolani gehört prompt zu den Ersten, die ihr Entsetzen kundtun.

Was Wallenstein aber darüber hinaus eigentlich anstrebt, bleibt nicht nur für die Akteure des Dramas, sondern auch für die Zuschauer lange Zeit im Dunkeln. Vor Questenberg und später vor den Pappenheimern beschwört er zwar den Frieden und die Wohlfahrt der Völker. Nicht mehr als dienstbares Werkzeug des Kaisers verstehe er sich, sondern „als des Reiches Feldherr“, der der „Wohlfahrt aller“ und „des *Ganzen* Heil“ verpflichtet sei (P, V. 1181f.) und mit dem „Jammer dieses deutschen Volks“ nach sechzehn Kriegsjahren Erbarmen fühle (T, V. 1977). Gerne würde der abenteuerliche Aufsteiger dereinst als „Schirmer“ des Reiches gelten und sich damit des Fürstenranges, den er seinen kriegerischen Taten verdankt, würdig erweisen (P, V. 835). Und mehrfach bekundet er seine entschiedene Abneigung gegen die schwedischen Invasoren, „diese Hungerleider, | Die nach dem Segen unsers deutschen Landes | Mit Neidesblicken raubbegierig schauen“ (V. 840ff.).

Gleichwohl pflegt Wallenstein über Sesin konspirative Kontakte zu eben jenen Schweden und beteuert ihrem Abgesandten Wrangel sogar, „[i]m Herzen“ immer „gut Schwedisch“ gewesen zu sein (T, V. 248)! Gewiss ist diese Bemerkung taktisch zu verstehen – aber gilt das nicht ebenso für die wohltönenden Reden über den Frieden des Reiches, die ja ein Teil von Wallensteins öffentlicher Selbstdarstellung sind? Jedenfalls hat der Feldherr keine Skrupel, eine Allianz mit den Feinden zu schließen, wenn seine Selbstbehauptung dies verlangt: „Wir werden mit den Schweden uns verbinden. | Sehr wackre Leute sind's und gute Freunde“, setzt er Max auseinander, als der Bruch mit dem Kaiser unausweichlich geworden ist (V. 707f.). Das hindert ihn indes nicht daran, etwas später den Pappenheimern zu versichern, er hasse die Schweden „wie | Den Pfuhl der Hölle“ (V. 1974). Freilich haben die braven Soldaten ja auch eine Bestätigung seiner Reichstreue als Preis für ihre Gefolgschaft verlangt ...

Eine klare politische Linie oder Überzeugung lässt sich aus diesen Äußerungen nicht herauslesen; vielmehr scheint sich Wallenstein stets so zu inszenieren, wie es die jeweilige Lage erfordert. Selbst Terzky bekennet: „Ich kann mich manchmal gar nicht in ihn finden“ (P, V. 1335). Zwar rede Wallenstein oft davon, den Kaiser zu verlassen und mit den Schweden zu paktieren, aber „meyn' ich nun, ich hab' ihn – weg, auf einmal | Entschlüpft er, und es scheint als wär' es ihm | Um nichts zu thun, als nur am Platz zu bleiben“ (V. 1340ff.). Wallenstein macht seinem Schwager auch unmissverständlich klar, dass er sich niemandem offenbart. Als Terzky ihm vorhält, der Feind müsse allmählich fürchten, man wolle ihn mit den endlosen Geheimverhandlungen nur „[z]um Besten haben“ (V. 860), erhält er die hoheitsvoll distanzierte Antwort:

Und woher weißt du, daß ich ihn nicht wirklich
Zum Besten habe? Daß ich nicht euch alle
Zum Besten habe? Kennst du mich so gut?
Ich wüßte nicht, daß ich mein Innerstes

Dir aufgethan – Der Kaiser, es ist wahr,
 Hat übel mich behandelt! – *Wenn* ich wollte,
 Ich könnt' ihm recht viel Böses dafür thun.
 Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen;
 Ob ich sie wirklich brauchen werde, *davon*, denk' ich,
 Weißt *du* nicht mehr zu sagen, als ein andrer.
 (P, V. 861ff.)

Darauf stellt Terzky nur noch resigniert fest: „So hast du stets dein Spiel mit uns getrieben!“ (P, V. 871) Gerade Wallensteins Undurchschaubarkeit gestattet es seinen Mitmenschen, in ihm jeweils das zu sehen, was sie zu sehen wünschen. Die opake Außenseite dieses rätselhaften Charakters bildet die spiegelnde Fläche, auf die so mannigfaltige Sehnsüchte und Erwartungen projiziert werden können.

Ebenso vergeblich wäre der Versuch, aus Wallensteins *Taten* abzuleiten, was er wirklich plant. Denn so merkwürdig es auch klingen mag: Der Protagonist tritt auf der Bühne eigentlich nie handelnd in Erscheinung. Im ganzen Stück geht kein einziger echter Impuls für das dramatische Geschehen von ihm aus; er *reagiert* lediglich auf Ereignisse, die von anderen ausgelöst worden sind. Schiller war viel an dieser eigentümlichen Fabelkonstruktion gelegen, die Wallenstein praktisch zur Passivität verurteilt und ihn den übermächtigen Einflüssen seiner Umgebung ausliefert. Er nannte seinen Helden „eigentlich retardierend“ und betonte, dass vornehmlich die Verwicklung der „Umstände“ den Gang der Handlung bestimme, was den „tragischen Eindruck“ sehr begünstigen werde (29, S. 141). Wallenstein steht zwar unangefochten im Mittelpunkt des Dramas, aber nicht als treibende Kraft des Geschehens, sondern weil ihm alle Gedanken, Hoffnungen und Ängste seiner Mitspieler gelten und deren Aufmerksamkeit stets freundlich oder feindlich, rätselnd und fragend, drängend und bangend auf ihn gerichtet ist. Auch seine überragende Größe wird ausschließlich in den Figurenreden beschworen, ohne sich im Stück tatkräftig zu beweisen.

Inwiefern Schiller hier tatsächlich einen großen Mann gestaltet hat, wird noch zu erörtern sein. Aber jedenfalls ist Wallenstein, dessen finstere Verslossenheit auch die *Geschichte des Dreyßigjährigen Kriegs* hervorhebt, ein *einsamer* Mann, der keine engeren menschlichen Bindungen kennt. So wie es ihm an einem echten Vertrauten fehlt, gestaltet sich auch sein Verhältnis zu Frau und Tochter äußerst distanziert. Und weil er seine wahren Gedanken und Absichten vor jedermann verbirgt, bleibt dem Dramatiker nur ein einziger Weg übrig, dem Publikum schließlich doch noch sein „Innerstes“ zugänglich zu machen (P, V. 864), nämlich das laute Selbstgespräch des Helden, während er allein auf der Bühne steht. Daher rührt die überragende Bedeutung der Szene I,4 von *Wallenstein's Tod*. Mit Goethe kann man diesen umfangreichen Monolog als „Achse“ der ganzen Trilogie verstehen⁵ – nicht bezüglich des Handlungsablaufs (denn zu einer

Entscheidung führt auch diese Passage nicht), wohl aber im Blick auf die Psychologie und die ideelle Problematik des Protagonisten.

Da auch eine Dramenfigur durchaus imstande ist, sich selbst zu belügen oder zu täuschen, sind nicht einmal die Aussagen eines einsamen Monologsprechers unbedingt vertrauenswürdig. An Wallensteins Aufrichtigkeit in dieser Szene zu zweifeln, gibt es jedoch keinen Grund. In einer existenziellen Krisensituation besinnt er sich auf seine Pläne und Hoffnungen und konfrontiert sie mit der harten Wirklichkeit, die ihm durch Sesins Gefangennahme plötzlich so unerfreulich nahe rückt. Glaubhaft ist es zumal, wenn er sich nun endlich unzweideutig zu dem Verrat an seinem Herrn äußert: „Bey'm großen Gott des Himmels! Es war nicht | Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie“ (T, V. 146f.). Das ist die wichtigste Offenbarung dieses Monologs. Den wohlerwogenen, zielstrebig verfolgten Plan eines kaltblütigen Ränkeschmieds, vom Kaiser abzufallen und sich im Bund mit den Schweden die Krone Böhmens anzueignen, hat es nie gegeben. Die „königliche Hoffnung“ war für Wallenstein nur ein schöner „Traum“, der sein „Herz“ erfreute (V. 142f.), ein unverbindliches „Gaukelbild“, an dem er sich „ergötzen“ konnte (V. 150f.). Er sonnte sich einfach in dem Bewusstsein seiner Machtfülle und der Chancen, die sie ihm – theoretisch – eröffnete: „In dem Gedanken bloß gefiel ich mir; | Die Freyheit reizte mich und das Vermögen“ (V. 148f.). Wallenstein, „mehr Möglichkeitsmensch als Wirklichkeitsmensch“⁶, beschränkte sich darauf, seine absolute Souveränität im virtuellen Reich der Einbildungskraft zu genießen. Die Reden, die er seinen Gefolgsleuten so gerne hielt, sollten ihn zu nichts verpflichten: „Kühn war das Wort, weil es die That nicht war“ (V. 170). Daher konnte er sich immer mit seinem reinen Gewissen trösten: „Blieb in der Brust mir nicht der Wille frey, | Und sah ich nicht den guten Weg zur Seite, | Der mir die Rückkehr offen stets bewahrte?“ (V. 152ff.). Deshalb hat er bei den Unterhandlungen mit den Schweden auch eine besondere Vorsichtsmaßnahme getroffen. „Ich geb' nichts Schriftliches von mir, du weißt's“, erinnert er seinen Schwager (P, V. 854). Die gesamte Korrespondenz und damit die Verantwortung musste Terzky übernehmen, denn ein von Wallenstein persönlich ausgefertigtes Dokument hätte eben jene Festlegung auf den Verrat bedeutet, die er gerade vermeiden wollte.

Auch der Maskenkünstler Fiesko ist seinen Mitmenschen ein Rätsel. Aber während der schlaue Genueser die Dissimulation als Tarnung gebraucht, um in aller Ruhe auf einen Staatsumsturz hinarbeiten zu können, zeigt sich Wallenstein in seinem Monolog als reiner Träumer und Phantast, dessen Gedanken und Reden buchstäblich „planlos“ bleiben (T, V. 171). Es ist daher zumindest irreführend, wenn Illo ihm unterstellt, er „temporisire“ (P, V. 922), und wenn der Held in der Rezeptionsgeschichte immer wieder als Zögerer und Zauderer aufgefasst wird. Solche Zuschreibungen suggerieren, dass Wallenstein eigentlich aktiv werden *wolle*, sich jedoch wie ein zweiter Hamlet nicht dazu durchringen könne. In Wahrheit aber möchte Schillers

Protagonist am liebsten dauerhaft in der Sphäre der reinen Vorstellung, des Traums und der vollkommenen Freiheit verharren. Man könnte sie auch die Sphäre des *Spiele*s nennen.

Das Spiel bildet ein Leitmotiv der gesamten Dramentrilogie. Eingeführt wird es gleich in der ersten Szene von *Wallensteins Lager*, in der ein Bauer auftritt, der die Soldaten mit gezinkten Würfeln übers Ohr hauen will. Schon der Umstand, dass der Vorbesitzer dieser „glückliche[n] Würfel“ erstochen wurde (L, V. 12), weckt allerdings kein sonderliches Vertrauen in ihre Kraft, und auch der Bauer wird später entlarvt und beinahe ums Leben gebracht – die Risiken des trügerischen Spiels sind offenkundig. Wallenstein versteht unter dem Spiel indes nicht die kalkulierte Durchsetzung bestimmter Absichten auf dem Feld der Machtpolitik. *Sein* Spiel ist als freier Genuss unbegrenzter Möglichkeiten zunächst einmal purer Selbstzweck ohne strategische Komponente. Insofern es sich dem „Ernst“ (T, V. 147) der Realität mit ihren Zwängen und Nöten entgegensetzt, steht es der Erfahrung humaner Totalität im ästhetischen Spiel nahe, wie Schiller sie in seiner Erziehungsschrift beschreibt, also jener Gemütsverfassung, die als absolute „Bestimmungsfreyheit“ und „erfüllte Unendlichkeit“ mit schrankenloser Potenzialität identisch ist (20, S. 377). Und es scheint geradezu auf Wallenstein gemünzt, wenn Schiller in diesem Zusammenhang von Menschen spricht, „welche ihren Genuß mehr in das Gefühl *des ganzen Vermögens*, als einer *einzelnen* Handlung desselben setzen“, weil sie keine „Beschränkung ertragen“ (S. 378).

So unschuldig wie der aufrichtige Schein der Kunst, der klar und deutlich von der Wirklichkeit geschieden bleibt, ist Wallensteins Leidenschaft für das Spiel jedoch nicht. Denn die Machtfülle, an der er sich berauscht, ruht ja auf einem sehr realen Fundament, und um sie zu bewahren und sich damit alle Möglichkeiten offen zu halten, greift Wallenstein bedenkenlos zu den Mitteln der Intrige und der Manipulation. Das ist nun ein ganz anderes, ein politisches Spiel, das die Selbstbestimmung seiner Mitmenschen empfindlich verletzt. Terzkys ernüchterte Feststellung „So hast du stets dein Spiel mit uns getrieben“ wurde bereits zitiert (P, V. 871), ebenso wie Questenbergs Vorwurf, dass der Herzog „Menschen [...] zu gebrauchen wisse“ (V. 434f.). Octavio eröffnet seinem Sohn: „Man hintergeht dich – spielt | Auf's schändlichste mit dir und mit uns allen“ (V. 2314f.). Auch Buttler wird belehrt, sein General habe „ein schändlich Spiel“ mit ihm veranstaltet (T, V. 1139) und ihn „[z]um blinden Werkzeug [...], zum Mittel | Verworfenner Zwecke“ erniedrigt (V. 1151f.). Dem Betrogenen selbst erscheint Wallenstein wie ein frevelhafter Spieler, der „[d]ie Menschen [...], gleich des Bretspiels Steinen, | Nach seinem Zweck zu setzen und zu schieben“ versteht (V. 2855f.). Und sogar die eigene Tochter betrachtet der Feldherr als willenloses Tauschobjekt: „sie ist mir ein langgespartes Kleinod, | Die höchste, letzte Münze meines Schatzes, | Nicht niedriger fürwahr gedenk ich sie | Als um ein Königszepter loszuschlagen“ (V. 1531ff.). Solche Spiele überschreiten die Grenze zwischen Schein und Sein und verstoßen gegen Schillers ästhetisches Fundamentalgebot, nach dem man „*nur mit der Schönheit spielen*“

darf (20, S. 359). In diesem Frevel und nicht in konkreten machtpolitischen Ambitionen liegt Wallensteins Hybris.

Im Monolog wird ihm nun bewusst, dass seine fragwürdigen Manöver sich gegen ihn selbst wenden, weil er die Dialektik von Spiel und Realität, Schein und Wirklichkeit unterschätzt hat. Das ist, mit Aristoteles gesprochen, seine *hamartia*, seine folgenschwere Verkennung, die ihn letztlich ins Verderben stürzt. Wallensteins Vorsichtsmaßnahme, „nichts Schriftliches“ aus der Hand zu geben, nützt ihm nichts, weil er dafür „mündlich“ viel zu verwegen gewesen ist (T, V. 68f.) und die Zuhörer seine ausschweifenden Reden über Verschwörung und Rebellion nicht als bloße Phantasiespiele durchschauen konnten. Das gilt für Illo und Terzky, ganz besonders aber für Octavio, der immerhin „aus seinem eignen, | – Des Fürsten Munde“ (P, V. 2415f.) über dessen Projekte informiert wurde und seither überzeugt ist: „Herzog Friedland | Hat seine Zurüstung gemacht. [...] mit der sichern Hand | Meynt er, den goldnen Zirkel schon zu fassen“ (V. 2468ff.). Wallensteins harmloses „Gaukelbild“ (T, V. 150) stellt sich hier als konkreter hochverräterischer Anschlag dar, der energische Gegenmaßnahmen erfordert. Deshalb hat der kaiserliche Agent auf das missverständene unverbindliche Spiel seines Generals mit einem ganz realitätsbezogenen, strategischen Gegen-„Spiel“ reagiert (P, V. 2602). Ein wichtiger Zug darin ist die Festsetzung des Unterhändlers Sesin, die dann wiederum Wallenstein zum Handeln nötigt. Daraus erwächst die große Ironie von Schillers Stück: Der Abfall des Feldherrn vom Kaiser und der Pakt mit den Schweden, denen Octavio zuvorkommen wollte, werden durch sein Eingreifen überhaupt erst provoziert. Im Drama fällt Wallenstein in der Tat nicht, weil er rebelliert, sondern er rebelliert, weil er zu fallen droht. Hellsichtig hält Max seinem Vater vor: „Ja, Ihr könntet ihn, | Weil Ihr ihn schuldig *wollt*, noch schuldig *machen*“ (V. 2634f.).

Als Verräter gebrandmarkt und mit der Absetzung oder Schlimmerem bedroht, stürzt Wallenstein aus der Sphäre des freien Spiels auf den harten Boden der machtpolitischen Realität. Schon in der vorangegangenen Szene hat er das unerwartete Dilemma auf den Punkt gebracht: „Wie? Sollt’ ich’s nun im Ernst erfüllen müssen, | Weil ich zu frey gescherzt mit dem Gedanken? | Verflucht, wer mit dem Teufel spielt!“ (T, V. 112ff.) Und Illo bestätigt ihm mit gnadenloser Schärfe, dass er jetzt unter ganz anderen Gesetzen steht als bisher: „Wenn’s nur dein Spiel gewesen, glaube mir, | Du wirst’s in schwerem Ernste büßen müssen“ (V. 115f.). Nicht von ungefähr dominiert das Verb ‚müssen‘ diese Partie des Dramas. Den Schritt von der Unbestimmtheit des Möglichen zum Zwang der Wirklichkeit, von der Freiheit zur Bindung, vom Phantasieren zum Handeln tut Wallenstein nicht aus eigener Wahl, sondern getrieben von den Umständen, die er selbst heraufbeschworen hat: „Wär’s möglich? Könn’t ich nicht mehr, wie ich wollte? | Nicht mehr zurück, wie mir’s beliebt? Ich müßte | Die That *vollbringen*, weil ich sie *gedacht* [...]?“ (V. 139ff.) Die schockierende Erkenntnis, durch sein fahrlässiges Verhalten die Freiheit des Willens eingebüßt zu haben und fortan der Gewalt der „Nothwendigkeit“ ausgeliefert zu sein (V. 183), bildet den Dreh-

und Angelpunkt der ersten beiden Drittel seines Monologs. Mehrfach kommt sie in plastischen Metaphern zum Ausdruck: „Wohin denn seh ich plötzlich mich geführt? | Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer | Aus meinen eignen Werken baut sich auf, | Die mir die Umkehr thürmend hemmt!“ (V. 155ff.) Und später: „So hab' ich | Mit eignem Netz verderblich mich umstrickt“ (V. 177f.).

Tatsächlich wird es dem Protagonisten zu keinem Zeitpunkt gelingen, den Gang der Handlung nach eigenem Gutdünken zu lenken. Von der Peripetie des Dramas an, die mit der Nachricht von Sesins Gefangennahme eintritt, herrscht durchweg der „Nothzwang der Begebenheiten“, den Illo schon früher beschworen hat (P, V. 1367), und mit ihm jene „Præcipation“ (29, S. 141), die das Geschehen unaufhaltsam zur Katastrophe treibt. Deshalb verändert sich jetzt auch Wallensteins Zeitempfinden von Grund auf. Gerade unter diesem Gesichtspunkt unterscheidet sich der Feldherr von den Soldaten in seinem Lager, mit denen er doch die Leidenschaft für die Freiheit teilt. Während nämlich die einfachen Krieger Freiheit mit existenzieller Unwägbarkeit und der Preisgabe an den flüchtigen Augenblick verbinden, glaubte sich Wallenstein in seinen gefahrlosen Gedankenspielen dem Strom der Zeit entrückt. Auch diese Überzeugung bestärkte ihn in dem Gefühl absoluter Selbstherrlichkeit. Wenn seine pragmatisch denkenden Gefolgsleute ihn zu einer klaren Entscheidung für die Rebellion drängten, pflegte er zu erwidern: „Die Zeit ist noch nicht da“, und auf die Frage „Wann aber wird es Zeit seyn?“ gab er zur Antwort: „Wenn ich's sage“ (P, V. 958f.). Wieder liegt die Erinnerung an den ästhetischen Zustand nahe, von dem es in Schillers Erziehungsschrift heißt: „Hier allein fühlen wir uns wie aus der Zeit gerissen“ (20, S. 379).

Doch was im Reich der Kunst, des Spiels und des schönen Scheins möglich sein mag, scheitert in der rauen Wirklichkeit. Terzky und Illo mahnen ihren Feldherrn mehrfach, dass die Zeit unaufhaltsam verstreiche, die Konstellationen sich wandelten und der rechte Moment des Handelns nicht verpasst werden dürfe. Die Offiziere ließen sich nicht ewig bei der Stange halten, warnt Terzky: „Und wenn du | Noch länger säumst, bricht einer nach dem andern“ (P, V. 807f.). Illo wiederum hält eine förmliche Lobrede auf den Kairos, jenen seltenen „Augenblick im Leben“, in dem „[d]es Glückes Fäden, die Gelegenheiten“, einen „schweren Fruchteknoten bilden“ und der entschlossen ergriffen werden müsse: „O! nimm der Stunde wahr, eh' sie entschlüpft“ (V. 928ff.). Die beiden behalten recht. Wallensteins Weigerung, sich handelnd festzulegen, liefert ihn der unkontrollierbaren Dynamik der Ereignisse aus. Weil er sich zu lange in dem Glauben gewiegt hat, über der Zeit zu stehen, läuft er ihr schließlich nur noch hinterher. Ein dichtes Netz von Zeitangaben im Text demonstriert, wie er immer wieder verspätet über wichtige Begebenheiten unterrichtet wird und deshalb auch mit seinen Maßnahmen den rechten Augenblick versäumt.

Verzeitlichung, Dynamisierung und die prinzipielle Offenheit der Zukunft zählen zu den typischen Merkmalen der neuzeitlichen Wirklichkeitserfahrung, die die zyklischen oder escha-

tologischen Geschichtsmodelle der Antike und des Christentums abgelöst hat. Aufklärerische Historiker, darunter auch Schiller, versuchten mit ihren teleologischen Entwürfen der Universalgeschichte, die aus diesem Umbruch resultierende Verunsicherung aufzufangen, ehe die Französische Revolution die Lehre von der gewaltsamen Unberechenbarkeit des historischen Geschehens noch einmal nachdrücklich einschärfte und zu einer neuen Auseinandersetzung mit den Gesetzen der Geschichte und den Chancen eines zielgerichteten menschlichen Eingreifens herausforderte. In Schillers Trilogie setzt sich die „stille Macht der Zeit“ (T, V. 84) und der Kontingenz gegen Wallensteins Illusion einer totalen Kontrolle durch. Es ist vor allem das Phänomen des *Zufalls*, das ihn die unbequeme Eigenmacht der Realität jenseits seiner Phantasiewelt spüren lässt. In der Szene I,3 von *Wallenstein's Tod* nennt er die Gefangennahme seines Unterhändlers gleich dreimal einen „Zufall“, der ihn tief verstört, weil er seine eingebildete Freiheit zunichtemacht: „Es hat mich überrascht – Es kam zu schnell – | Ich bin es nicht gewohnt, daß mich der Zufall | Blind waltend, finster herrschend mit sich führe“ (V. 135ff.). Zwar ist der vermeintliche Zufall in Wahrheit gar keiner, da die kaiserliche Partei, durch Octavio über Wallensteins Kontakte zu den Schweden unterrichtet, Sesin „schon lang' die Fährte abgelauert“ hat (V. 49). Das zeigt aber nur einmal mehr, wie sich Schillers Protagonist in den unüberschaubaren Folgen seiner eigenen Taten – oder besser: Reden – verheddert. Und es fällt ihm offenkundig nach wie vor schwer, die „tück'schen Mächte“, die „in des Lebens Fremde“ herrschen, anzuerkennen (V. 189f.), denn noch im zweiten Akt versichert er Illo: „Es giebt keinen Zufall“ (V. 943). Über seine astrologischen Spekulationen, mit denen er diese Behauptung stützt, wird weiter unten zu reden sein.

Schiller hat nicht die Tragödie eines großen Tatmenschen geschrieben, der im heroischen Kampf gegen äußere Widerstände zugrunde geht. Dergleichen wäre ihm unter psychologischen und künstlerischen Gesichtspunkten wohl auch wenig reizvoll erschienen. In Goethes *Piccolomini*-Rezension heißt es dazu: „Der Krieger, der Held, der Befehlshaber, der Tirann sind an und für sich keine dramatische Personen. Eine Natur, die mit sich ganz einig wäre, die man nur befehlen, der man nur gehorchen sähe, würde kein tragisches Interesse hervorbringen“. Daher zeige Schiller Wallensteins Macht und Stärke „nur in der Wirkung auf andere“, während man in dem Protagonisten selbst eine viel faszinierendere Gestalt erblicke, nämlich „den in sich gekehrten, fühlenden, reflektierenden, planvollen, und wenn man will, planlosen Mann“, der nie zum entschlossenen Handeln gelangt.⁷ Dass er in das „Netz“ (T, V. 178) seiner eigenen Phantasien und Träume gerät und dadurch zu Fall kommt, bildet den Kern dessen, was im Drama immer wieder *Schicksal* genannt wird.

Dieses Schicksal ist nicht mehr das Fatum der griechischen Tragödie. Eine solche metaphysische „Nothwendigkeit“, die den Menschen seiner Autonomie beraubt, hatte Schiller bereits in *Ueber die tragische Kunst* verworfen, weil sie für „freye sich selbst bestimmende Wesen“ im Zeitalter der Vernunft „demüthigend und kränkend“ sei (20, S. 157). In *Wallenstein* fehlt daher

auch der ganze Apparat an Göttern, Priestern, Sehern und Orakelsprüchen, der bei den Griechen das Wirken numinoser Kräfte auf der Bühne sinnfällig machte. Einen moderneren, aufklärerisch gefassten Schicksalsbegriff fand Schiller bei Herder. In dessen Aufsatz *Das eigene Schicksal*, der 1795 in den *Horen* erschien, heißt es: „Jeder Mensch hat sein eignes Schicksal, weil jeder Mensch seine Art zu sein und zu handeln hat. In diesem Verstande nämlich bedeutet Schicksal die natürliche Folge unsrer Handlungen, unsrer Art zu denken, zu sehen, zu wirken.“⁸ Schicksalhafte Verstrickungen resultieren weder aus einem göttlichen Machtspruch noch aus bloßen Zufällen, sondern aus dem, was ein Individuum kraft seines eigentümlichen Wesens sagt oder tut, und aus der Art und Weise, wie es dadurch mit seiner Umwelt und seinen Mitmenschen in vielfältige Interaktion tritt.

Genau so verhält es sich bei Wallenstein, dem sein Hang zu verantwortungslosen Phantasiespielen umso eher zum Verhängnis wird, als er lange Zeit hartnäckig glaubt, gegen die Logik des Schicksals gefeit zu sein. Andere Figuren des Stücks erweisen sich da als klüger. So hält Illo seinem sternengläubigen General ganz in Herders Sinne vor: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne“ (P, V. 962). Auch Octavios Rede vom „Fluch der bösen That“, die „immer Böses muß gebähren“ (V. 2452f.), deutet darauf hin, dass der Mensch Ereignisse in Gang setzen kann, die ihn einem unkontrollierbaren Zwang unterwerfen, und Buttler beschreibt die fatale Dialektik von Selbst- und Fremdbestimmung besonders eindrucksvoll, wenngleich seine Erklärung, warum er Wallenstein ermorden *müsse*, sicherlich auch apologetische Züge trägt: „Es denkt der Mensch die freye That zu thun, | Umsonst! Er ist das Spielwerk nur der blinden | Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell | Die furchtbare Nothwendigkeit erschafft“ (T, V. 2876ff.).

Dieser Einsicht nähert sich Wallenstein erst in seinem Monolog, als er erkennt, dass kühne Gedanken und unbedachte Reden ihn unversehens in das Räderwerk der gewalttätigen Machtpolitik geworfen haben. Deren Gesetze konnte man in der Epoche der Revolution und der napoleonischen Kriege durchaus als weltlich-diesseitiges Gegenstück zum Fatum der antiken Tragödie interpretieren. „Was [...] will man jetzt mit dem Schicksal, die Politik ist das Schicksal“, soll Napoleon zu Goethe gesagt haben⁹, der diese Äußerung später im Gespräch mit Eckermann aufgriff: Die „tragische Schicksals-Idee der Griechen“ sei der „jetzigen Denkungsweise nicht mehr gemäß [...]. Wir Neueren sagen jetzt besser mit Napoleon: die *Politik* ist das Schicksal.“¹⁰

Schiller rückte das selbstgeschaffene Schicksal auch in die Nähe der *Nemesis*, die den Griechen als Richterin menschlicher Vermessenheit und Verkörperung der ausgleichenden Gerechtigkeit galt. Hier dürfte wiederum Herders Abhandlung *Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild* anregend gewirkt haben. Für Herder ist Nemesis „[d]ie Göttin des Maßes und Einhalts, die strenge Aufseherin und Bezähmerin der Begierden, eine Feindin alles Übermuts und Übermaßes in menschlichen Dingen [...], die sobald sie dieses gewahr wird, das Rad kehret und ein Gleichgewicht herstellt.“¹¹ Schiller, der sich schon früh von Herders Schrift fasziniert gezeigt hatte (24, S. 124), wollte das

Prinzip der Nemesis mehrfach zum Strukturgesetz einer dramatischen Fabel machen. So wird das „verdiente Schicksal“ der lasterhaften Heldin im *Agrippina*-Fragment, die einem Anschlag ihres eigenen Sohnes zum Opfer fällt, als „Triumph der Nemesis“ bezeichnet (12, S. 151), und in dem Kriminalstück *Die Kinder des Hauses* sollte ein verschlagener Verbrecher durch polizeiliche Untersuchungen, die er selbst veranlasst, seine Entlarvung provozieren: „Es schlägt übel für ihn aus, daß er der Nemesis die Hände los bindet“ (S. 115).

Als Chiffre für die innere Logik eines Geschehens, das den unabsehbaren Verkettungen des Figurenhandelns entspringt, ist die Nemesis vollständig säkularisiert. Ähnlich wie die *Kinder des Hauses* konzipierte Schiller auch *Wallenstein* als modernes Gegenstück zum *König Ödipus* des Sophokles, in dem er den Prototypen der antiken metaphysischen Schicksalstragödie erblickte. Für die Buchveröffentlichung der Trilogie war zeitweilig sogar die „TitelVignette einer Nemesis“ vorgesehen (29, S. 36). Wallenstein, mittlerweile notgedrungen zum Verrat an seinem Herrn entschlossen, spielt selbst auf die rächende Gerechtigkeit an, wenn er sich als Nemesis des Kaisers versteht und zugleich schon der Vergeltung für seine eigene Tat entgegensieht:

Es ist sein böser Geist und meiner. *Ihn* [den Kaiser]
Straft er durch mich, das Werkzeug seiner Herrschsucht,
Und ich erwart' es, daß der Rache Stahl
Auch schon für *meine* Brust geschliffen ist.
Nicht hoffe, wer des Drachen Zähne sä't,
Erfreuliches zu ärnten. Jede Unthat
Trägt ihren eignen Rache-Engel schon,
Die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen.
(T, V. 645ff.)

Am Ende wird es der von seinem General hintergangene Buttler sein, der die Rolle des Rächers übernimmt. Aber so bedeutungsvoll solche Bezüge zwischen Verbrechen und Sühne auch anmuten – die Nemesis stellt hier eben keine göttliche Macht, sondern ein ganz irdisches Prinzip der „Tragödien Oeconomie“ (29, S. 15) dar. Deshalb fehlt ihr in *Wallenstein* auch der versöhnliche Charakter, den Herder ihr noch zuschreibt. Die Nemesis hat bei Schiller allein die Aufgabe, jenen Zusammenhang der Fabel zu stiften, der beim Publikum Spannung, Anteilnahme und schließlich die tragischen Affekte der Furcht und des Mitleidens hervorrufen soll.

Tradition und Charisma

Im letzten Abschnitt seines Monologs kommt Wallenstein endlich auf den Kampf zu sprechen, den er nun wider Willen aufnehmen muss. Ein politisches Glaubensbekenntnis bleibt er freilich auch hier schuldig. Gerade diese gewichtige Szene, die doch der ideale Ort für einschlägige Reflexionen und programmatische Bekundungen wäre, erwähnt den Frieden und das Wohl des Reiches mit keiner Silbe. Allem Anschein nach greift Wallenstein solche Themen wirklich nur auf, wenn er sich damit öffentlich inszenieren kann, während sie für sein Selbstverständnis bedeutungslos sind. Schiller bringt keinen fortschrittlichen nationalen Heros auf die Bühne, dessen tapfere Bemühungen um Frieden für das geschundene Reich tragisch an der Beharrungskraft der alten Gewalten scheitern.

Das kann auch kaum verwundern. Warlords sind schon deshalb schlechte Friedensstifter, weil mit dem Ende der kriegesischen Zeitläufte ihre eigene Machtbasis zusammenbrechen würde; *Wallensteins Lager* veranschaulicht diesen Zusammenhang eindrucksvoll. Zwar träumt Wallenstein davon, dereinst einen ehrenvollen Platz „bey des Reiches Fürsten“ einzunehmen (P, V. 837), aber die Hoffnung, die Rolle des diktatorischen Kriegsherrn mit einer legitimen Würde vertauschen zu können, muss unerfüllt bleiben. Nachdrücklich erinnert die Gräfin Terzky ihren Schwager daran, dass er seinen Rang nur den „Frevelthaten“ (T, V. 613) gegen das Herkommen und die „Ordnungen des Reichs“ (V. 606) verdankt, die er in kaiserlichen Diensten begangen hat. Die Sphäre der „alten, engen Ordnungen“ (P, V. 463), der Tradition und der verbrieften Rechte verschließt sich einem Mann, den sein ganzer Werdegang zu einer durch und durch außerordentlichen Erscheinung stempelt. Wenn Wallenstein seine Machtposition behaupten will, kann dies nur durch Krieg und Gewalt geschehen – und letztlich gegen die Autorität des Kaisers. Um dieses Thema kreist denn auch sein Monolog.

Gefährvoll ist die bevorstehende Auseinandersetzung mit dem Kaiserhaus vor allem deshalb, weil sie nicht als „Kampf der Kraft [...] mit der Kraft“ (T, V. 199) auf dem militärischen Terrain stattfinden wird, auf dem der altgediente Feldherr zuhause ist. Er hat es jetzt mit einem Gegner zu tun, der nicht nur auf Waffen und Soldaten vertrauen kann:

Du willst die Macht,
 Die ruhig, sicher thronende erschüttern,
 Die in verjährt geheiligtem Besitz,
 In der Gewohnheit festgegründet ruht,
 Die an der Völker frommem Kinderglauben
 Mit tausend zähen Wurzeln sich befestigt.
 (T, V. 193ff.)

So verbirgt sich Wallensteins eigentlicher Widersacher als „unsichtbarer Feind [...] in der Menschen Brust“ (T, V. 203f.), in ihren Gefühlen, ihren affektiven Bindungen:

Das ganz
Gemeine ist's, das ewig Gestrige,
Was immer war und immer wiederkehrt,
Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten!
Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht,
Und die Gewohnheit nennt er seine Amme.
[...]
Was grau für Alter ist, das ist ihm göttlich.
Sey im Besitze, und du wohnst im Recht,
Und heilig wird's die Menge dir bewahren.
(T, V. 207ff.)

Friedrich Dürrenmatt irrte sehr, wenn er meinte, eine Gestalt wie Wallenstein gehöre noch in eine vormoderne „sichtbare Welt“, die ganz von der Interaktion konkreter Personen geprägt sei.¹² Schillers Held hadert gerade damit, dass er keinen „Gegner“ mehr vor sich hat, den er „kann sehen und in's Auge fassen“ (T, V. 200f.). Deshalb bleibt im Stück auch die Position des klassischen Antagonisten unbesetzt. Octavio Piccolomini ist zwar auf ideeller und politischer Ebene Wallensteins „Contre-poids“ (30, S. 25), nicht aber auf *dramaturgischer*, denn die gesamte Handlungsführung der Trilogie und die Eigenart der verdeckten Intrigengespinnste lassen keine offene Konfrontation der beiden Männer auf der Bühne zu. Wallenstein richtet nur ein einziges Mal, in der Szene II,1 des letzten Teils, das Wort an Octavio, um einige beiläufige Anweisungen zu erteilen, worauf nicht einmal eine Antwort erfolgt. Und Schiller hat wohl auch nicht nur aus pragmatischen Gründen darauf verzichtet, den Wiener Hof zu einem Schauplatz seines Stücks zu machen und das Reichsoberhaupt persönlich auftreten zu lassen. Wallenstein kämpft weniger gegen Ferdinand II. als vielmehr gegen die tiefverwurzelte Scheu seiner Zeitgenossen vor der sakralen Aura des Kaisertums, das einfach deshalb Ehrfurcht gebietet, weil es „grau für Alter ist“. Dieser „unsichtbare Feind“ entzieht sich jeder direkten theatralischen Repräsentation.

Damit kehrt in dem Monolog jene Opposition wieder, über die bereits Octavio und Max gestritten haben: Während der Kaiser eine traditionale, durch jahrhundertelange Überlieferung „geheiligte“ Ordnung vertritt, versteht sich Wallenstein als begnadeter Charismatiker, der wegen seines „spezifisch *außeralltäglichen* Charakters“¹³ das „Gemeine“ und die „Gewohnheit“ als seine geschworenen Feinde betrachtet. Statt der Vision einer besseren, fortschrittlichen Welt setzt er den etablierten Gewalten das Eigenrecht des großen Individuums entgegen. Der selbstherrliche

General ist kein Revolutionär im Dienst einer höheren Idee oder einer aufstrebenden sozialen Klasse, sondern ein Putschist, der nur im eigenen Namen agiert.

Solche Gedanken mögen recht gut in die Epoche des Dreißigjährigen Krieges passen, aber sie passen noch besser in die Ära der Französischen Revolution, die die ständisch-absolutistische Welt von Grund auf erschüttert und den Ambitionen kühner Einzelpersonlichkeiten nie gekannte Spielräume eröffnet hatte, zumal jetzt sogar die Staats- und Regierungsformen einem gewaltsamen, unberechenbaren Wandel zu unterliegen schienen. Ob Schiller wirklich, wie Friedrich Wilhelm von Hoven überliefert, schon 1793/94 den Aufstieg einer überragenden Führerpersönlichkeit aus dem Chaos der Revolution voraussah (42, S. 179f.), bleibe dahingestellt; der Bericht klingt zumindest verdächtig nach einer Prophezeiung *ex eventu*. Es gab aber jedenfalls andere Beobachter, die in den Wirren jenseits des Rheins in der Tat frühzeitig den Nährboden für eine solche Gestalt erkannten. So sprach Wieland 1793 von einem kommenden Alleinherrscher, der über „Jakobinismus und Sankülotterie triumphieren, und der Stifter einer neuen, bessern und wieder einige Zeit dauernden Ordnung der Dinge in Frankreich“ werden könne.¹⁴ Und 1798 empfahl er den Franzosen „einen Diktator zu erwählen“, der mit allen Eigenschaften eines charismatischen Führers ausgestattet sein müsse, um den „zu Grunde gerichteten und bereits in moralische Verwesung gehenden Staatskörper [...] wieder zu beleben und aufblühen zu machen“. Der geeignete Kandidat wird auch namentlich genannt: Es ist „Buonaparte“, der im November 1799, ein halbes Jahr nach der Fertigstellung von Schillers Trilogie, tatsächlich die Macht in Frankreich an sich riss.¹⁵

Den ersten *Wallenstein*-Rezipienten lagen allerdings noch andere Assoziationen nahe. Goethe teilte Johann Heinrich Meyer im Sommer 1797 wie selbstverständlich mit, das Stück seines Freundes schildere eigentlich „die Geschichte von Dumouriez“¹⁶ – dieser französische General hatte sich 1793 mit dem Konvent überworfen und war zu den Österreichern übergelaufen, als seine Truppen sich weigerten, mit ihm auf Paris zu marschieren und die Herrschaft der Jakobiner zu stürzen. Aber natürlich ist *Wallenstein* kein Schlüsseldrama, dessen Held nur eine Maske für Dumouriez oder Napoleon abgibt. Solche Bezüge verdeutlichen lediglich, dass der Dichter, wenn er im historischen Stoff ein „Unternehmen kühnen Uebermuths“ und einen „verwegene[n] Charakter“ darstellte, die nur vor einem „finstern Zeitengrund“ denkbar waren (8.2, S. 456), zugleich hochaktuelle Erfahrungen verarbeitete: das Schwanken traditioneller politischer Ordnungssysteme und Legitimationsmuster und die Erhebung großer Männer, die ihre eigenen Ziele verfolgten. „Aus dem Soldaten kann Alles werden“ (I, V. 427), verkündet der Wachtmeister in *Wallensteins Lager*, und auch Buttler erwähnt die Chancen, die eine Epoche des gewaltsamen Umbruchs bietet:

Es ist ein großer Augenblick der Zeit,
Dem Tapfern, dem Entschloßnen ist sie günstig.
Wie Scheidemünze geht von Hand zu Hand,
Tauscht Stadt und Schloß den eilenden Besitzer.
[...]
Nichts ist so hoch, wornach der starke nicht
Befugniß hat, die Leiter anzusetzen.
(P, V. 2014ff.)

Unter dem Eindruck der Zeitgeschichte hat Schiller mit Wallenstein einen Figurentypus, der schon in der *Verschwörung des Fiesko* aufgetreten war, von Neuem aufgegriffen – oder genauer gesagt: variiert, denn bei näherem Hinsehen zeigen sich beträchtliche Unterschiede. Dass Wallenstein im Gegensatz zu Fiesko wider Willen in die Konfrontation mit der etablierten Macht hineingerät, wurde schon dargelegt. Aber selbst als die Notwehr den Aufruhr verlangt, schreckt der Feldherr zunächst vor dem entscheidenden Schritt zurück, weil ihn trotz seiner narzisstischen Ich-Sucht und seiner Verachtung für die profane Macht der Gewohnheit augenscheinlich immer noch gewisse Bande an die hergebrachte Ordnung fesseln. Vor Illo und Terzky verwirft er den Verrat als „unnatürlich frevelhafte That“ (T, V. 423) und räsoniert über die „fromme Treue“ (V. 436), auf der jedes menschliche Zusammenleben beruht – wer sie verletzt, stößt sich damit selbst aus der Gemeinschaft aus.

Diese Rede erfüllt ausnahmsweise keinen taktischen Zweck. Schiller legt seinem Protagonisten Reflexionen über ein Schlüsselthema der Moderne in den Mund: Während die stabilen Verhaltensnormen der alten ständischen Gesellschaft den sozialen Verkehr noch relativ berechenbar gestaltet haben, sind zwischenmenschliche Beziehungen im Zeitalter des forcierten Individualismus und einer enorm gesteigerten gesellschaftlichen Dynamik sehr viel größeren Unwägbarkeiten ausgesetzt. Angesichts einer Realität, die immer komplizierter wird und keine absoluten Gewissheiten mehr kennt, gewinnen die *Treue* und ihr Gegenstück, das *Vertrauen*, existenzielle Bedeutung, weil sie eine Verlässlichkeit stiften sollen, für die es keine Garantie und keinen Beweis gibt. Wenige Jahre nach Schillers *Wallenstein* wird Heinrich von Kleist das Problem des Vertrauens in einer ‚gebrechlichen Welt‘ in den Mittelpunkt seines Schaffens rücken.

Können Treue und Vertrauen auch die Spielregeln der Machtpolitik außer Kraft setzen? Wie es sich damit verhält, illustriert das Gespräch zwischen Wallenstein und dem schwedischen Abgesandten. Denn als der Feldherr, um eine entspannte Gesprächsatmosphäre bemüht, an das wechselseitige „Vertrauen“ der neuen Verbündeten appelliert, entgegnet Wrangel kühl: „Das Vertrau’n wird kommen, | Hat jeder nur erst seine Sicherheit“ (T, V. 255ff.). Die Paradoxie ist mit Händen zu greifen: Wer *Sicherheiten* hat – Wrangel denkt konkret an einige militärische Schlüsselpositionen,

die Wallenstein den schwedischen Truppen einräumen müsse –, braucht kein Vertrauen mehr aufzubringen, weil er den Partner ja notfalls zur Einhaltung seiner Verpflichtungen *zwingen* kann. Vertrauen ist nur da vonnöten, wo eben keine Sicherheit besteht und man sich auf eigenes Risiko über einen Abgrund der Ungewissheit hinwegsetzen muss. Auf dem Gebiet der Politik, das von nüchternen Interessenkalkülen, taktischer Verstellung und permanentem Argwohn beherrscht wird, wäre das fahrlässig. Treue und Vertrauen gehören, wie schon *Dom Karlos* gezeigt hat, in die Sphäre der empfindsam-aufgeklärten Moralität, aber im politischen Diskurs werden sie zu leeren Worthülsen.

So denkt man auch in Wallensteins Umgebung. Illo muss kapitulieren, wenn sein Chef moralische Werte ins Feld führt: „ich bin fertig, | Spricht man von Treue mir und von Gewissen“ (T, V. 451f.). Doch erst die Gräfin Terzky kann ihrem Schwager begreiflich machen, dass er hier mit ganz unangemessenen Kategorien operiert. Ihr rhetorisches Meisterstück, das Wallenstein am Ende tatsächlich zum Verrat bewegt, wurde vermutlich von der Szene inspiriert, in der Shakespeares Lady Macbeth ihren widerstrebenden Gatten zum Königsmord überredet. Die Gräfin lässt in der Politik, gut machiavellistisch, nur widerstrebende Kräfte und egoistische Interessen gelten. Wo allein „[d]er Stärke fürchterliches Recht“ (V. 607) regiert, ist kämpferische Selbstbehauptung das oberste Gebot: „Du bist verlohren, wenn du dich nicht schnell der Macht | Bedienst, die du besitzest“ (V. 544f.). Selbst beim Hochverrat gibt der Erfolg den einzigen Maßstab ab: „Entworfen bloß, ist's ein gemeiner Frevel, | Vollführt, ist's ein unsterblich Unternehmen; | Und wenn es glückt, so ist es auch verziehn, | Denn aller Ausgang ist ein Gottes Urthel“ (V. 470ff.). Wallensteins Verhältnis zum Kaiser war ohnehin immer ein rein politisches. Daher hat der Letztere nicht gezögert, seinen Feldherrn auf dem Regensburger Fürstentag fallenzulassen, als das opportun schien. Und es waren auch nicht Liebe oder Wohlwollen, die ihn später dazu bewogen, Wallenstein erneut an die Spitze seiner Armeen zu berufen. Vielmehr ließ ihm die „ungestüme Presserin, die *Noth*“, keine andere Wahl: „Vertrauen? Neigung? – Man bedurfte deiner!“ (V. 575f.) Unter diesen Umständen wären moralische Rücksichten offensichtlich fehl am Platze, was die Gräfin zu der triumphierenden Schlussfolgerung führt: „Gestehe denn, daß zwischen dir und ihm | Die Rede nicht kann seyn von Pflicht und Recht, | Nur von der Macht und der *Gelegenheit*!“ (V. 624ff.)

Für ein starkes Individuum zählt allein die Treue zum eigenen Ich: „Denn Recht hat jeder eigene Charakter, | Der übereinstimmt mit sich selbst, es giebt | Kein andres Unrecht, als den Widerspruch“ (T, V. 600ff.). Diese These würden sämtliche großen Männer Schillers unterschreiben, denn das Bestreben, die eigenen Ansprüche uneingeschränkt geltend zu machen, ist auch für Franz Moor oder Fiesco von Lavagna das Gesetz ihrer Existenz. Deshalb weiß die Gräfin Terzky genau, wo sie ihren Schwager packen kann. Sie entwirft eine scheinbar verlockende Alternative zum Kampf um die Macht, nämlich den Rückzug in die Idylle seiner Landgüter, wo ihn niemand

hindern wird, „ein großer König [zu] seyn – im Kleinen!“ (V. 511) Das ironische Loblied auf die Bescheidenheit zeigt die gewünschte Wirkung. Ein Verzicht auf Einfluss und ungehemmte Selbstentfaltung würde Wallensteins höchsteigener Wesensart zuwiderlaufen. Ganz im Sinne Herders ist seine charakterliche Disposition, die ihm die Entsagung unmöglich macht, Teil seines ‚Schicksals‘: „Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet“ (V. 528). Auch hier geht es nicht um ein *bestimmtes* Wirken im Dienst festumschriebener Ziele oder höherer Ideen. Der Feldherr erblickt den Sinn seines Lebens darin, seine „kühn | Umgreifende Gemüthsart“ frei zu betätigen (V. 594f.), und so will er lieber ein gigantischer Verbrecher als *gar nichts* sein: „eh’ ich sinke in die Nichtigkeit, | So klein aufhöre, der so groß begonnen, | [...] | Eh’ spreche Welt und Nachwelt meinen Namen | Mit Abscheu aus, und Friedland sey die Losung | Für jede fluchenswerthe That“ (V. 531ff.). Wie schon Fiesko bedarf er der Bühne der Politik und der Weltgeschichte, um sein übermächtiges Ich in Szene setzen zu können.

Das Gespräch mit der Gräfin Terzky, in dem so viel von Größe die Rede ist, verstärkt jedoch auch die Zweifel, ob man Wallenstein diese Qualität wirklich zuschreiben kann. Was ist von einem ‚großen Mann‘ zu halten, der sich von anderen erst an seine Größe und ihre Vorrechte *mahnen* lassen muss? Fiesko macht diese Dinge mit sich selbst aus, und die Einsicht, dass sein persönlicher Ausnahmestatus den Griff nach der Herrschaft gebieterisch fordert, bildet den grandiosen, von einer entsprechenden Gebärdensprache begleiteten Schlusspunkt seines Monologs: „Ich bin entschlossen! *heroisch auf und nieder*“ (4, S. 68). Wallensteins Selbstgespräch über die Not des Augenblicks und den Gegensatz von Tradition und Charisma ist dagegen nur ein ausgedehnter Reflexions-, aber kein Entscheidungsmonolog; dass und wie er zu handeln hat, souffliert ihm erst die Gräfin. Der Mythos der Größe ist hier nicht mehr eins mit der Person, an die er sich knüpft, sondern dient als rhetorisches Mittel zu ihrer Manipulation. Um Wallenstein zur Tat zu drängen, erinnert ihn seine Schwägerin mit dem Bild „[d]es Riesengeistes, der nur *sich* gehorcht“ (T, V. 589), an das Privileg selbstherrlicher Willkür – ein Hinweis, den er schwerlich nötig hätte, wenn er wirklich ein solcher „Riesengeist“ wäre.

Wallenstein sieht sich allerdings auch selbst als genialischen Tatmenschen. Wenn er in der kleinen Monologszene III,13 in *Wallenstein’s Tod* an den Tiefpunkt seiner Karriere zurückdenkt, als er in Regensburg seines Kommandos enthoben wurde, kehren die Attribute der ‚Schattenbilder‘, die seine Gefolgsleute von ihm entworfen haben, wieder:

Da hatt’ ich nichts mehr als mich selbst – doch was
Ein Mann kann werth seyn, habt ihr schon erfahren.
Den Schmuck der Zweige habt ihr abgehauen,
Da steh’ ich, ein entlaubter Stamm! Doch innen

Im Marke lebt die schaffende Gewalt,
 Die sprossend eine Welt aus sich gebohren.
 (T, V. 1789ff.)

Hier sind sämtliche Topoi des Geniegedankens versammelt: die innere Kraft, die naturhafte Fülle und Fruchtbarkeit, das „Schöpfungswort“, das Heere aus dem Nichts zu rufen vermag (T, V. 1806), und die wohlbekannte Metaphorik des Organischen: „Es ist der Geist, der sich den Körper baut“ (V. 1813). Deshalb könnten die kaiserlichen Truppen niemals ohne oder gar gegen ihren angestammten Führer siegen: „Wenn Haupt und Glieder sich trennen, | Da wird sich zeigen, wo die Seele wohnte“ (V. 1817f.).

Doch Schiller entlarvt den Glauben an das große, geschichtsmächtige Individuum als pathetische Illusion. Der letzte Teil der Trilogie zeigt ein ums andere Mal, wie das vermeintliche Genie schon auf verlorenem Posten steht, ohne es auch nur zu merken. War Wallenstein zuvor *unwillig*, so ist er nun *unfähig*, die Ereignisse zielstrebig zu dirigieren, und wird mehr und mehr zum Getriebenen der Umstände. Seine Maßnahmen kommen zu spät, sein Heer zerbröckelt unaufhaltsam, und in der entscheidenden Probe versagt sein Charisma vor der Beharrungskraft der traditionellen Autorität: Als er persönlich vor die revoltierenden Soldaten tritt, um sie zum Gehorsam zurückzubringen, lassen sie ihn nicht einmal zu Wort kommen und bringen Hochrufe auf den Kaiser aus. Fiesko behält die Zügel des Geschehens über weite Strecken noch fest in der Hand, Wallenstein bekommt sie nicht einmal mehr zu fassen.

Die Diskrepanz zwischen Mythos und Person wirft allerdings die Frage auf, wie dieser „inkonsistente, schwachköpfige u schwachherzige Mensch“ – so Wielands harsches Urteil über Schillers Wallenstein¹⁷ – überhaupt eine derartige Laufbahn zurücklegen und für seine Anhänger zur lebenden Legende werden konnte. Aber Wallensteins Persönlichkeit scheint vor Beginn der Bühnenhandlung einen tiefgreifenden Wandel durchgemacht zu haben. Jedenfalls weiß seine Gattin aus der Anfangszeit ihrer Ehe von einem ganz anderen Menschen zu erzählen: „Der ersten Jahre denk ich noch mit Lust. | Da war er noch der fröhlich strebende, | Sein Ehrgeitz war ein mild erwärmend Feuer, | Noch nicht die Flamme, die verzehrend ras’t“ (T, V. 1396ff.). Der folgenschwere Bruch sei erst mit seiner Absetzung eingetreten: „Doch seit dem Unglückstag zu Regensburg, | Der ihn von seiner Höh herunter stürzte, | Ist ein unsteter, ungesell’ger Geist | Argwöhnisch, finster, über ihn gekommen“ (V. 1402ff.). Fortan habe Wallenstein keine „Ruhe“ mehr gekannt und das Vertrauen in sein „Glück“ und seine „Kraft“ verloren (V. 1406f.). In seiner grüblerischen Verschlossenheit wird er zum Inbegriff des *Melancholikers*, wie ihn die vormoderne Temperamentenlehre seit der Antike beschrieben hat.

Auf das Trauma von Regensburg wird noch öfter angespielt. Der Zorn, der Wallenstein im Gespräch mit Questenberg bei dieser Erinnerung überkommt – „Tod und Teufel!“ (P, V. 1175) –,

ist wohl nicht nur taktische Verstellung, und die Gräfin Terzky mahnt ihren Schwager an den „Regenspurger Tag“ (T, V. 563), um ihm die letzten Vorbehalte gegen den Verrat an seinem kaiserlichen Herrn auszureden. Schließlich ergibt sich auch eine bemerkenswerte Korrespondenz zu einer anderen Begebenheit aus dem Leben des Protagonisten, von der Buttler und Gordon berichten: Seit er als junger Mann einmal aus einem Fenster zwei Stockwerke tief gefallen sei, ohne Schaden zu nehmen, habe sich Wallenstein als „ein begünstigt und befreytes Wesen“ betrachtet, „[u]nd keck wie einer, der nicht straucheln kann, | Lief er auf schwankem Seil des Lebens hin“ (V. 2568ff.). Hat der erste – buchstäbliche – Sturz ihm den festen Glauben an seine höhere Bestimmung vermittelt, so vernichtet der zweite – metaphorische – Fall diese Selbstgewissheit und bringt den traumwandlerischen Seiltänzer aus dem Gleichgewicht.

Der Herzogin ist auch der wichtige Hinweis zu verdanken, dass Wallenstein erst nach dem Schock von Regensburg die Faszination der Astrologie entdeckt und „sein Herz den dunkeln Künsten“ zugewandt hat (T, V. 1408). Der historische Wallenstein trieb die Sternenkunst zwar schon viel früher, wie Schiller aus seinen Quellen wusste. Aber indem er hier von den historischen Fakten abwich, verlieh der Dramatiker der Astrologie eine zusätzliche Bedeutung für das psychologische Verständnis seines Helden.

Eigentlich hatte Schiller als aufgeklärter Denker gar keinen Sinn für Wallensteins Vertrauen in die Sterne. Dieser Aberglaube schien ihm eine bloße „Fratze“, eine groteske Verirrung des Geistes zu sein, und er zweifelte lange, ob man ihm überhaupt einen „gewißen tragischen Gehalt“ abgewinnen könne (30, S. 9). Erst Ende 1798, als der Plan des Stücks längst fertig war, ließ er sich von Goethe bereden, dem Gegenstand seine volle Aufmerksamkeit zu schenken: „Ich weiß nicht welcher böse Genius über mir gewaltet, daß ich das astrologische Motiv im Wallenstein nie recht ernsthaft anfaßen wollte“ (S. 10f.). Gerade weil er die Astrologie nicht mehr als plausibles Weltdeutungsmuster anerkannte, durfte er sie nach Belieben als Fundus poetischer Bilder und Symbole ausbeuten (ähnlich wie in seinen beiden folgenden Dramen die katholische Religion). Dabei vermied er es mit Bedacht, in der Fiktion den Platz dieser Lehre auf der Skala zwischen Humbug und tieferer Erkenntnis eindeutig festzulegen. Wallensteins Sternenkunde hilft ihm nichts und führt ihn beständig in die Irre, aber wenn es gegen Ende darum geht, die tragische Furcht zu steigern, kann Seni aus dem „Planetenstand“ doch plötzlich eine nur allzu berechtigte Warnung für seinen Herrn herauslesen (T, V. 3609).

Generell sollte man die Stringenz der astrologischen Motivik in *Wallenstein* nicht überschätzen.¹⁸ Schiller selbst musste sich die notwendigen Kenntnisse erst mühsam aneignen – im April 1797 dankte er Körner für einen ausführlichen Brief mit „astrologische[n] Mittheilungen“ und einschlägigen Literaturhinweisen (29, S. 60) –, und die meisten seiner Zeitgenossen hätten mit subtilen Anspielungen auf die altherwürdige Wissenschaft der Sterndeuterei, die ihnen längst fremd geworden war, ohnehin nichts anfangen können. Schiller war ein viel zu publikums- und

wirkungsbezogener Autor, als dass er ein Theaterstück mit Tiefendimensionen befrachtet hätte, die sich nur über hermetisches Spezialwissen erschließen. Seine Dramentexte sind hochkomplexe Schöpfungen, aber sie liefern dem aufmerksamen Rezipienten sämtliche Informationen, die er für ihr Verständnis benötigt.

In *Wallenstein* dient die Astrologie, die so sehr dem „Geist des Zeitalters“ entspricht (30, S. 9), in dem die Handlung angesiedelt ist, mit ihrem wohlklingenden, geheimnisvollen Vokabular zunächst einmal dem Zeitkolorit. Außerdem bot sie Schiller eine willkommene Möglichkeit, dem sonst nur von kalten Leidenschaften getriebenen Helden und dem prosaisch-trockenen, von Kalkül und Berechnung dominierten Geschehen noch eine poetische, die Phantasie anregende Dimension zu verleihen und beiden „durch das Wunderbare einen augenblicklichen Schwung zu geben“ (S. 9). Hauptsächlich aber ergänzt und differenziert der Glaube an die Sterne das Charakterbild Wallensteins. Der Feldherr zählt sich zu jenen „hellgebohrnen, heitern Joviskinder[n]“ (P, V. 985), deren Blicke in die „Tiefen der Natur“ dringen (V. 977) und verborgene Kräfte und Korrespondenzen wahrnehmen, die den gewöhnlichen Sterblichen verschlossen bleiben. Dabei geht es ihm jedoch nicht um eine kontemplative Schau der mystischen „Geisterleiter“, die Himmel und Erde durch geheime Sympathien verbindet (V. 978), oder gar um die schuldige Demut vor dem kosmischen Allzusammenhang. Astrologisches Wissen ist für ihn vielmehr *Herrschaftswissen*, das irdisch-politische Zusammenhänge kontrollierbar macht. So glaubt er Octavio bedingungslos trauen zu dürfen, weil dessen „Horoscop“ (V. 888) und ein bedeutungsvoller Traum seine Zuverlässigkeit außer Zweifel setzen. Die geheimen Künste verschaffen ihrem Adepten Kenntnisse über die Mitmenschen, die seine Macht vermehren und seine Spielräume erweitern:

Des Menschen Thaten und Gedanken, wißt!
Sind nicht wie Meeres blind bewegte Wellen.
Die innre Welt, sein Microcosmus, ist
Der tiefe Schacht, aus dem sie ewig quellen.
Sie sind nothwendig, wie des Baumes Frucht,
Sie kann der Zufall gaukelnd nicht verwandeln.
Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht,
So weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln.
(T, V. 953ff.)

Obendrein zeigt die Astrologie für jedes Tun und Lassen den erfolversprechenden Augenblick an: Wer sich auf sie versteht, weiß „[d]ie rechte Sternenstunde auszulesen, | Des Himmels Häuser forschend zu durchspüren, | Ob nicht der Feind des Wachsens und Gedeihens | In seinen Ecken schadend sich verberge“ (P, V. 994ff.). Hier wird noch einmal Wallensteins eigentümliches

Zeitgefühl anschaulich, das eng mit der scheinbar grenzenlosen Freiheit des Spiels verbunden ist. Der Eingeweihte sieht in der Zeit keinen reißenden Strom, der unzählige unvorhergesehene Vorfälle heranschwemmt, sondern ein von einem höheren Sinn durchwaltetes, geordnetes und berechenbares Gefüge. Kraft seiner prognostischen Einsichten glaubt Wallenstein jene fatale Kontingenz bannen zu können, deren Macht er in Regensburg einst leidvoll erfahren musste, die in seinen Augen aber lediglich für einen oberflächlichen Betrachter existiert. „Es giebt keinen Zufall“, versichert er seinen Getreuen, „[u]nd was uns blindes Ohngefähr nur dünkt, | Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen“ (T, V. 943ff.).

Die Fixierung auf die Astrologie und den Wahn absoluter Kontrolle verrät jedoch auch Wallensteins fortdauernde Selbstzweifel seit dem Tag von Regensburg. In seiner Rezension der *Piccolomini* schrieb Goethe: „Wer die Sterne fragt was er tun soll? ist gewiß nicht klar über das was zu tun ist.“¹⁹ Der Mann, der am Himmel und in geheimen Wissenschaften einen Rückhalt sucht, den er in sich selbst nicht findet, stellt keinen großen, kühnen Tatmenschen mehr dar. Wallensteins trotziges Beharren auf einem privilegierten Standpunkt in höheren Sphären offenbart ein Gemisch aus Hybris und Unsicherheit, das den Kern seines Charakters ausmacht. Und im Kontrast zu den Illusionen des Protagonisten führt die Trilogie in ihrem Handlungsverlauf eine komplexe historische Wirklichkeit vor, die sich vom Menschen eben nicht überblicken und steuern lässt.

Jenseits der Staatsaktion: Die Welt der Liebenden

Der frei erfundenen Liebesgeschichte zwischen Max und Thekla schrieb Schiller schon während der Arbeit an dem Drama eine Sonderstellung zu. „[D]ie Einrichtung des Ganzen erforderte es, daß sich die Liebe nicht sowohl durch Handlung als vielmehr durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und ihre Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung, welche ein unruhiges planvolles Streben nach einem Zwecke ist, entgegensetzt“ (29, S. 166), teilte er Goethe im Dezember 1797 mit, und ein Jahr später sprach er von jenem Teil des *Wallenstein*, der „sich seiner freymenschlichen Natur nach von dem geschäftigen Wesen der übrigen Staatsaction völlig trennt, ja demselben, dem Geist nach, entgegensetzt“ (30, S. 2). Tatsächlich erscheint die Liebe im Stück als Gegenwelt zu dem verworrenen Reich der Machtkämpfe und Intrigen. Thekla warnt ihren Geliebten vor den Terzkys: „Trau ihnen nicht. Sie meynen's falsch. [...] | Trau niemand hier als mir. Ich sah es gleich, | Sie haben einen Zweck“ (P, V. 1684ff.). Das trifft zu, denn die Gräfin betätigt sich auf eigene Rechnung als Kupplerin, um Max fester an ihre Familie zu binden, und degradiert damit selbst Liebesneigungen zu Werkzeugen der Manipulation. Generell ist es das Wesensmerkmal von Schillers politischen Akteuren, dass sie ihre Mitmenschen als Mittel für einen egoistischen „Zweck“ einspannen. Die Liebe dagegen, die nichts außer oder über sich kennt, existiert einzig

um ihrer selbst willen. Hier allein hat das reine, unbedingte Vertrauen seinen Platz, hier ersetzen Offenheit und „Wahrheit“ (V. 1727) das Kalkül der täuschenden Rede. Darauf besinnt sich Max in einem Augenblick äußerster Verzweiflung:

Vertrauen, Glaube, Hoffnung ist dahin,
 Denn alles log mir, was ich hochgeachtet.
 Nein! Nein! Nicht alles! Sie ja lebt mir noch,
 Und sie ist wahr und lauter wie der Himmel.
 Betrug ist überall und Heuchelschein,
 Und Mord und Gift und Meineid und Verrath,
 Der einzig reine Ort ist unsre Liebe,
 Der unentweihte in der Menschlichkeit.
 (T, V. 1216ff.)

Als Leitmotiv der Liebesszenen dient das Schlüsselwort empfindsamer Innerlichkeit, das Herz. In ihres „Herzens Innerstem“ (P, V. 1733) stellt sich die vollkommene Einheit der Partner her und gewährt ihnen ein Glück, das von den äußeren Umständen unabhängig ist: „Bist du nicht mein? Bin ich | Nicht dein?“ (V. 1721ff.) Das bekräftigt Thekla noch in der Abschiedsszene: „Uns trennt das Schicksal, unsre Herzen bleiben einig“ (T, V. 2349). Die Liebe, die keinen Zwang, keinen Trug und keine Entfremdung kennt, ist die einzige wahrhaft humane Existenzform. Mehr noch: Durch sie gewinnt der Einzelne überhaupt erst seine echte, unverwechselbare Identität. Max fühlt sich, seit er verliebt ist, wie neugeboren und findet sich in der gewohnten Umgebung nicht mehr zurecht: „Ist denn alles hier | Verändert, oder bin nur ich's? Ich sehe mich | Wie unter fremden Menschen. Keine Spur | Von meinen vor'gen Wünschen mehr und Freuden“ (P, V. 1433ff.) Und Thekla sagt von dem Geliebten: „Ich bin die Seine. Sein Geschenk allein | Ist dieses neue Leben, das ich lebe. | Er hat ein Recht an sein Geschöpf. Was war ich, | Eh' seine schöne Seele mich beseelte?“ (V. 1841ff.) Zugleich weckt die Liebe das stolze Gefühl der Autonomie. „Daß ich mir selbst gehöre, weiß ich nun“, erklärt Thekla, die entschlossen ist, ihren „festen Willen“ sogar gegen die Wünsche ihres allgewaltigen Vaters zu behaupten (V. 1850f.).

Es fällt freilich auf, wie wenig Platz Schiller dem Handlungsstrang um Max und Thekla in seiner Trilogie einräumt. Er verlegt die Entstehung dieser Neigung in die Vorgeschichte der Bühnenhandlung, verzichtet auf schwärmerische Herzensergießungen und gesteht den Liebenden nur eine einzige Szene unter vier Augen zu (es ist die fünfte im dritten Akt der *Piccolomini*). Diese Kargheit hat verschiedene Gründe. Zunächst schien dem Dichter die Liebe gerade in ihrem „ruhige[n] Bestehen auf sich [...] nicht theatralisch“, wenigstens nicht nach dem Geschmack des Publikums (29, S. 166). Andererseits fürchtete er aber auch, das „überwiegende menschliche

Interesse“ an dem liebenden Paar könne eine allzu starke Anteilnahme hervorrufen und so „die übrige Handlung [...] ins Gedränge“ bringen (30, S. 3) – damit wäre die Rezeption des Stücks in eine ganz unerwünschte Richtung gelenkt worden. Tatsächlich wurde Körner später gerügt, weil er in seinen Bemerkungen zu *Wallenstein* „ein zu großes Gewicht“ auf Max Piccolomini gelegt und ihn gar zur „Hauptperson“ des zweiten Teils erklärt hatte. Das war, wie Schiller den Freund belehrte, zu „stoffartig“, nämlich nach dem „moralische[n] Gefühl“ statt nach künstlerischen Gesichtspunkten geurteilt (S. 172). Den Stellenwert der Liebe im Rahmen seines Werkes konnte der Autor ohnehin mit geringem Aufwand kenntlich machen: Die eine Szene in den *Piccolomini* genügt vollauf, um das Reich des Herzens und der Empfindungen als ideellen Gegenpol zu den Gesetzen der Machtpolitik zu profilieren.

Die Beschränkung des Liebethemas im Text spiegelt aber auch die Tatsache wider, dass die Beziehung von Max und Thekla unter den gegebenen Umständen buchstäblich keinen Spielraum hat und sich jenseits ihrer Herzen gar nicht erst entfalten kann. Zwar fühlt sich der Liebende, wie Max im Rückblick auf die gemeinsame Reise sagt, förmlich ins Paradies versetzt und dem Gang der Zeit entrückt: „Da rann kein Sand und keine Glocke schlug. | Es schien die Zeit dem Ueberseligen | In ihrem ew’gen Laufe still zu stehen“ (P, V. 1479ff.). Doch die absolute Gegenwart der Liebe erfährt sehr bald den zerstörerischen Einbruch der Zeit, wenn sie in den Strudel der politischen Kämpfe gerissen wird. Getrennt durch „der Väter unversöhnte[n] Haß“ (T, V. 2140), können Max und Thekla am Ende nur in den Tod fliehen. In *Dom Karlos* war die Liebe – zumal als Freundesliebe – noch der Vorschein einer brüderlichen Gesellschaftsordnung. In *Wallenstein*, wo sich ihre Wirkung ausschließlich nach innen, aber nicht auf die historische Realität richtet, hat sie dieses utopische Potenzial eingebüßt.

Die unvermeidliche Kollision der beiden Welten ist durch den Wortwechsel des Paares und vor allem durch Theklas düsteren Monolog in III,9 bereits vorgezeichnet. Die junge Frau sieht das Unheil früher nahen als ihr Geliebter, den erst in der Schlusspartie der *Piccolomini* vergleichbare apokalyptische Ahnungen überkommen. Ein derartiger Scharfblick ist bei Schillers Frauenfiguren nicht ungewöhnlich. Es gibt mehrere unter ihnen, die Ereigniszusammenhänge gerade deshalb klug und vorausschauend zu beurteilen wissen, weil sie als passive Außenstehende keinen Einfluss auf sie nehmen können. Nicht nur mit der Warnung vor den Terzkys beweist Thekla ihre Menschenkenntnis. Max’ Hymnus auf Wallensteins astrologische Spekulationen, die der verliebte Schwärmer unter gründlicher Verkennung ihrer berechnenden, taktischen Züge als poetische Symbolsprache des Herzens interpretiert, nimmt sie mit einem vielsagenden Vorbehalt auf: „Wenn *das* die Sternenkunst ist, will ich froh | Zu diesem heitern Glauben mich bekennen“ (P, V. 1644f.). Als Max seinen General preist, der so „wahrhaft“, „unverstellt“, „gut“ und „edel“ sei, durchschaut Thekla sofort den projektiven Charakter dieser Zuschreibungen: „Das bist du!“

(V. 1700ff.) Und die Hoffnung des Geliebten, Wallenstein werde ihre Verbindung begünstigen, teilt sie offenbar keinen Augenblick.

Für Max ist Wallenstein eine zweite Vaterfigur, die er lange Zeit bedingungslos bewundert. Die enge Bindung reicht bis in seine Kindheit zurück, als sich der Feldherr im winterlichen Prager Heerlager „[m]it weiblich sorgender Geschäftigkeit“ um den Knaben gekümmert hat (T, V. 2151). Wie so viele andere nimmt auch Max Wallenstein zur Folie für seine ureigenen Sehnsüchte: „Geseget sey des Fürsten ernster Eifer, | Er wird den Oelzweig in den Lorbeer flechten, | Und der erfreuten Welt den Frieden schenken“ (P, V. 1655ff.). Und dann malt er eine Idylle aus, in der Wallenstein als Mäzen und Kulturbringer wirkt und sich behaglich den Genüssen des Privatstands hingibt – die Gräfin Terzky schätzt ihren Schwager, wie die große Überredungsszene in *Wallenstein's Tod* beweist, sehr viel realistischer ein.

Erst als Wallenstein ihm persönlich seine Absicht entdeckt, im Bund mit den Schweden gegen den Kaiser zu ziehen, zerbrechen die Illusionen, die Max sogar noch gegen Octavios Enthüllungen verzweifelt verteidigt hat. Ganz auf „Wahrhaftigkeit, die reine“ (T, V. 1202), verpflichtet, verachtet der junge Mann die höfisch-machiavellistische „Staatskunst“ (V. 2632) und ihre Arkanpolitik. So erklärt sich auch die etwas haarspalterische Unterscheidung, die er im Disput mit Wallenstein trifft: Eine „offene Empörung“ (V. 770), die doch ebenfalls einen ungeheuerlichen Treuebruch bedeuten würde, könnte Max gerade noch verzeihen, nicht aber den Schritt zum „Verräther“, der heimlich mit dem Feind paktiert (V. 773). Bezeichnenderweise nehmen seine biedereren Pappenheimer später eine ähnlich verzwickte Haltung ein. Wallensteins Entschlossenheit, sich der kaiserlichen Absetzungsordre notfalls gewaltsam zu widersetzen, fände ihren Beifall, doch wenn es darum geht, sie „zum Feind | Treuloser Weise“ hinüberzuführen, spielen sie nicht mehr mit (V. 1885f.).

Aber der Versuch, auch in den Schlingen der Politik die moralische Integrität zu wahren, ist zum Scheitern verurteilt. Wallenstein macht Max klar, dass er künftig keine ‚schöne Seele‘ mehr sein kann, in der Pflicht und Neigung, Vernunft und Herz harmonisch zusammenstimmen:

Sanft wiegte dich bis heute dein Geschick,
 Du konntest spielend deine Pflichten üben,
 Jedwedem schönen Trieb Genüge thun,
 Mit ungetheiltem Herzen immer handeln.
 So kann's nicht ferner bleiben. Feindlich scheiden
 Die Wege sich. Mit Pflichten streiten Pflichten.
 Du mußt Parthey ergreifen in dem Krieg,

Der zwischen deinem Freund und deinem Kaiser
Sich jetzt entzündet.
(T, V. 719ff.)

Abstrakte Ideale, die alle „Sachen [...] und Wesen“ zuverlässig als „schändlich oder würdig, | Böses oder gut“ erscheinen lassen (T, V. 783ff.), mögen enthusiastische Jünglinge begeistern, verfehlen aber die vielfach bedingte und beschränkte physisch-sinnliche Wirklichkeit. Wo der von unerbittlichen Naturgesetzen regierte Kampf der Kräfte um gewaltsame Selbstbehauptung tobt, halten Tugend und Seelenschönheit nicht Stand:

Eng ist die Welt, und das Gehirn ist *weit*,
Leicht bey einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen,
Wo Eines Platz nimmt, muß das Andre rücken,
Wer nicht vertrieben seyn will, muß vertreiben,
Da herrscht der Streit, und nur die Stärke siegt.
(T, V. 787ff.)

Oder noch knapper und sozusagen als kategorischer Imperativ der Machtpolitik formuliert: „Ich muß Gewalt ausüben oder leiden – | So steht der Fall. Nichts anders bleibt mir übrig“ (T, V. 766f.). Die Soldaten in *Wallensteins Lager* wussten das längst: „Freiheit ist bey der Macht allein“ (L, V. 1022). Auch ihr Führer hat mittlerweile zumindest begriffen, dass seine unverbindlichen Phantasiespiele der Vergangenheit angehören.

In seinen Worten findet Octavio resignierte Einsicht in die Unmöglichkeit, „[i]m Leben sich so Kinderrein zu halten, | Wie’s uns die Stimme lehrt im Innersten“, ein Echo (P, V. 2448f.). Von beiden Vaterfiguren wird Max also belehrt, dass strenge sittliche Grundsätze in der Politik nichts zu suchen haben. Und deshalb muss sich der moralische Rigorist von *beiden* trennen, wenn er sich selbst treu bleiben will. Im Gespräch mit Wallenstein fällt das Schlüsselwort für diese Abnabelung, das nach Kant zugleich der Kernbegriff der Aufklärung ist:

Mein General! – Du machst mich heute mündig.
Denn bis auf diesen Tag war mir’s erspart,
Den Weg mir selbst zu finden und die Richtung.
Dir folgt’ ich unbedingt. Auf dich nur brauch’t’ ich
Zu sehn und war des rechten Pfads gewiß.
(T, V. 711ff.).

Wallenstein ist jedoch nicht bereit, seinen Schützling so ohne weiteres in die Freiheit der Selbstbestimmung zu entlassen. Mit massiver rhetorischer Gewalt spricht er dem jungen Mann das Vermögen zur Mündigkeit ab:

Gehörst
 Du dir? Bist du dein eigener Gebieter,
 Stehst frey da in der Welt wie ich, daß du
 er Thäter deiner Thaten könntest seyn?
 Auf *mich* bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser,
 Mir angehören, mir gehorchen, *das*
 Ist deine Ehre, dein Naturgesetz.
 (T, V. 2179ff.)

Questenberg behält gegen Max Recht: Wallenstein agiert nicht als begnadeter Pädagoge, der die Menschen dazu anleitet, ihre Gaben und Talente frei zu entfalten, sondern als Tyrann und berechnender Manipulator. Indem Schiller darstellt, wie sich sein jugendlicher Protagonist von diesem despotischen Patriarchen löst, variiert er ein Thema, das ihn schon in mehreren seiner frühen Dramen beschäftigt hat.

Doch Max erlebt die Emanzipation von seinem zweiten Vater keineswegs als triumphalen Durchbruch zur Freiheit, sondern als einen überaus schmerzlichen Prozess, der tatsächlich den Abschied von jener ungetrübten inneren Harmonie bedeutet, in der er bislang gelebt hat. Im Dilemma zwischen den beiden Vaterfiguren sowie zwischen Liebe und Soldatenehre sieht er sich gespalten durch einen „Riß [...] im Herzen“ (T, V. 736), durch „[z]wey Stimmen“, die in seiner Brust miteinander streiten (V. 2280). In seinen theoretischen Abhandlungen erörtert Schiller, wie ein solcher Konflikt zwischen Gefühlsbindungen und sittlichem Anspruch zu lösen sei. Die „schöne Seele“, heißt es in *Ueber Anmuth und Würde*, müsse sich jetzt „in eine *erhabene* verwandeln“ (20, S. 294) und alle sinnlichen Fesseln abstreifen; erst damit erklimme der Mensch den Gipfel der Moralität. Und so bringt auch Max der „Pflicht“ und dem „Eid“ (T, V. 2177) zunächst die Neigung zu seinem väterlichen Mentor und zu seiner Geliebten und dann sogar sein Leben zum Opfer. Wenn Thekla bei der Nachricht von seinem Tod das traurige „Loos des Schönen auf der Erde“ beklagt (V. 3180), ist dieses „Schöne“ präzise im Sinne von Schillers anthropologischer Ästhetik zu verstehen.

Max Piccolominis Schicksal also als Exempel für jene erhabene Überwindung der Affekte, ja selbst des Lebenstriebes, die der Dichter in der Theorie entworfen hat? Zweifel sind angebracht. Dass Max letztlich nur seiner soldatischen Gehorsamspflicht folgt, mag man noch hinnehmen, denn der Treueid, der ihn an den Kaiser bindet, ließe sich als zeittypische, vorläufige

Erscheinungsform des absoluten Sittengesetzes verstehen – so hat Schiller in seinem *Maltheser*-Fragment beispielsweise auch die christlichen Ordensregeln interpretiert. Immerhin ermunert sogar Thekla, in der Trilogie die moralische Instanz schlechthin, ihren Geliebten: „Geh’ und erfülle deine Pflicht“ (T, V. 2342). Aber die militärisch völlig sinnlose Attacke auf das schwedische Lager erscheint doch weniger als heldenhaftes Opfer für noble Ziele denn als die Aktion eines „Verzweifelnden“ (V. 2423), von dem „man sagt, er wollte sterben“ (V. 3072), und der dabei im Zuge eines erweiterten Selbstmords, wie es heute heißen würde, ein ganzes Regiment mit ins Verderben reißt. Max ist also keineswegs imstande, kraft seiner autonomen Vernunft seinen Schmerz zu bezwingen. Und die Alternative, im Dienst des Kaisers weiterzuleben, kommt für ihn augenscheinlich auch nicht in Betracht, weil sich die Verfechter der Legitimität durch ihre bedenklichen Methoden ebenfalls diskreditiert haben: „Ich will den Vater nicht vertheidigen. | Weh mir, daß ich’s nicht kann!“ (V. 2130f.) Das Kaisertum, in den Machtkämpfen der Epoche nur eine Partei unter anderen, repräsentiert kein unanfechtbares höheres Gesetz mehr. Eine derart verworrene Welt lässt nicht klar erkennen, was die strenge Sittlichkeit denn nun eigentlich verlangt, und damit ist dem erhabenen Charakter auch der Weg zur heroischen Tat abgeschnitten.

Wenn Octavio und Wallenstein über den Gegensatz von Politik und Moral rasonieren, versuchen sie sicherlich auch, das eigene Handeln in ein günstiges Licht zu rücken. Gleichwohl sind ihre Argumente keine bloßen Schutzbehauptungen. In Goethes *Iphigenie auf Tauris* äußert sich der weltkluge Pylades ganz ähnlich: Weil die Beziehungen zwischen den Menschen so „verschlungen und verknüpft“ seien, „[d]aß keiner in sich selbst, noch mit den andern | Sich rein und unverworren halten“ könne, gehe es im Leben nicht ohne Heimlichkeit und Betrug ab.²⁰ Aber in der stilisierten Kunstwelt von Goethes Stück hat Pylades Unrecht, denn Iphigenies bedingungsloser Aufrichtigkeit gelingt es, den dramatischen Konflikt friedlich zu lösen und die Streitenden zu versöhnen. Das realistisch-moderne Setting des *Wallenstein* folgt anderen Gesetzen. In der geschichtlichen Wirklichkeit, wie Schiller sie gestaltet, muss die schöne Einheit sinnlicher und sittlicher Kräfte ebenso scheitern wie der erhabene Aufschwung oder jene souveräne Freiheit des Spiels, die sich Wallenstein so gerne bewahrt hätte. Wer hier „[k]inderrein“ bleiben (P, V. 2448) und „[m]it ungetheiltem Herzen immer handeln“ will (T, V. 722), wird schnell zwischen den Mühlen der Konfliktparteien zermahlen. Und wenn er wie Max darauf beharrt, dass sein „Weg [...] gerad seyn“ müsse (P, V. 2603), kann ihn dieser Weg nur in den Tod führen. Der sittliche Idealismus entpuppt sich in seiner Kompromisslosigkeit als lebensuntauglich und weltfremd.

Ende mit Schrecken

Der letzte Teil der Trilogie brachte neue Herausforderungen für den Bau der dramatischen Fabel. Nach Schillers *Geschichte des Dreyßigjährigen Kriegs* schlugen Wallensteins verräterische Pläne fehl, weil er in seiner Hybris die Kaisertreue der Soldaten unterschätzte. Wie sich herausstellte, verdankte er seine Autorität doch mehr dem Amt eines kaiserlichen Feldherrn als seinem eigenen Charisma:

Berauscht von dem Ansehen, das er über so meisterlose Schaaren behauptete, schrieb er alles auf Rechnung seiner persönlichen Größe, ohne zu unterscheiden, wie viel er sich selbst, und wie viel er der *Würde* dankte, die er bekleidete. Alles zitterte vor ihm, weil er eine rechtmäßige Gewalt ausübte, weil der Gehorsam gegen ihn Pflicht, weil sein Ansehen an die Majestät des Thrones befestigt war. Größe für sich allein kann wohl Bewunderung und Schrecken, aber nur die *legale* Größe Ehrfurcht und Unterwerfung erzwingen. Und dieses entscheidenden Vortheils beraubte er sich selbst in dem Augenblicke, da er sich als einen Verbrecher entlarvte. Zerreißen mußten alle Bande der Treue zwischen ihm und seinen Truppen, sobald sich die gleich geheiligten Bande zwischen ihm und dem Throne lösten, und die Pflicht, die er selbst verletzt, widerlegt und straft ihn durch den mächtigen Einfluß, den sie auf den rohen Schwarm seiner Krieger behauptet.

(18, S. 315)

Das trifft auch auf das Drama zu. Doch was der Historiker in souveräner Überschau erläutern kann, ist auf dem Theater schwer darzustellen. Schiller führt in der offenen Handlung vor, wie Octavio die Offiziere Isolani und Buttler auf seine Seite zieht, aber um in neuen Massenszenen die Loyalitätskonflikte und den Stimmungsumschwung unter den einfachen Soldaten sichtbar machen zu können, hätte er in die Sphäre von *Wallensteins Lager* zurückkehren müssen, was schon die Rücksicht auf die innere Geschlossenheit des Stücks verbot. Lediglich in der Szene III,15, in der Wallenstein eine Abordnung der Pappenheimer empfängt, kommen die Männer, die das Fundament seiner Macht bilden, noch einmal unmittelbar zu Wort. Im Übrigen wird die Auflehnung der Truppen gegen ihren General hinter die Kulissen verlegt. Im Vertrauen auf die Gewalt, die er als „Feldherr und gefürchteter Gebieter“ durch sein „Antlitz“ und seine „Stimme“ ausübt (T, V. 2261ff.), verlässt Wallenstein die Bühne, um die Rebellen persönlich zur Raison zu bringen. Das Ergebnis deuten zunächst nur akustische Signale an: „Man hört hinter der Scene ein lautes, wildes, langverhallendes Geschrey: Vivat Ferdinandus, von kriegrischen Instrumenten begleitet“ (nach V. 2359). Wenig später folgt ein kurzer Botenbericht aus dem Munde Terzkys: „Man ließ

ihn nicht einmal zum Worte kommen. | Als er zu reden anfang, fielen sie | Mit kriegertischem Spiel betäubend ein“ (V. 2365ff.).

Schiller verstand es jedoch, aus der dramaturgtischen Not eine Tugend zu machen. *Wallenstein's Tod* bezieht einen Großteil seiner Wirkung daraus, dass die Zuschauer eben nicht die entscheidenden Ereignisse als solche beobachten, sondern nur deren Echo bei den Figuren auf der Bühne vernehmen. Schlag auf Schlag treffen in den ersten drei Akten die Hiobsbotschaften über den rapiden Verfall von Wallensteins Macht ein. Gerade die Ungreifbarkeit der Vorgänge, die sein Schicksal bestimmen, demonstriert die Hilflosigkeit des Protagonisten. Unbarmherzig wird die Illusion zertrümmert, der geniale Heerführer könne seine weitverstreuten Truppen, einem organischen Körper gleich, mit Befehlen „wie des Blitzes Funke sicher, schnell“ lenken (P, V. 234). In Wahrheit muss er sich, wie alle politischen Akteure, auf ein komplexes und äußerst störungsanfälliges kommunikatives Netzwerk stützen. Immer wieder ist von Briefen und von „Eilenden“ die Rede (T, V. 831), die Nachrichten und Anordnungen übermitteln, aber auch verspätet eintreffen oder unerwünschte Reaktionen hervorrufen können. Und diese Medien handhabt Octavio geschickter als Wallenstein, dessen Fernkommunikation in entscheidenden Augenblicken fehlschlägt. Nachdem die Kaiserlichen schon seinen Unterhändler Sesin mit ganzen Paketen von belastendem Material abgefangen haben, fällt auch der Bote, der wichtige Neuigkeit aus Prag bringt, in Pilsen in die Hände der Meuterer: „Sein Brief | Ist aufgebrochen, läuft durchs ganze Lager“ (V. 1729f.). Wallenstein wollte seine Männer durch ein ausgeklügeltes Intrigenspiel manipulieren: „Die Prager Truppen wissen es nicht anders, | Als daß die Pilsner Völker uns gehuldigt, | Und hier in Pilsen sollen sie uns schwören, | Weil man zu Prag das Beyspiel hat gegeben“ (V. 1436ff.). Octavios Schnelligkeit durchkreuzt diesen Plan und verkehrt die Wirkung des Manövers in ihr Gegenteil, denn die Meldung vom Scheitern des Prager Aufstands gibt auch den Soldaten in Pilsen das Signal, ihren Feldherrn zu verlassen.

Zunehmend isoliert und in die Enge getrieben, gerät Wallenstein in der Festung Eger schließlich in eine ausweglose Todesfalle:

Er ist herein. Ihn führte sein Verhängniß.
Der Rechen ist gefallen hinter ihm,
Und wie die Brücke, die ihn trug, beweglich
Sich niederließ und schwebend wieder hob,
Ist jeder Rettungsweg ihm abgeschnitten.
(T, V. 2428ff.)

Das Publikum hat die nahende Katastrophe stets vor Augen. Ängste und düstere Ahnungen, wie sie vor allem die sonst so resolute Gräfin Terzky überkommen, Vorzeichen und offene oder

versteckte Warnungen deuten auf das Unheil voraus. Überdies verfolgen die Zuschauer schrittweise die Entwicklung von Buttlers Mordplänen – in seinen Gesprächen mit Gordon und in der makabren Szene V,2 mit den abgebrühten Totschlägern Deveroux und Macdonald, die in ihrer schaurig-komischen Mischung aus Rohheit, Aberglauben und Zynismus für den klassischen Schiller sehr ungewöhnlich ist und stark an Shakespeare erinnert. Nach Wallensteins Abgang spitzen sich die Ereignisse dann vollends zu. Am Ende entscheidet tatsächlich „[n]ur eine Stunde“ (T, V. 3715) über das Leben des Generals, denn Octavios rechtzeitige Ankunft in Eger hätte die Bluttat überflüssig gemacht. Verfehlungen und Verspätungen bestimmen das tragische Geschehen bis zuletzt.

Buttler, gleichsam der Arm der Nemesis, die in der Trilogie die Logik der Handlungsverknüpfung steuert, ist noch auf ganz andere Weise der „böse Dämon“ des Protagonisten, als dieser ahnt (T, V. 2003). Schiller hat ihn bewusst als Doppelgänger oder Spiegelfigur Wallensteins angelegt. Schon in *Wallensteins Lager* wird auf die Parallelen aufmerksam gemacht. Auch Buttler, „vor dreyßig Jahren“ noch einfacher Soldat, jetzt „Generalmajor“ (L, V. 443f.), ist ein Aufsteiger, der allein seiner Tüchtigkeit und der Gunst der Fortuna in kriegesischen Zeitläuften vertraut. Er selbst erkennt sich in seinem Feldherrn wieder:

Vom niedern Dienst im Stalle stieg ich auf,
Durch Kriegsgeschick, zu dieser Würd' und Höhe,
Das Spielzeug eines grillenhaften Glücks.
Auch Wallenstein ist der Fortuna Kind,
Ich liebe einen Weg, der meinem gleicht.
(P, V. 2008ff.)

Gemeinsam ist den beiden außerdem, dass sie nach dem Prinzip der ausgleichenden Gerechtigkeit Undank mit Undank vergelten – Wallenstein gegenüber dem Kaiser und Buttler gegenüber Wallenstein. Schließlich versteht auch Buttler die Treue zu sich selbst und zur eigenen Größe als Haupttugend einer überragenden Persönlichkeit, wobei ihn allerdings im Unterschied zu seinem General keine Selbstzweifel plagen:

Ein jeder giebt den Werth sich selbst. Wie hoch ich
Mich selbst anschlagen will, das steht bey mir.
So hoch gestellt ist keiner auf der Erde,
Daß ich mich selber neben ihm verachte.

Den Menschen macht sein *Wille* groß und klein,
Und weil ich meinem treu bin, muß er sterben.
(T, V. 2905ff.)

Das Gegenbild dazu gibt der zaghafte Gordon ab, der sich ausdrücklich zu den „Subalternen“ (T, V. 2507), den „Schergen des Gesetzes“ (V. 2510) rechnet und trotz aller moralischen Bedenken nicht gegen Dienstpflcht und Vorschrift zu verstoßen wagt. Seine passive Beobachterrolle lässt ihm immerhin den nötigen Raum, um über die Gefahren der Hybris und die Tragik von Wallensteins Sturz zu sinnieren: „Zum Fallstrick ward ihm seine Größ' und Macht [...] | O schad' um solchen Mann! denn keiner möchte | Da feste stehen, meyn' ich, wo er fiel“ (V. 2482ff.). Damit spricht Gordon, wie Schiller einmal schrieb, „die Empfindung [...], die Moral des Stücks“ aus (30, S. 18), so dass sich Körner sogar an den „Chor im griechischen Trauerspiel“ erinnert fühlte (38.1, S. 67). Außerdem nutzte der Dichter diese Gestalt für seine bewährte Technik, die Gefühle, die er beim Publikum wecken wollte, schon von einzelnen Bühnenfiguren vorwegnehmen zu lassen. Das Mitleid und die Furcht, die Gordon äußert, stellten für Schiller bekanntlich die tragischen Wirkungsaffekte schlechthin dar.

Gordons Kommentare sind nicht die einzigen Partien des Stücks, die als retardierende Momente den Gang der fallenden Handlung bremsen. Als Ruhepunkte des Nachdenkens und der elegischen Empfindung, die dem Zuschauer einen gewissen Abstand zu dem pathosgeladenen Geschehen verschaffen und damit jene Verbindung von emotionaler Nähe und gelassener Geistesfreiheit ermöglichen, auf die Schillers Tragödienpoetik abzielte, fungieren zum Beispiel auch der epische Bericht des schwedischen Hauptmanns von Max Piccolominis Tod in IV,10 und Theklas Reaktion darauf. Vor allem aber wird das Schwinden von Wallensteins äußeren Handlungsspielräumen durch eine Erweiterung seiner seelischen Innenwelt ausbalanciert. Bereits Goethe rühmte an dem letzten Teil der Trilogie, dass hier „alles aufhört politisch zu seyn und bloß menschlich wird ja das historische selbst ist nur ein leichter Schleyer wodurch das reinmenschliche durchblickt“ (38.1, S. 54).

Zu einer *erhabenen* Haltung, die von allen Zwängen und Wechselfällen der Sinnenwelt, aber auch von allen Erwartungen unabhängig ist, gelangt Wallenstein freilich nie. Da er, anders als Maria Stuart, nichts von seinem nahen Ende weiß, hat er keine Gelegenheit, sich bewusst mit dem Tod als der ultimativen Herausforderung für den menschlichen Autonomieanspruch auseinanderzusetzen. Bis zuletzt verharret der Feldherr in der Sphäre des physischen Machtstrebens und der kämpferischen Selbstbehauptung und blickt frohgemut in die Zukunft: „Es treibt der ungeschwächte Muth | Noch frisch und herrlich auf der Lebenswoege, | Die Hoffnung nenn' ich meine Göttin noch“ (T, V. 3559ff.). Aber wenn sein Charakter auch keine wahre Größe gewinnt, so doch immerhin eine Tiefe und Vielschichtigkeit, die das Publikum stärker als bisher für ihn

einnehmen muss. Das beginnt schon mit dem Schock, den die Enthüllung von Octavios Täuschungsmanövern hervorruft. Man fühlt sich an König Philipp erinnert, der Posas Geheimnis entdeckt, denn in beiden Fällen drängt die Erschütterung eines Menschen, der sich von seinem Freund verraten sieht, für einen Augenblick alles andere in den Hintergrund. Diese eine Beziehung hielt Wallenstein für frei von „Argwohn“ (V. 1676), während sich Octavio kühl an die Regeln des politischen Machtspiels gehalten und sein „wahres Herz“ verborgen hat (P, V. 352):

Das war kein Heldenstück, Octavio!
 Nicht deine Klugheit siegte über meine,
 Dein schlechtes Herz hat über mein gerades
 Den schändlichen Triumph davon getragen.
 Kein Schild fing deinen Mordstreich auf, du führtest
 Ihn ruchlos auf die ungeschützte Brust,
 Ein Kind nur bin ich gegen solche Waffen.
 (T, V. 1681ff.)

Wallensteins Vertrauen gründete allerdings nicht einfach in freundschaftlicher Sympathie. Seine Arkanwissenschaften hatten ihm ja, wie er meinte, Octavios Zuverlässigkeit *verbürgt*; Berechnung war also auch hier im Spiel, was den menschlichen Wert dieses Verhältnisses deutlich schmälert. Anders steht es mit der Trauer des Helden um Max, denn in diese bewegende Klage mischt sich kein falscher Ton. Der enthusiastische junge Mann verkörperte für Wallenstein offenbar seine eigene humane, poetisch-gefühlvolle Seite, die er als Kriegsherr und Machttaktiker verdrängen musste. Anscheinend begreift er selbst erst jetzt, wo der Tod des Freundes alle politischen Rücksichten hinfällig macht, was Max ihm bedeutet hat:

Die Blume ist hinweg aus meinem Leben,
 Und kalt und farblos seh' ich's vor mir liegen.
 Denn Er stand neben mir, wie meine Jugend,
 Er machte mir das Wirkliche zum Traum,
 Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
 Den goldnen Duft der Morgenröthe webend –
 Im Feuer seines liebenden Gefühls
 Erhoben sich, mir selber zum Erstaunen,
 Des Lebens flach alltägliche Gestalten.
 (T, V. 3443ff.)

Überhaupt gebärdet sich Wallenstein nun ungewöhnlich milde und verständnisvoll. Er respektiert den Schmerz seiner Tochter und beruhigt die aufgewühlte Schwägerin, und noch seine letzte Handlung auf der Bühne, die Entlassung des verängstigten Kammerdieners, ist ein Akt der Großmut.

Auf diese Weise wollte der Dichter seinem Helden kurz vor dem Untergang zumindest „soviel moralischen Gehalt“ verleihen, „als nöthig ist um Furcht und Mitleid zu erregen“ (30, S. 172). Zum Objekt einer ungebrochenen Identifikation der Zuschauer durfte Wallenstein jedoch wiederum nicht werden. Hier kommt die *tragische Ironie* ins Spiel, die im Schlussteil der Trilogie allgegenwärtig ist. Für Schillers Wirkungsabsichten gab sie das perfekte Werkzeug ab, weil sie starke rührende Effekte erzielt, das Publikum aber zugleich von dem Protagonisten distanziert, da es dank seines Wissensvorsprungs jederzeit durchschaut, wie gründlich Wallenstein seine Lage verkennt. Bereits in III,10 hat er seinen späteren Mörder Buttler als „treues Herz“ begrüßt (T, V. 1709) und ausgerechnet ihm seinen Schmerz über Octavios Tücke geklagt. In Eger angelangt und schon von Attentätern umlauert, glaubt er sich „vor jedem Feind bewahrt, | Und mit den sichern Freunden eingeschlossen“ (V. 3525f.). Nur dieser Verblendung entspringt die heitere Ruhe, die er an den Tag legt. Noch am Vorabend seines Todes fühlt er sich als Günstling der Fortuna, die ihn „durch des Lebens Stufen [...] | Mit kraftvoll leichten Götterarmen“ trage (V. 3568f.). Mit den düsteren Träumen der Gräfin, der zerbrochenen Gnadenkette, Senis prophetischen Worten und Gordons flehentlichen Bitten häufen sich die Unheilszeichen, aber der Mann, der sonst so viel auf Sterne und Omina gegeben hat, schlägt jetzt sämtliche Warnungen in den Wind.

In seinem Monolog spricht Wallenstein von dem „Doppelsinn des Lebens“ (T, V. 161), der alle Reden und Handlungen zwielichtig erscheinen lasse. In der Tat ist Schillers Trilogie eine gigantische Tragödie der Missverständnisse und der Illusionen, die keineswegs immer auf bewusste Täuschungsmanöver zurückzuführen sind. Wallenstein irrt, wenn er glaubt, seine Mitmenschen bis in ihr Innerstes durchschauen zu können, aber auch Octavio verkennt seinen Feldherrn – ebenso wie Max, wenngleich auf andere Art. Illo und Terzky begreifen den eigentümlichen Charakter seiner Gedankenspiele genauso wenig. Die Gräfin Terzky und Octavio unterstellen Wallenstein geheime Pläne mit Max und Thekla, an die er in Wahrheit nie gedacht hat, und auch die ‚Schattenbilder‘, die seine Soldaten und Offiziere von ihrem Führer entwerfen, verfehlen dessen wahre Person. Wallensteins fataler Hang zur Sterndeuterei wirkt wie ein Sinnbild für die Orientierungsnöte, die aus solchen Verstrickungen erwachsen.

Das Bild der geschichtlichen Wirklichkeit und des handelnden Menschen in *Wallenstein* erinnert an die Schrift *Ueber das Erhabene*. Dort wird „[d]ie Welt, als historischer Gegenstand“, mit dem „Konflikt der Naturkräfte unter einander selbst und mit der Freyheit des Menschen“ identifiziert, wobei der Verfasser nüchtern anmerkt, dass die „Affekte im Menschen“, die er dem Gebiet der „Natur“ zuschlägt, einen sehr viel größeren Einfluss auf die Geschehnisse ausübten als

die „selbstständige Vernunft“ (21, S. 49). Auch die Dramentrilogie zeigt ein chaotisches Gemenge von Machtkämpfen, deren Akteure sich rettungslos in dem „Netz“ der Nemesis verfangen (T, V. 178), das aus ihren eigenen Taten gewoben ist. Am Ende schlagen so gut wie alle Pläne und Entwürfe fehl: Wallensteins Familie wird ausgelöscht, Octavio steht verwaist da, und die schuldlosen Liebenden sind dem Tod geweiht. Der Einzige, der gute Chancen hat, seine Ziele zu erreichen, ist ausgerechnet der Meuchelmörder Buttler, der auch flugs nach Wien aufbricht, um seine Belohnung zu kassieren.

Die heillose Welt, die Schiller vorführt, kennt keine Sicherheit, keine Freiheit und keine festen moralischen Maßstäbe. Weder der charismatische Führer, der ohnehin nur noch ein Scheinbild der Größe darstellt, noch die traditionale Autorität des Kaisers weisen einen Ausweg aus der umfassenden Ordnungskrise des Dreißigjährigen Kriegs, hinter der sich wie ein Schatten die Konturen der postrevolutionären Epoche um 1800 abzeichnen. Während *Dom Karlos* immerhin noch eine lichtere Zukunft ahnen lässt, bietet das niederschmetternde Finale des *Wallenstein* keinen Ausblick auf eine tröstliche Teleologie der Geschichte mehr. Nicht erst Reinhold Schneider vermisste hier die abschließende „Reinigung und Erneuerung“, wie sie Shakespeare in *Macbeth* gestaltet habe, wo der neue König Malcolm „die Ordnung wiederherstellen, das Land befrieden wird“.²¹ Schon Schillers Zeitgenosse Johann Wilhelm Süvern, der von der Tragödie eine triumphale Erhebung über das Unglück erwartete, stellte mit Blick auf *Wallenstein* fest: „Hier aber sehn wir in der allgemeinen Verwüstung keine Spur mehr des Lebens, alle Größe, alle Schönheit ist verschlungen in den schwarzen Schlund des Todes, und keine Ahnung hebt uns in das Gebiet der Freyheit, die bleibt und wenn alles vergeht.“²² Auch Hegel suchte vergeblich nach Versöhnung und Verklärung: „Wenn das Stück endigt, so ist alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten; es endigt nicht als eine Theodizee. [...] es steht nur Tod gegen Leben auf, und unglaublich! abscheulich! der Tod siegt über das Leben! Dies ist nicht tragisch, sondern entsetzlich!“²³

Doch gerade der Verzicht auf idealistische Deutungsangebote, Harmonisierungen und klare moralische Perspektiven macht aus heutiger Sicht die Modernität der Trilogie aus. *Wallenstein* präsentiert Geschichte als vielschichtigen, offenen Prozess, der keinen metaphysischen Sinnhorizont kennt. Die verwickelte Eigenlogik kollidierender Interessen lässt sämtliche Versuche der Akteure scheitern, die Folgen ihres Handelns zu kontrollieren oder gar strengen sittlichen Maßstäben zu gehorchen. Aber auch wenn der Anblick dieser Geschehnisse auf der Bühne reichlich Furcht und Schrecken hervorrufen mag, war es wohl kaum Schillers Absicht, sein Publikum in eine solche Verzweiflung zu stürzen, wie Hegel sie artikuliert hat. Die Kunst ist „heiter“, heißt es im *Wallenstein*-Prolog (8.2, S. 457), weil sie die bedrängende Macht des Stofflichen in der gelungenen *Form* aufhebt: Die artifizielle Gestalt des Stücks, die Fülle episch-distanzierender Elemente und die gleichsam olympische Beobachterposition über den einander

kreuzenden taktischen Finessen, Täuschungen und Missverständnissen der Figuren sollen dem Theaterbesucher jene geistige Souveränität garantieren, die sich nach Schillers Überzeugung auch in der Tragödie stets gegen den Sturm der aufgewühlten Emotionen behaupten muss. Den in die historisch-politische Realität verstrickten Gestalten des *Wallenstein* bleibt das „Gebiet der Freyheit“ tatsächlich verschlossen, nicht aber dem kunst-bewussten Rezipienten, dem diese Realität lediglich im heiteren Gewand der Fiktion vorgeführt wird.

2 Eine Doppeltragödie: *Maria Stuart*

Vom historischen Stoff zur strengen Form

Als *Wallenstein* endlich fertig war, brauchte Schiller nicht lange, um sich für das nächste Projekt zu entscheiden. Am 26. April 1799, wenige Tage nach der Uraufführung des letzten Teils der Trilogie, notierte er in seinem Kalender: „Maria Stuarts Geschichte angefangen zu studieren“ (41.1, S. 115). Abgesehen von der gründlichen Quellenlektüre, begann die Arbeit an dem Stück mit einer detaillierten Skizze der dramatischen Fabel. Und da sich der „Gegenstand“ zum Glück „nicht so widerstrebend“ zeigte wie das Schicksal des kaiserlichen Generalissimus im Dreißigjährigen Krieg (30, S. 47), war dieses „Schema“ bereits Anfang Juni so weit gediehen, dass Schiller an die „Ausführung“ gehen konnte (S. 53). Alles in allem kostete ihn das Werk kaum mehr als ein Jahr. Am 14. Juni 1800 fand die Uraufführung in Weimar statt, im Frühjahr 1801 erschien *Maria Stuart* im Druck.

Mit der Materie war Schiller längst vertraut. Schon 1783 hatte er an ein Drama über Maria Stuart gedacht (23, S. 68), und fünf Jahre später schickte er Charlotte von Lengefeld eine Darstellung der Geschichte Schottlands im 16. Jahrhundert aus der Feder von William Robertson – später eine der Hauptquellen für sein Stück –, wobei er sie eigens auf die „Leiden der armen Königin“ aufmerksam machte (25, S. 32). Er war auch keineswegs der erste, der auf die Idee kam, das Schicksal dieser Herrscherin dramatisch auszubeuten. Es lagen damals bereits mehr als fünfzig (!) Maria Stuart-Tragödien in lateinischer, englischer, französischer, spanischer, holländischer und deutscher Sprache vor, von denen manche den Stoff aus katholischer Perspektive als Märtyrerdrama gestalteten, andere dagegen den Gegensatz der feindlichen Königinnen oder die Mechanismen einer machiavellistischen Staatsklugheit in den Mittelpunkt rückten. Welche dieser Vorgänger Schiller kannte, ist ungewiss; jedenfalls versicherte er Körner, das Sujet sei „noch von keinem guten Poeten benutzt worden“ (30, S. 80).

Die historischen Zusammenhänge, auf die sich *Maria Stuart* bezieht, sollen hier kurz rekapituliert werden, soweit sie für das Verständnis des Dramas bedeutsam sind. Das gilt vor allem für die dynastischen, machtpolitischen und konfessionellen Verwicklungen, die zu der mörderischen Rivalität zwischen Maria und Elisabeth führten. Auf nicht weniger als „[d]rei Kronen“ habe Maria Stuart einst hoffen können, heißt es bei Schiller (V. 1533).²⁴ Die erste davon erhielt die katholische Enkelin des schottischen Königs Jakob IV. und der Margaret Tudor, einer Schwester Heinrichs VIII. von England, 1542 bereits „in der Wiege“ (V. 47), nämlich im zarten Alter von sechs Tagen: Als ihr Vater Jakob V. starb, wurde sie als sein einziges überlebendes Kind Königin von Schottland. An dem verbündeten Hof von Frankreich erzogen, heiratete sie 1558 den dortigen Thronfolger und erwarb damit die Anwartschaft auf eine zweite Krone. Ihr Gemahl Franz II. trat bald darauf tatsächlich die Herrschaft an, verstarb aber schon 1560. Als Großnichte Heinrichs VIII. erhob Maria allerdings auch Ansprüche auf England, weil sie Elisabeths Thronrecht bestritt – das wäre die dritte Krone gewesen.

Elisabeths prekäre Lage als englische Königin wird bei Schiller wiederholt thematisiert. Die Schwierigkeiten, mit denen sie ringt, konzentrieren sich in dem Schimpfwort „Bastard“ (V. 2447), das Maria ihr in der Streitszene an den Kopf wirft. Nach der Hinrichtung ihrer Mutter Anne Boleyn war Elisabeth von ihrem Vater Heinrich VIII. für illegitim erklärt und von der Nachfolge ausgeschlossen worden. Zwar hatte der König diese Entscheidung in seinem Testament revidiert, doch aus katholischer Sicht kam Elisabeth ohnehin nicht für den Thron in Betracht: Da der Papst Heinrichs Scheidung von seiner ersten Gattin Katharina von Aragon nicht bewilligt hatte – worauf der Monarch mit der folgenschweren Trennung seiner Landeskirche von Rom reagierte –, galten dessen spätere Ehen jedem aufrechten Katholiken als nichtig und die daraus entsprossenen Kinder als unehelich. So hatte Elisabeth seit ihrer Thronbesteigung im Jahre 1558 mit einer katholischen Opposition im eigenen Land zu kämpfen, für die Maria Stuart die legitime Königin von England war, und auch die Beziehungen zu den katholischen Großmächten Frankreich und Spanien blieben gespannt.

Maria kehrte als junge Witwe nach Schottland zurück, wo sie 1565 eine neue Ehe mit ihrem Vetter Darnley einging. Kurz nachdem dieser, vermutlich mit Wissen seiner Gemahlin, umgebracht worden war, heiratete sie 1568 ein drittes Mal, und zwar ausgerechnet den Earl of Bothwell, der im Verdacht stand, Darnleys Mörder zu sein. Daraufhin erhob sich der schottische Adel gegen sie. Maria wurde gefangengesetzt und musste zugunsten ihres kleinen Sohnes Jakob VI. abdanken. Zwar gelang ihr die Flucht nach England, aber dort galt sie nach wie vor als Gefahr, weil sie sich hartnäckig weigerte, „den Edimburger Vertrag | Zu unterschreiben“ (V. 105f.), mit dem Frankreich mittlerweile Elisabeths Herrschaft anerkannt hatte. So wurde Maria volle neunzehn Jahre lang in verschiedenen Schlössern gefangen gehalten. Als sie sich in die verschwörerischen Umtriebe der englischen Katholiken verwickeln ließ, war Elisabeth schließlich gezwungen, alle

Bedenken gegen die Hinrichtung einer gekrönten Königin hintanzusetzen. Im Februar 1587 starb Maria Stuart in Fotheringhay Castle unter dem Beil. Die Herrschaft der Stuarts über England war damit jedoch nur aufgeschoben. Als Elisabeth 1603 kinderlos starb, trat Jakob VI. von Schottland ihre Nachfolge an und regierte fortan beide Länder in Personalunion – ein wichtiger Schritt auf dem Weg zu dem neuen politischen Gebilde Großbritannien.

Um aus diesem Stoff eine dramatische Fabel zu gewinnen, nahm Schiller in poetischer Freiheit mehrere gewichtige Änderungen und Ergänzungen vor. Zunächst hat man sich die königlichen Rivalinnen bei ihm sehr viel jünger vorzustellen als ihre historischen Vorbilder. „Marie ist in dem Stücke etwa 25 und Elisabeth höchstens 30 Jahr alt“, schrieb der Dichter an Iffland. Das sind jeweils rund zwanzig Jahre weniger als in der Realität des Jahres 1587 – andernfalls hätte die erotische Konkurrenz der beiden auf das zeitgenössische Publikum wohl auch ziemlich grotesk gewirkt. Elisabeth sei in der Fiktion „noch eine junge Frau [...], welche Ansprüche machen darf“, und müsse deshalb „von einer Schauspielerin, welche Liebhaberinnen zu spielen pflegt, dargestellt werden“, schärfte Schiller dem Berliner Theaterleiter ein (30, S. 164). Frei erfunden hat er die persönliche Begegnung der Königinnen, die in der Wirklichkeit nie zusammentrafen. Unhistorisch sind des Weiteren die Gestalt des Mortimer und die Rolle, die Lord Leicester als heimlicher Geliebter und potenzieller Befreier der Heldin spielt. Auch war Maria in Wahrheit wohl sehr viel besser über die geplanten Anschläge ihrer Anhänger auf Elisabeth informiert, als das Drama behauptet.

Was Schillers Eingriffe bezweckten, ist unschwer festzustellen. Mit dem fulminanten Rededuell in der Szene III,4 gewinnt sein Werk einen bühnenwirksamen Höhepunkt, und der abstrakte politische Machtkampf der *Herrscherinnen* wird um einen leidenschaftlichen persönlichen Wettstreit der *Frauen* ergänzt, der weit stärkere Emotionen weckt. Leicesters und Mortimers geheime Pläne eröffnen überdies Aussichten auf ein glückliches Ende für Maria, die im Auf und Ab des dramatischen Geschehens die Spannung aufrechterhalten. Nicht zuletzt verschiebt Schiller die *Schuld* seiner Heldin, die zu Unrecht als Mitwisserin der Attentäter verurteilt wird, die Todesstrafe aber als Sühne für die Ermordung Darnleys akzeptiert. Übrigens finden sich die Intrigen zu Marias Befreiung, die Begegnung der Königinnen und das Motiv des Mannes zwischen zwei Frauen schon in früheren Maria Stuart-Bearbeitungen. Es waren naheliegende Kunstgriffe, mit deren Hilfe man dem Stoff dramatische Konturen verleihen konnte.

Wie schon bei *Wallenstein* stützte Schiller das Sujet auch diesmal auf theatergerechte Dimensionen, indem er die Bühnenhandlung auf die Schlussetappe eines ausgedehnten und äußerst komplexen Ereigniszusammenhangs beschränkte: *Maria Stuart* gestaltet lediglich die letzten drei Tage aus dem Leben der schottischen Königin. Diese wegweisende Entscheidung fiel schon in der ersten Arbeitsphase. „[I]ch sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem politischen auf die Seite zu bringen, und die Tragödie mit der Verurtheilung anzufangen“, schrieb

Schiller am 26. April 1799 an Goethe (30, S. 45). Das Urteil über Maria ist bereits gefällt, wenn der Vorhang aufgeht, nur die Frage seiner Vollstreckung bewegt die Figuren des Stücks noch. Damit sind alle Forderungen erfüllt, die der Dichter während der Beschäftigung mit *Wallenstein* in seinen poetologischen Reflexionen formuliert hatte: Die Ausgangssituation stellt einen ‚prägnanten Moment‘ dar, der alle weiteren Geschehnisse keimhaft in sich enthält, und für die „Præcipation“ (29, S. 141) des Ablaufs ist ebenso gesorgt wie für die „Furcht“ der Zuschauer (30, S. 61). In Schillers Augen beruhte die „eigentlich *tragische* Qualität“ seines Werkes denn auch auf der ganz nach wirkungspsychologischen Gesichtspunkten eingerichteten Fabel. Die „Catastrophe“ sei „gleich in den ersten Scenen“ abzusehen, „und indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint“, werde sie „ihr immer näher und näher geführt“ (S. 61), weil gerade die Rettungsversuche ihrer Parteigänger Maria letztlich ins Verderben stürzen.

Maria Stuart befolgt die auf Straffung und Konzentration zielenden Gesetze der „Tragödien Oeconomie“ (29, S. 15) um einiges konsequenter als *Wallenstein*. Schiller, nach eigenem Bekunden nun schon besser mit seinem „Handwerk“ vertraut (30, S. 47), verlieh dem Stück nicht nur eine schlanke Gestalt von kaum mehr als viertausend Versen, die sich markant von der wuchernden Textmasse der Trilogie abhebt, sondern schuf auch einen Aufbau von geradezu kristallener Durchsichtigkeit. *Maria Stuart* rückt damit in die Nähe des Idealtypus der geschlossenen Dramenform, wie ihn Gustav Freytag später in seinem Buch *Die Technik des Dramas* beschrieben hat. Der Antagonismus der beiden Königinnen stellt das zentrale Organisationsprinzip des Werkes dar. Räumlich spiegelt er sich in dem Gegensatz zwischen Marias Gefängnis in Fotheringhay und Elisabeths Hof zu Westminster, strukturell regelt er die Abfolge der Aufzüge, die hier das wichtigste Bauelement abgeben, während sie in Schillers frühen Stücken kaum mehr als äußerliche Unterteilungen waren.

Den ersten Aufzug dominiert Maria. Er liefert die Exposition, die den Zuschauer über die Lage der Dinge in Kenntnis setzt, und zwei widersprüchliche erregende Momente, die Spannung auf den Ausgang wecken: Während Burleigh das Todesurteil verkündet, bringt Mortimer unvermutet Hoffnung auf Rettung. Der zweite Akt gehört Elisabeth, die im Kontrast zu der eingekerkerten Gegenspielerin vom vollen Glanz ihres Hofes umgeben ist. Die steigende Handlung wird angetrieben durch die Diskussionen, die man im Palast über Marias Schicksal führt, und durch die Intrige, mit der Leicester die Begegnung der Königinnen vorbereitet. Dieses Treffen ereignet sich im dritten Akt, der gleichwohl unverkennbar wieder im Zeichen Marias steht. Deren verbaler Ausfall gegen ihre Widersacherin, der eine Versöhnung unmöglich macht, der gescheiterte Anschlag auf Elisabeth und die Vereitelung von Mortimers Befreiungsplan markieren Klimax und Peripetie des dramatischen Geschehens. Im vierten Akt rückt erneut Elisabeth in den Mittelpunkt. Noch einmal wird um die Vollstreckung des Urteils gerungen, bis die Königin schließlich das verhängnisvolle Dokument unterzeichnet – der Schlüsselmoment der fallenden Handlung, mit der sich

die finale Katastrophe anbahnt. Diese Katastrophe ereilt dann freilich *beide* Protagonistinnen, wenngleich auf unterschiedliche Art, und so ist der fünfte Aufzug im Sinne einer Engführung (und zur Vollendung der Symmetrie) zwischen Maria und Elisabeth geteilt.

Dieselbe wohlkalkulierte Ausgewogenheit kennzeichnet das Figurenensemble. Um die beiden Zentralgestalten gruppieren sich Anhänger und Gefolgsleute. Elisabeth wird von ihren Ratgebern Burleigh und Schrewsbury flankiert, die mit ihren Ansichten über das Verhältnis von Politik und Moral als kontrastierende Typen gestaltet sind, während Maria, anders als ihre Kontrahentin, mit Hanna Kennedy eine echte persönliche Vertraute an ihrer Seite hat, zu der im Schlussakt noch der Haushofmeister Melvil und weitere Dienerinnen und Diener stoßen. Der intrigante Höfling Leicester steht zwischen den beiden Frauen und fungiert zugleich als Gegenspieler Mortimers, der seinerseits ausschließlich Maria zugeordnet ist.

In der Sprachbehandlung zeigt sich Schiller auf der Höhe seiner Kunst. Matte, prosanahe Verszeilen, wie man sie in *Wallenstein* durchaus noch findet, gibt es in *Maria Stuart* kaum mehr; der Blankvers erreicht jetzt eine außerordentliche Spannkraft und Prägnanz und damit eine gewisse Perfektion. Auch Kürzungen und Straffungen, wie sie manche ausufernden Reden in der Trilogie förmlich herausfordern, legt das spätere Stück so gut wie nirgends nahe. Hier hat der Dichter alle seine Kunstmittel aufgeboten, um ein großes politisches und anthropologisches Thema in modellhafter Verdichtung zu gestalten – und dieses Thema ist einmal mehr die Frage nach der Freiheit des Menschen.

Die streitenden Königinnen: Können Frauen herrschen?

Schiller fällt kein Urteil über die konkurrierenden Thronansprüche seiner Protagonistinnen und klärt das Publikum nicht darüber auf, wer denn nun die legitime Königin von England sei. Das ist ohnehin keine Frage des *Rechts*, dem es hier an einem verlässlichen, von allen Beteiligten anerkannten Fundament mangelt, sondern eine der *Macht*, und dass sich auf diesem Gebiet Elisabeth durchsetzen wird oder vielmehr bereits durchgesetzt hat, steht von Anfang an fest. Statt dessen gilt das Hauptaugenmerk des Dichters wieder den Affekten und den seelischen Dispositionen, die das Handeln seiner Figuren motivieren. Da diese Figuren aber eben Akteure einer Haupt- und Staatsaktion sind, erkundet *Maria Stuart* zugleich die Verflechtungen von Politik und Psychologie. Die Machtkämpfe im England des 16. Jahrhunderts bilden den Rahmen für ein neues dramatisch-anthropologisches Experiment.

Wie weit der Konflikt der Königinnen über den Widerstreit nüchterner politischer Interessen hinausgeht, zeigt eine Passage aus der Szene II,9, in der Elisabeth sich selbst im Kontrast zu Maria charakterisiert:

So glücklich bin *ich* nicht, daß ich dem Manne,
 Der mir vor allen theuer ist, die Krone
 Aufsetzen kann! – Der Stuart wards vergönnt,
 Die Hand nach ihrer Neigung zu verschenken,
 Die hat sich jegliches erlaubt, *sie* hat
 Den vollen Kelch der Freuden ausgetrunken.
 [...]

Sie hat der Menschen Urtheil nichts geachtet.
 Leicht wurd' es ihr zu leben, nimmer lud sie
 Das Joch sich auf, dem *ich* mich unterwarf.
 Hätt' ich doch auch Ansprüche machen können,
 Des Lebens mich, der Erde Lust zu freun,
 Doch zog ich strenge Königspflichten vor.
 Und doch gewann sie aller Männer Gunst,
 Weil sie sich nur befließ, ein Weib zu seyn,
 Und um sie buhlt die Jugend und das Alter.
 (V. 1972ff.)

Hier führen offenkundig Neid und Eifersucht das Wort. Die schöne, lebenshungrige Maria verkörpert geradezu jene Existenz, die sich ihre Rivalin immer versagen musste. Konnte die eine rückhaltlos „ihrer Neigung“ folgen, den „Kelch der Freuden“, „der Erde Lust“ und „aller Männer Gunst“ genießen, so war das Dasein der anderen durch das selbstauferlegte „Joch“ ihrer Amtspflichten geprägt. Der Gegensatz reicht, wie Schrewsbury in II,3 erwähnt, bis in die Jugendjahre der beiden zurück. Denn Elisabeth, von ihrem Vater verstoßen und zeitweilig gefangen gehalten, hat schon früh in „Unglück“ und „Trübsal“ eine „strenge Schule“ durchgemacht (V. 1377ff.), während Maria als „zartes Kind“ nach Frankreich „an den Hof | Des Leichtsinns, der gedankenlosen Freude“ kam, wo sie „in der Feste ew'ger Trunkenheit“ schwelgte (V. 1388ff.).

Das asketische Pflichtethos bildet die Grundlage von Elisabeths Machtstellung. Wer herrschen will, muss auch sich selbst gegenüber Härte üben und darf nicht gedankenlos jeder Begierde nachgeben. Eine solche Selbstdisziplin und damit die Position des Monarchen ist im Stück aber eindeutig *männlich* konnotiert. Elisabeth rühmt sich, „regiert | Zu haben, wie ein Mann, und wie ein König“ (V. 1170f.), und Maria benutzt ebenfalls die männliche Form, wenn sie der Feindin am Ende ihrer Hasstirade entgegenschleudert: „*ich* bin euer König“ (V. 2451). Diese Behauptung ist freilich bloße Rhetorik, denn da sich Maria zeitlebens erlaubt hat, „ein Weib zu seyn“ (V. 1986), blieb sie ein Spielball der Männer und konnte weder den schottischen Thron behaupten noch den

englischen erobern. Weibliche Reize und Herrschaft, Sinnenlust und Königspflichten scheinen sich wechselseitig auszuschließen.

Deshalb musste Elisabeth der politischen Laufbahn nicht nur ihre emotionalen Bedürfnisse, sondern auch ihre Attraktivität als Frau zum Opfer bringen. Mit einigem Recht stellt sie fest: „So sind die Männer. Lüstlinge sind alle!“ – eine Schiller-Sentenz, die ausnahmsweise *nicht* in den deutschen Sprichwörterschatz eingegangen ist! –, weil sie nur dem „Leichtsinn“ und der „Freude“ nachlaufen, aber nichts zu schätzen wissen, „was sie verehren müssen“ (V. 1988ff.). In der Tat wird Elisabeth von den männlichen Protagonisten augenscheinlich als ‚unweiblich‘ und folglich nicht als begehrenswert wahrgenommen. Leicester, dessen taktische Schmeicheleien hier natürlich nicht in Betracht kommen, beklagt im vertraulichen Gespräch mit Mortimer den „[v]erhaßten Zwang“ (V. 1777), den die langwierige Werbung um sie ihm auferlegt hat, und Mortimer seinerseits verachtet Elisabeths fragwürdige „Frauengunst“ (V. 1644), weil der englischen Königin, die weder Liebe noch Hingabe kennt, in seinen Augen die „Frauenkrone“ fehlt (V. 1655).

Der Kontrast der Protagonistinnen wird durch eine subtile Regie der Blicke und Gesten unterstrichen. Ein ums andere Mal inszeniert das Stück die Titelheldin als Objekt begehrllicher Männerblicke. Leicester betrachtet ihr Porträt „mit stummem Entzücken“ (V. 1726), und auch Mortimers Leidenschaft ist zuerst von einem „Bildniß“ der Königin geweckt worden (V. 503). Später preist der junge Mann die „Lust“, Maria „anzuschauen“ (V. 572), und wirft ihr nach ihrem Triumph im Streit mit Elisabeth „glühende Blicke“ zu (nach V. 2475). Elisabeth wird nie so angesehen. Statt dessen unterwirft sie die Männer dem Regiment *ihrer* Blicke: „unverwandt betrachtet“ sie Leicester (nach V. 1217), und als er ihren Verdacht weckt, sucht sie seine wahren Absichten zu ergründen, indem sie ihn „mit den Augen fixir[t]“ (nach V. 3037), während sie die Unterhaltung mit Mortimer beginnt, „nachdem sie ihn einige Augenblicke forschend mit den Augen gemessen“ hat (nach V. 1571). So agiert eine Politikerin, die andere Akteure auf dem höfischen Parkett taxieren und unter Kontrolle halten will. Ihr kühler, berechnender Verstand gestattet es ihr auch nicht, den Abstand zu ihren Mitmenschen durch echte Gesten der Zärtlichkeit zu überbrücken, wohingegen Maria in einem kritischen Augenblick sogleich die körperliche Nähe zu ihrer Vertrauten sucht: „Sie schaudert zusammen und wirft sich wieder an der Amme Brust“ (nach V. 2231).

Nach den polar angelegten Bildern von Männlichkeit und Weiblichkeit, die gerade um 1800 verstärkt propagiert wurden, waren Frauen von Natur nicht befähigt, zu herrschen oder überhaupt öffentliche Aufgaben wahrzunehmen. Schiller selbst hatte keinen geringen Anteil an der Verbreitung dieser Stereotype, mit denen die Zeitgenossen auf die beunruhigende Dynamik einer historischen Umbruchphase und auf gewisse Emanzipationstendenzen im Gefolge der Französischen Revolution reagierten und die sich teilweise bis in unsere Gegenwart als wirkmächtig erwiesen haben. Gedichte wie *Würde der Frauen*, *Tugend des Weibes*, *Weibliches Urtheil*,

Forum des Weibes, *Das weibliche Ideal* oder *Das Lied von der Glocke* legen die Frau mit einem beträchtlichen rhetorischen Aufwand auf sanfte Anmut und auf die private Sphäre des Gefühls und der Innerlichkeit fest. Wer die streng gezogenen Rollengrenzen überschreitet, zieht aggressiven Spott auf sich. So verhöhnen die Verse *Die berühmte Frau* den Geltungsdrang einer Schriftstellerin, die „dem *schöneren* Geschlecht“ den Rücken gekehrt hat, um „kümmerlich dem *stärkern* nachzukriechen“, und nun als „*starker* Geist in einem *zarten* Leib“ ein „Zwitter zwischen Mann und Weib“ geworden ist, „gleich ungeschickt zum Herrschen und zum Lieben“ (1, S. 200). Etwas differenzierter, doch ganz im Sinne von *Maria Stuart* äußert sich das Gedicht *Macht des Weibes* zu der Frage weiblicher Machtausübung:

Kraft erwart' ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt' er,
 Aber durch Anmuth allein herrschet und herrsche das Weib.
 Manche zwar haben geherrscht durch des Geistes Macht und der Thaten,
 Aber dann haben sie dich, höchste der Kronen, entbehrt.
 (1, S. 286)

Schiller mag an Monarchinnen wie Katharina die Große von Russland gedacht haben, wenn er einräumte, dass eine Frau prinzipiell durchaus herrschen *könne*. Aber sie büßt dabei mit ihren weiblichen Reizen eben die „höchste der Kronen“ ein und verkommt zu einem unseligen androgynen Geschöpf, das in der „Ordnung der Natur“ (V. 1173) nicht vorgesehen ist.

Vor diesem Hintergrund entfaltet *Maria Stuart* eine politische und zugleich anthropologische Problemkonstellation, die in Schillers Dramen bis dahin noch keine Rolle gespielt hat. Elisabeth kämpft mit dem Widerspruch zwischen den Zwängen der Machtpolitik und dem weiblichen Geschlechtscharakter, den auch sie nicht ganz verleugnen kann. Die Königin weiß sehr genau um ihre prekäre Stellung als „wehrlos Weib“ (V. 3221) in einer patriarchalischen Welt. Als Schrewsbury die Frau ein „gebrechlich Wesen“ nennt, reagiert Elisabeth empfindlich, weil sie durch diese Verallgemeinerung ihre Autorität in Frage gestellt sieht: „Das Weib ist nicht schwach. Es giebt starke Seelen | In dem Geschlecht – Ich will in meinem Beiseyn | Nichts von der Schwäche des Geschlechtes hören“ (V. 1373ff.). Auch vor der Ehe schreckt sie zurück, weil sie die Preisgabe ihrer „jungfräuliche[n] Freiheit“ (V. 1166) und die Unterordnung unter einen „Gebietern“ (V. 1168) scheut. Zwar bestreitet sie den „Naturzweck“ nicht, „[d]er Eine Hälfte des Geschlechts der Menschen | Der andern unterwürfig macht“, aber als Königin, die „unverdrossen, unermüdet, | Die schwerste aller Pflichten übt“, würde sie doch gerne davon „ausgenommen“ sein – immerhin ist sie, ihrer Gesinnung nach, gewissermaßen selbst ein Mann (V. 1180ff.).

Wenn Elisabeth allerdings im Monolog über Maria sagt: „Den Bräut'gam raubt sie mir!“ (V. 3235) und damit beklagt, dass die Intrigen um ihre Feindin das französische Heiratsprojekt

vereitelt haben, kommt doch eine unterschwellige Sehnsucht, sich zu verehelichen, zum Vorschein. Und nur der geheime Wunsch, als Frau anerkannt und begehrt zu werden, lässt sie auch den Schmeichelreden Gehör schenken, mit denen Leicester sie zu einem Treffen mit Maria überredet. Als feiner Menschenkenner nutzt der höfische Intrigant Elisabeths Zwiespalt aus und appelliert mit dem verführerischen Argument „Auch deine Weiblichkeit hat ihre Rechte“ (V. 2046) an ihre verdrängten Bedürfnisse. Das unwiderstehliche Verlangen, die überwundene Rivalin auch in der Schönheitskonkurrenz vor den Augen des Geliebten auszusteichen, bringt bei der Königin kurzfristig die politische „Klugheit“ zum Schweigen, wie Burleigh, seinerseits die personifizierte Staatsraison, später fassungslos feststellt (V. 2827). Das Versagen der Ratio, die sich vergebens gegen Leisters Köder sträubt, schlägt sich in einem Stocken der Sprache nieder, wie es in Schillers späten Dramen nur ganz vereinzelt zu beobachten ist: „Jetzt – Nein – Nein – Jetzt nicht, Lester – Nein, das muß ich | Erst wohl bedenken – mich mit Burleigh –“ (V. 2043f.).

Aus diesen Voraussetzungen erklärt sich der Ablauf des großen Streitgesprächs im dritten Akt. Maria möchte die unverhoffte Gelegenheit nutzen, um ihre Freilassung zu erwirken, und nimmt dafür eine demonstrative Unterwerfungsgeste in Kauf. Mit den Worten: „Der Himmel hat für euch entschieden, Schwester! | Gekrönt vom Sieg ist euer glücklich Haupt“ fällt sie vor Elisabeth auf die Knie (V. 2250f.), und etwas später heißt es ausdrücklich: „Jedwem Anspruch auf dieß Reich entsag’ ich“ (V. 2379). Ginge es zwischen den beiden nur um die Herrschaft über England, könnte die Unterredung damit ein schiedlich-friedliches Ende nehmen. Aber Elisabeth hat den Weg nach Fotheringhay nicht gemacht, um sich ihren machtpolitischen Sieg bestätigen zu lassen, der ohnehin längst feststeht. Sie will Maria als *Frau* demütigen, und noch in der Streitszene verrät sie um ein Haar ihre heimliche Angst, der Widersacherin auf diesem Gebiet letztlich doch unterlegen zu sein: Sollte sie Maria in Freiheit setzen und zu ihrer Erbin erklären, würde die „listige Armida“ es rasch dahin bringen, „[d]aß alles sich der neu aufgeh’nden Sonne | Zuwendete, und ich –“ (V. 2374ff.). Erneut stoßen hier die Geistesgegenwart und die Sprachmacht der Königin im Drang der aufgewühlten Affekte an ihre Grenzen. Elisabeth bricht ihre Rede abrupt ab, als ihr im letzten Augenblick bewusst wird, was sie da eben auszusprechen im Begriff ist.

Sie bekämpft die Furcht und lässt ihrer Missgunst freien Lauf, indem sie Maria nach deren politischer Kapitulation auf der persönlichen, moralischen Ebene attackiert. Dabei schreibt der Dichter, wie schon in *Dom Karlos*, seinen Gestalten aus der höfischen Welt des 16. Jahrhunderts recht bürgerlich gefärbte Sittlichkeitsvorstellungen zu, denen man ihre Herkunft aus seiner eigenen Epoche deutlich anmerkt. Sexuelle Zügellosigkeit verstößt massiv gegen das Ideal weiblicher Tugend und Reinheit, und so beschimpft Elisabeth ihre von den Männern umschwärmte Feindin als Hure: „Es kostet nichts, die *allgemeine* Schönheit | Zu seyn, als die *gemeine* seyn für *alle*!“ (V. 2417f.) Sie entwirft das Bild einer *femme fatale*, deren Eros tödlich wirkt – oder zumindest

gewirkt *hat*, denn Elisabeth glaubt (oder redet sich ein), Marias verlockende Ausstrahlung sei jetzt endlich zerstört:

Ja es ist aus, Lady Maria. Ihr verführt
 Mir keinen mehr. Die Welt hat andre Sorgen.
 Es lüstet keinen euer – vierter Mann
 Zu werden, denn ihr tötet eure Freier,
 Wie eure Männer!
 (V. 2407ff.)

In der Wendung „Ihr verführt | Mir keinen mehr“ kommt noch einmal die Angst zum Vorschein, die Elisabeth umtreibt, denn der *Dativus ethicus* lässt sich auch so verstehen: ‚Ihr werdet keinen meiner Untertanen mehr durch eure Schönheit zu euch herüberziehen!‘ Elisabeths verächtlicher Umgang mit Maria ist umso perfider, als sie seit dem Gespräch mit Mortimer auf deren baldige Ermordung rechnen darf. Deshalb kann es ihr auch gleichgültig sein, dass ihre „königliche Nähe“ in der persönlichen Begegnung eigentlich „Gnade“ bewirken und Marias Hinrichtung unmöglich machen müsste (V. 1527).

Bei aller Feindschaft sind die beiden Rivalinnen doch denselben Wertvorstellungen verpflichtet. Auch für Maria wiegt die weibliche Ehre schwerer als alle politischen Gesichtspunkte. Auf ihre Herrschaftsansprüche kann sie noch verzichten, aber der Angriff auf ihren Charakter und ihren Lebenswandel „ist zu viel“ (V. 2419) und fordert einen fulminanten Gegenschlag heraus. Auf *dieser* Ebene gibt es keine taktischen Rücksichten und keine Aussicht auf Versöhnung mehr, und konsequenterweise bedient sich nun auch Maria personenbezogener, moralischer Argumente, um Elisabeth herabzusetzen: Der untadelige Ruf der englischen Königin verberge nur die „wilde Glut verstohlener Lüste“, denn „Ehrbarkeit“ habe sie von ihrer ehebrecherischen Mutter Anne Boleyn gewiss nicht geerbt (V. 2429f.). Das Schimpfwort „Bastard“ (V. 2447), in dem Marias Hassrede gipfelt, führt die moralische Diskreditierung schließlich mit der dynastischen Problematik zusammen. Vom Vorwurf *charakterlicher* Mängel her wird zum krönenden Abschluss nun doch wieder Elisabeths *politischer* Rang in Frage gestellt, den Maria eigentlich bereits anerkannt hat. Zumindest in einer grandiosen rhetorischen Geste inszeniert sich die Gefangene jetzt noch einmal als legitime Herrscherin, als „König“ von England (V. 2451).

Nicht nur wegen dieses Finales besitzen die wechselseitigen Invektiven der Protagonistinnen eine staatspolitische Tragweite – immerhin spielt sich der ganze Zank in Gegenwart Leicesters, Schrewsburys und Paulets und damit vor der höfischen Öffentlichkeit ab. Leicester allerdings, der mit Abstand wichtigste unter den weitgehend stummen Zeugen, ist nicht nur ein beliebiger Höfling, sondern für beide Königinnen auch das zentrale Objekt der Begierde. Deshalb wirkt

seine Anwesenheit wie ein Katalysator für die Eskalation: „Vor Lesters Augen hab’ ich sie erniedrigt!“ (V. 2464), ruft Maria nach dem Rückzug der Feindin euphorisch aus, und umgekehrt fühlt sich Elisabeth von Leicester verhöhnt und gedemütigt: „Der Verräther! Im Triumph | Vor seiner Buhlerin mich aufzuführen!“ (V. 2822f.) Die emotionale Intensität und die Affektregie der Streitszene, ja des gesamten Dramas beruhen gerade darauf, dass die politische Dimension immer wieder von der persönlichen überlagert wird.

Der steinige Weg zur Erhabenheit

Maria führt ihren Entscheidungsschlag „von Zorn glühend, doch mit einer edeln Würde“ (nach V. 2420). Sie wird also nicht einfach von ihren Leidenschaften mitgerissen, sondern wahrt immer noch einen gewissen Abstand zu ihnen, der sich auch in ihrer gewählten, an stilisierten Bildern reichen Diktion manifestiert. Das Stichwort „Würde“ lässt unweigerlich an Schillers philosophische Schriften denken, nach denen „*Würde* der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung“ ist (20, S. 289), die ein Individuum an den Tag legt, wenn es seine Affekte durch Willensstärke zu beherrschen und damit die souveräne Freiheit des Geistes gegen die Macht der Triebnatur zu behaupten weiß. Die Verbindung von glühendem Zorn und ruhiger Würde entspricht exakt den Ausführungen des Aufsatzes *Ueber das Pathetische* zu der Frage,

wie die übersinnliche selbstständige Kraft im Menschen, sein moralisches Selbst, im Affekt zur Darstellung gebracht werden kann. – Dadurch nemlich, daß alle bloß der Natur gehorchende Theile, über welche der Wille entweder gar niemals oder wenigstens unter gewissen Umständen nicht disponiren kann, die Gegenwart des Leidens verrathen – diejenigen Theile aber, welche der *blinden* Gewalt des Instinkts entzogen sind, und dem Naturgesetz nicht nothwendig gehorchen, keine oder nur eine geringe Spur dieses Leidens zeigen, also in einem gewissen Grad frey erscheinen.

(20, S. 204)

Regieren im „Zorn“ die Affekte, denen Maria als Sinnenwesen ausgeliefert ist, so bezeugt die „Würde“ gleichzeitig die fortdauernde Autonomie ihres selbstbestimmten Willens.

Bei näherem Hinsehen kommen allerdings Zweifel auf, ob Marias Haltung in dieser Szene wirklich erhaben genannt werden kann. Bei ihr setzt sich ja keine vernünftig-sittliche Freiheit gegen die aufgewühlten Emotionen durch; vielmehr werden nur *gewisse* Leidenschaften von *anderen* Leidenschaften verdrängt, wenn Stolz und Rachsucht die Furcht und sogar den Selbsterhaltungstrieb besiegen. Auch mit ihrem Jubel über den langersehnten „Augenblick der Rache, des

Triumphs“ (V. 2457) verharret die Heldin ganz in der physisch-sinnlichen Sphäre. Generell fällt es schwer, bei ihr im Verlauf des Stücks einen geradlinigen charakterlichen Wandel zu erkennen, der Schritt für Schritt die Emanzipation vom Diktat der Affekte und den Aufschwung zur erhabenen Freiheit vorbereitet; dafür gibt es in der Darstellung dieser Figur „zu viel seelisches Auf und Ab“. ²⁵ Wer Schillers Psychologie auf die Spur kommen will, sollte jedenfalls den gesamten Werdegang der Protagonistin rekonstruieren. Er reicht zurück bis in die Vorgeschichte der Bühnenhandlung, über die das Publikum in der Exposition unterrichtet wird, und findet seinen Abschluss in den Szenen des fünften Akts, die der Hinrichtung unmittelbar vorangehen.

Marias früheres Dasein war von einer Triebverstrickung geprägt, die ihr jede freie sittliche Selbstbestimmung unmöglich machte. Nicht nur Paulet hält ihr ein „üppig lastervolles Leben“ vor (V. 57), auch Kennedy erinnert an die Schandtaten, zu denen Bothwell ihre Herrin verleitet hat. Im „Wahnsinn blinder Liebesglut“ (V. 325) ließ die Königin den Mord an ihrem Gatten Darnley geschehen, und das „Feuer des Verlangens“ (V. 341) brachte sie dazu, anschließend sogar dem Drahtzieher des Verbrechens ihre Hand zu geben. Aber während die wohlmeinende Amme hinter Bothwells verhängnisvollem Einfluss höllische Mächte wittert, konstatiert Maria nüchtern: „Seine Künste waren keine andre, | Als seine Männerkraft und meine Schwachheit“ (V. 331f.). Immerhin sieht Kennedy diese Phase als überwunden an: „Seit dieser That, die euer Leben schwärzt, | Habt ihr nichts lasterhaftes mehr begangen, | Ich bin ein Zeuge eurer Besserung“ (V. 369ff.). Dafür sprechen auch Marias Gewissensnöte und ihre Bereitschaft, die Schuld an Darnleys Tod auf sich zu nehmen, statt sie, wie es ihre Vertraute nahelegt, auf jugendlichen Leichtsinn oder den Zauber böser Geister zu schieben. Paulet ist freilich anderer Ansicht, wenn er den Auftritt der mit Schleier und Kruzifix ausgestafften Maria mit den Worten kommentiert: „Den Christus in der Hand, | Die Hoffart und die Weltlust in dem Herzen“ (V. 142f.). Man wird der Königin zwar keine schlichte Heuchelei unterstellen wollen, aber Paulets antithetisches Bild exponiert doch die Spannung zwischen sinnlichen Lockungen und sittlicher Reinheit, die ihren weiteren Weg begleitet.

In diesem Zusammenhang gewinnt auch Mortimer eine Bedeutung, die über seine handlungstechnische Funktion als potenzieller Retter der Heldin hinausgeht. Zunächst ist es ihm zu verdanken, dass in *Maria Stuart* nicht nur abstrakt über die Macht des Eros räsoniert wird, denn mit seinem ganzen Verhalten auf der Bühne beglaubigt er Marias überwältigende Anziehungskraft. In seinem leidenschaftlichen Verlangen verkörpert er aber auch eine Bedrohung, der die Königin nach wie vor ausgesetzt ist, gewissermaßen die Verlockung ihrer schon überwunden geglaubten früheren Existenz. In I,6 schildert Mortimer seinen Lebenslauf, dessen Peripetie das Erweckungserlebnis in Rom bildet. In „[d]er Puritaner dumpfe[n] Predigtstuben“ (V. 414) zu asketischer Triebkontrolle erzogen, wurde der junge Mann angesichts der sinnenfrohen Pracht der katholischen Kirche plötzlich von jenen Mächten überwältigt, die er so lange verdrängt hatte.

Im Wirbel der Gefühle sah er sich einem „Gefängniß“ entronnen und mit einem Mal in „des Lebens schönen Tag“ versetzt (V. 455ff.). Doch obwohl „der Künste Macht“ maßgeblich an diesem Erlebnis beteiligt war (V. 430), darf es nicht mit Schillers ästhetischer Erziehung verwechselt werden. Es spricht Mortimer nämlich nicht in der Gesamtheit seiner geistigen und sinnlichen Vermögen an, sondern versetzt ihn in einen fatalen Rauschzustand. Der schöne Schein der Kunst, den die klassische Ästhetik kultiviert, weicht hier dem falschen, dem trügerischen Schein.

Die suggestive Kraft der katholischen Religiosität unterdrückt Mortimers „grübelnde Vernunft“ (V. 477) und liefert ihn seinen entfesselten Emotionen aus. Weil der Glanz Roms, die rhetorische Gewalt des Kardinals von Guise und die Schönheit Marias seine Sinne so intensiv reizen, hält er sie für Offenbarungen des Göttlichen. Deshalb bleibt sein Enthusiasmus auch an ganz profane Gefühle und Sehnsüchte gebunden. Nach dem zeitgenössischen Sprachgebrauch zeichnet Schiller hier einen affektgeleiteten „Schwärmer“ (V. 2976), der einer gefährlichen Mischung aus erotischen und religiösen Begierden erliegt. Für Mortimer verschmilzt die himmlische Maria mit der irdischen, die hehre Gottesmutter mit der heißbegehrten Königin von Schottland, etwa in seinen letzten Worten vor dem Selbstmord: „Geliebte! Nicht erretten konnt' ich dich, | So will ich dir ein männlich Beispiel geben. | Maria, heilge, bitt' für mich! | Und nimm mich zu dir in dein himmlisch Leben!“ (V. 2817ff.) Die zügellose Triebhaftigkeit versetzt ihn in einen „stillen Wahnsinn“ (V. 2535) – ähnlich hatte Kennedy ja schon die Verfallenheit ihrer Herrin an Bothwell charakterisiert –, und in seiner Verzückung phantasiert er von einem Liebestod, bei dem Marias „Sarg“ zum makabren Hochzeitsbett werden soll (V. 2641). Am Ende stirbt Mortimer zwar nach eigener Überzeugung für ein höheres Ideal, aber für eines, das ihn ganz *sinnlich* entflammt. Das ist eher eine schwärmerische als eine wahrhaft erhabene Tat.

Schiller knüpft hier an Topoi der aufklärerischen Katholizismuskritik an, die auch in seinem *Geisterseher* auftauchen. Wie der Prinz im Roman wird Mortimer zum Opfer berechnender Manipulationen, denn Marias Verwandte und die katholischen Exilanten in Frankreich machen sich seinen religiösen Fanatismus zunutze, um den jungen Mann für ihre Zwecke einzuspannen. Vor allem aber offenbart der Handlungsstrang um Mortimer, wie ambivalent die Wirkung von Marias Schönheit ausfällt – einer Schönheit, die nicht im Sinne von Schillers philosophisch-ästhetischen Schriften, sondern schlicht als übermächtiger erotischer Reiz zu verstehen ist. Maria zieht unwillkürlich Männer in ihren Bann, die für sie Partei ergreifen, weckt bei ihnen jedoch zugleich Begehrlichkeiten, aus denen ein aggressives Dominanzstreben erwächst. Zu ihrer *inneren* Unfreiheit, der Abhängigkeit von den eigenen sinnlichen Impulsen, tritt damit eine *äußere*. Hat schon Bothwell gezeigt, wie schnell sich ein Liebhaber als „Tyrann“ erweisen kann, der „Schrecken“ verbreitet (V. 2587ff.), so verkündet in der Szene III,6 auch Mortimer, Maria um jeden Preis „besitzen“ zu wollen (V. 2548), und schickt sich an, sie körperlich zu überwältigen: „mit ausgebreiteten Armen“ nähert er sich ihr (nach V. 2538) und „preßt sie heftig an sich“

(nach V. 2580). Dieser massive Verstoß gegen die Dezenz, die sonst auf der klassischen Bühne waltet, wurde von einigen Kritikern prompt gerügt. Er ist aber wohlkalkuliert, zeigt er doch handgreiflich die grenzensprengende Macht des sexuellen Verlangens.

Bezeichnenderweise erlebt Maria diesen Schock unmittelbar nach dem Streitgespräch mit Elisabeth und dem Jubel über ihren Sieg. Mortimers hitziges Begehren zeigt ihr das verzerrte Spiegelbild ihrer eigenen leidenschaftlichen Sinnlichkeit, gegen die bislang offenbar weder Reue noch Buße etwas ausrichten konnten. Zu Beginn des dritten Akts hat sie noch einfach ihrem Lebenshunger Ausdruck verliehen: Die „langentbehrte Freiheit“ (V. 2107), die sie im Park von Fotheringhay genießt, ist ganz diesseitiger, physischer Natur, während Kennedys mahnender Hinweis auf die höhere „ew'ge Freiheit“ (V. 2133) ungehört verhallt. Im Rededuell mit Elisabeth steigert sich Marias Gemütsbewegung dann zu rabiater Aggressivität, und nicht zufällig erscheint sie Mortimer gerade in ihrer Wut als „das schönste Weib auf dieser Erde“ (V. 2478). In seiner Liebesraserei beruft er sich sogar ausdrücklich darauf, dass die Königin selbst nie für „kalte Strenge“ berühmt gewesen sei (V. 2583)!

Erst der Schlussakt zeigt eine von Grund auf gewandelte Heldin. Dabei wird der entscheidende Umschwung nur im Botenbericht referiert. Kennedy schildert, wie Maria angesichts der bevorstehenden Hinrichtung alle irdischen Bindungen abgestreift habe:

Man lös't sich nicht allmählig von dem Leben!
 Mit Einem Mal, schnell augenblicklich muß
 Der Tausch geschehen zwischen Zeitlichem
 Und Ewigem, und Gott gewährte meiner Lady
 In diesem Augenblick, der Erde Hoffnung
 Zurück zu stoßen mit entschloßner Seele,
 Und glaubenvoll den Himmel zu ergreifen.
 (V. 3402ff.)

Die Rede der Amme bewegt sich ganz im christlichen Vorstellungsrahmen. Aber hinter dem Gegensatz von Himmel und Erde, Ewigem und Zeitlichem treten doch die Konturen der *Erhabenheit* hervor, wie Schiller sie in seinen theoretischen Schriften entworfen hat. Was dem Christen das Jenseits, ist dem philosophischen Anthropologen die geistige Autonomie eines Individuums, das die Nöte und Schranken der sinnlichen Welt hinter sich lässt: „Herausgeschlagen aus allen Verschanzungen, die dem Sinnenwesen einen physischen Schutz verschaffen können, werfen wir uns in die unbezwingliche Burg unsrer moralischen Freyheit, und gewinnen eben dadurch eine absolute und unendliche Sicherheit, indem wir eine bloß komparative und prekäre Schutzwehre im Feld der Erscheinung verloren geben“ (20, S. 209).

Dass dieser Aufschwung nur abrupt geschehen kann, hebt Schiller in *Ueber das Erhabene* hervor: „Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt [...]. Nicht allmählig (denn es gibt von der Abhängigkeit keinen Uebergang zur Freyheit), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung, reißt es den selbstständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte“ (21, S. 45). Und wenn Maria, die keines der ihr vom Gericht zur Last gelegten Verbrechen begangen hat, den „unverdienten Tod“ dennoch als Buße für die „frühe schwere Blutschuld“ von Darnleys Ermordung akzeptiert (V. 3735f.), erreicht sie den höchsten Grad sittlicher Autonomie, nämlich die „freye Aufhebung alles sinnlichen Interesse“ in einer wahrhaft erhabenen Gesinnung (21, S. 51). Wer imstande ist, sogar den Tod, der doch eigentlich jede Freiheit zuschanden macht, in seinen Willen aufzunehmen, vernichtet ihn damit als heteronome Gewalt. Maria verwandelt die ungerechte Hinrichtung, die sie passiv erdulden müsste, in ein freiwilliges Selbstopfer.

Um *Erhabenheit* geht es also im Schlussakt des Stücks und nicht um die ideale Ausgewogenheit einer schönen Seele, wie manche Interpreten angenommen haben. Denn das Schöne gehört noch ganz der „Sinnenwelt“ an, wie es in *Ueber das Erhabene* heißt, und verlässt uns da, „wo wir als reine Geister handeln und alles körperliche ablegen müssen“ (21, S. 41). An diesem Punkt steht Maria, wenn sie dem Tod entgegensieht. Wo das Sinnenwesen der Zerstörung preisgegeben ist, lässt sich das Gleichgewicht sinnlicher und vernünftiger Kräfte, in dem Schiller die Schönheit der Seele erkannte, nicht mehr wahren. Dieser existenziellen Drohung kann der Mensch nur begegnen, indem er sein physisches Schicksal und die Ansprüche der Affekte radikal von dem unverletzlichen Kern seiner sittlich-moralischen Persönlichkeit trennt. Im Sterben wird Maria, wie später die Jungfrau von Orleans, als *erhabene* Überwinderin verkürt, während es nach den Prämissen von Schillers Anthropologie abwegig wäre, den Tod als Sinnbild *schöner* Anmut inszenieren zu wollen.

Würde ist es daher auch, was Maria bei ihren letzten Auftritten an den Tag legt, und zwar der „höchste Grad der Würde“, die „Majestät“ (20, S. 306). Mit „ruhiger Hoheit“ (nach V. 3479) verkündet sie ihrem Gefolge: „Die Krone fühl ich wieder auf dem Haupt, | Den würd’gen Stolz in meiner edeln Seele“ (V. 3493f.). Deshalb zeigt sie der Schlussakt auch erstmals umgeben von ihrem Gefolge und ihren Schätzen. Der königliche Rang entspricht jetzt keiner politischen Machstellung mehr, sondern wird zum Symbol innerer Autonomie. In dem Kontrast zwischen Maria, die ein „Beispiel edler Fassung giebt“ (V. 3378), und den ungezügelter Emotionen ihrer Dienerinnen, deren Gebärden „den heftigsten Schmerz“ ausdrücken (nach V. 3479), treten zugleich die elitären, aristokratischen Züge von Schillers Konzept der Erhabenheit hervor, die hier unmittelbar auf die soziale Hierarchie der Figuren projiziert werden. Auch Marias körperliche Schönheit erfährt eine Veränderung. Sublimiert und geläutert, dient sie nun ebenfalls der Darstellung erhabener Würde, statt weiterhin erotische Begierden zu wecken. In Leicesters Augen ist aus

der einstigen *femme fatale* ein „schon verklärter Geist“ geworden (V. 3845) – ein beruhigender und versöhnlicher Abschluss, sofern man die zeitgenössischen Vorstellungen von vollendeter Weiblichkeit zum Maßstab nimmt.

Maria bezwingt nicht nur den „süße[n] Trieb des Lebens“, der sonst so „unwillkürlich, allgewaltig“ auf den Menschen wirkt (V. 3395f.), und damit die Angst vor dem Tod. Sie entsagt auch dem „neid'sche[n] Hasse“ und den „Rachgedanken“, die sie noch im dritten Akt umgetrieben haben (V. 3676f.), indem sie Elisabeth „reuevoll“ um Vergebung für ihre „Heftigkeit“ bittet (V. 3784f.). Und mit der Leidenschaft für Leicester fällt schließlich „das letzte ird'sche Band“ (V. 3691), das die Königin an die Sinnenwelt fesselt. Fällt es wirklich? Einige Zweifel weckt die unvermutete Begegnung mit dem Geliebten, die Marias souveräne Ruhe noch einmal buchstäblich ins Wanken bringt: Bei Leicesters „Anblick zittert Maria, die Knie versagen ihr, sie ist im Begriff hinzusinken“ (nach V. 3818). Allerdings währt dieser Schwächeanfall nur kurz, und der Idee der Erhabenheit widerspricht er keineswegs. Im Gegenteil: Schiller braucht ihn, um zu demonstrieren, dass seine Maria nach wie vor dem Einfluss der Natur, der Sinne und der Gefühle ausgesetzt ist und um Erhabenheit zu *ringen* hat. Bis zu einer restlosen Vergeistigung darf die Überhöhung der Protagonistin nicht getrieben werden, denn die „Fassung des Gemüths“, die den erhabenen Charakter auszeichnet, soll ja kein Produkt bloßer „Unempfindlichkeit“ sein, sondern eine echte Leistung, „eine Wirkung seiner moralischen Kraft“, die sich mitten im „Sturm“ der Affekte behauptet. Der „tragische Held“, verkündet Schiller in *Ueber das Pathetische*, „muß sich erst als empfindendes Wesen bey uns legitimirt haben, ehe wir ihm als Vernunftwesen huldigen, und an seine Seelenstärke glauben“ (20, S. 196). Auch wäre es verfehlt, in Marias letzten Worten zu Leicester verletzenden Sarkasmus und damit doch wieder einen Ausdruck ungebändigter Affektregungen finden zu wollen. Was die Königin dem Verräter „mit sanfter Stimme“ sagt (nach V. 3821), ist so ziemlich das Mildeste, was sie ihm unter den gegebenen Umständen überhaupt sagen kann, und die makabre Ironie, die zweifellos über dieser Begegnung waltet, liegt objektiv in der Situation selbst, die maßgeblich durch Leicesters intrigante Manöver herbeigeführt worden ist.

Im Schlussakt greift Schiller tief in den Fundus katholischer Bilder und Symbole. Auch die christliche Stilisierung seiner Heldin trägt dazu bei, ihre bedrohliche erotische Ausstrahlung und ihre impulsive Leidenschaftlichkeit zu domestizieren: Das starre Gefüge religiöser Zeichensysteme und ritueller Akte unterwirft Marias Handeln festen kulturellen Ordnungsmustern und lässt keine spontanen Ausbrüche mehr zu. Vor allem aber erlaubt es die katholische Motivik, Erhabenheit auf der Bühne anschaulich zu machen. Schon in *Ueber Anmuth und Würde* hatte Schiller dieses Problem erörtert: „Streng genommen ist die moralische Kraft im Menschen keiner Darstellung fähig, da das Übersinnliche nie versinnlicht werden kann. Aber mittelbar kann sie durch sinnliche Zeichen dem Verstande vorgestellt werden“ (20, S. 294). Die christliche Vorstel-

lungswelt des fünften Akts bildet einen großen Komplex von Metaphern, die Marias Befreiung aus den weltlichen Verstrickungen illustrieren.

Nur als Symbole einer solchen inneren Wandlung erlangen die kirchlichen Gnadenmittel der Absolution und der Eucharistie echte Bedeutung – zuvor waren des „Messedienerers Glocke“ und das „Hochwürdige in Priesters Hand“ gegen Darnleys „Racheforderndes Gespenst“ noch machtlos geblieben (V. 288ff.). Und bezeichnenderweise spielen zentrale Glaubensartikel des Christentums wie die Auferstehung und das ewige Leben in den Szenen, in denen Maria von ihren irdischen Freuden und Leiden Abschied nimmt, keine Rolle. Derartige Trostquellen konnte Schiller bei seiner Inszenierung menschlicher Erhabenheit nicht gebrauchen: Schon in der Schrift *Vom Erhabenen* hatte er diesen orthodoxen „Religionsideen“ die Funktion zugeschrieben, angesichts des Todes „Beruhigungsgründe für unsere Sinnlichkeit“ zu liefern (20, S. 181). Auch der Kontrast zwischen Maria und Mortimer zeigt, dass der Dichter in seinem Stück durchaus kein festes, stimmiges Bild des katholischen Glaubens entwerfen wollte. Je nach den dramatischen Erfordernissen kann diese Religion in *Maria Stuart* den Aufschwung zur erhabenen Freiheit verdeutlichen oder ihre Anhänger durch sinnlich-stoffliche Reize zu einer leidenschaftlichen Diesseitszugewandtheit verführen.

Schiller durfte es sich erlauben, die katholische Bilder- und Gedankenwelt als Reservoir dichterischer Symbolik auszubeuten, weil er dieser Glaubenslehre sehr fernstand und auch in erster Linie mit einem protestantischen Publikum rechnete. Die Szene V,7, in der Melvil Maria die Beichte abnimmt und sogar die Kommunion zelebriert, warf in der Theaterpraxis aber Probleme auf. Schiller selbst nannte sie „gewagt“ (30, S. 211), und bei den zeitgenössischen Inszenierungen musste sie in der Regel abgeändert und gekürzt werden – so wahrscheinlich bereits bei der Weimarer Uraufführung, nachdem Herzog Karl August Bedenken angemeldet hatte. Für die Zensurinstanzen, denen schon die Darstellung geistlicher Personen auf der Bühne anstößig war, roch diese Episode erst recht nach Profanation und Blasphemie. Dabei ging es vielleicht gar nicht so sehr um den krassen Gegensatz zwischen dem heiligen Ernst einer religiösen Verrichtung und dem scheinhaften Spiel des Theaters, sondern eher um die untergründige *Verwandtschaft* beider Praktiken, die den Anspruch der kirchlichen Eucharistie konterkarierte. Denn wenn ein Schauspieler auf der Bühne die Worte des Priesters, die Brot und Wein in Fleisch und Blut Christi verwandeln sollen, als Rollenrede zitiert, mag das Publikum auf den Gedanken kommen, dass auch der kirchliche Ritus letztlich nichts weiter als eine suggestive Fiktion aus Sprache sei – „Words, words, words“, wie Hamlet sagen würde.

Der ausgeprägte theatralische Charakter von Marias Auftritt im fünften Akt und die bedeutungsvollen Zeichen, die sie umgeben, könnten freilich Bedenken wecken, ob der so demonstrativ zur Schau gestellte „Triumph“ (V. 3497) der Erhabenheit denn überhaupt authentisch ist. *Inszeniert* sich die Königin in ihrer Todesstunde nicht ganz bewusst als christliche Märtyrerin,

um damit ihre eigene Heiligenlegende zu schreiben und schon zu Lebzeiten ihren „Nachruhm“ (V. 3499) zu sichern? Sie würde dann den Konflikt mit Elisabeth unterschwellig doch weiterführen, sich selbst ins beste Licht setzen und zugleich die Gegenspielerin wirkungsvoll diskreditieren. Eine solche desillusionierende Deutung ließe sich auf der Bühne gewiss durch geeignete Darstellungstechniken vermitteln, aber Schillers Text stützt sie nicht. Es gibt keinen Grund, die Echtheit von Marias erhabener Gesinnung zu bezweifeln und etwa ihre „stille Andacht“ beim Empfang der Kommunion (nach V. 3757) als bloßes Maskenspiel zu verdächtigen. Das Stück selbst ist es, das die grandiose Inszenierung seiner Heldin betreibt, um dem Publikum den inneren Vorgang des erhabenen Aufschwungs plastisch vor Augen zu stellen.

Marias Haft und Tod werden bei Schiller zum „Symbol für die *conditio humana*“ schlechthin²⁶, für die Gebundenheit des Menschen an seine triebhafte, sinnliche Natur, aber auch für sein Vermögen, sich als geistig-moralisches Wesen über sie zu erheben. Der „Triumph“ (V. 3497) kann dabei jedoch nur den Schlusspunkt eines langen, widerspruchsvollen Prozesses bilden, weil es andernfalls vorzeitig um die dramatische Spannung getan wäre, die gerade von dem Hin und Her zwischen Weltlust und Weltabkehr, Leidenschaft und Buße lebt. So hatte Schiller schon früher das „große Geheimniß der tragischen Kunst“ bestimmt: In seinem Kampf mit dem „Zwang der Sinnlichkeit“, der den Kern jeder Tragödie ausmache, dürfe das „selbstthätige Vermögen“ des freien sittlichen Menschen zwar niemals gänzlich unterliegen, aber auch „nicht früher als am Ende den Sieg erlangen“ (20, S. 163f.). Deshalb sprechen die verschiedenen Aussichten auf Rettung – durch Mortimer, durch Leicester oder durch einen Gnadenakt Elisabeths – immer wieder Marias physisch-sinnliche Seite an. Auf die farbige Schilderung von Mortimers Rom-Erlebnis reagiert sie zum Beispiel mit einer vielsagenden Mischung aus Faszination und Abwehr: „O schonet mein! Nicht weiter. Höret auf, | Den frischen Lebensteppich vor mir aus | Zu breiten“ (V. 451ff.). Und wie Kennedy berichtet, hat die Königin sogar noch in der Nacht vor ihrer Hinrichtung zunächst von irdisch-diesseitiger „Freiheit“ geträumt (V. 3386).

Marias Durchbruch zu erhabener Würde ereignet sich genau in dem „Augenblick“ (V. 3406), in dem die letzten Hoffnungen auf eine Rettung ihrer physischen Existenz zergehen. Sie greift also, pointiert formuliert, erst dann zum Notanker der moralischen Autonomie, als ihr gar keine andere Möglichkeit der Selbstbehauptung mehr übrigbleibt und die einzige Alternative in purer Verzweiflung bestünde. Mit der harmonisierenden Verklärung, die man Schiller gerne unterstellt, ist es in Wahrheit nicht weit her. Der angeblich so weltfremde Idealist zeichnet in *Maria Stuart* vielmehr ein sehr skeptisches Bild von den Möglichkeiten des Menschen, in dem das Erhabene eine äußerste Grenze markiert, die der Einzelne *vielleicht* an der Schwelle des Todes erreichen kann, schwerlich aber, solange er noch mitten im prallen Leben steht.

Hof und Herrscherin

Eindringlich warnt der redliche Paulet seinen Neffen vor dem „schlüpfrig glatte[n] Grund“ des königlichen Hofes (V. 1664). Tatsächlich ist das höfische Leben in *Maria Stuart*, wie schon in *Dom Karlos*, von Täuschung und Verstellung geprägt und damit von einer negativ gefärbten Theatralität, die den aufrichtigen ästhetischen Schein durch einen falschen, trügerischen ersetzt. Mortimer bedarf der Mahnungen seines Oheims allerdings nicht, denn er hat seine Lektion längst gelernt und übt selbst „der Verstellung schwere Kunst“ (V. 545), um Elisabeth in die Irre zu führen. Die „zweierley Gesichter“, die er am Hof zur Schau trägt (V. 1703), irritieren sogar seinen potenziellen Verbündeten Leicester. Auch Personen, deren Interessen eigentlich zusammengehen, müssen zunächst einmal das allgegenwärtige Misstrauen überwinden, das die Angehörigen der Hofgesellschaft voneinander isoliert, und so führen die beiden Männer in der Szene II,8 erst einige vorsichtig tastende Wechselreden, bevor sie endlich vertraulich miteinander sprechen können.

Ein vollendeter Kenner der höfischen Gepflogenheiten ist Mortimer aber noch keineswegs. Als er Leicester drängt, seine gefangene Geliebte auf Ritterart mit der Waffe in der Hand zu befreien, wird er belehrt, dass man in Elisabeths ‚modernem‘ England nicht mehr mit heroischen Tugenden und Schwertstreichen in einem „edeln Kampf“ (V. 1925), sondern mit den feineren Werkzeugen der Intrige um Macht und Einfluss ringt. Wo statt des Mutes und der physischen Stärke Kalkül und taktisches Geschick gefragt sind, erweisen sich die romantischen Vorstellungen des hitzigen Jünglings als heillos anachronistisch und reißen ihn unweigerlich ins Verderben. Dagegen ist Leicester das Musterbeispiel eines Höflings, ein Virtuose der Verstellung und der subtilen Manipulation in einer Welt, in der „Wort und Blicke [...] abgewogen“ werden (V. 2709). Rücksicht auf andere kennt er dabei nicht, wie Mortimer im vierten Akt schmerzlich erfahren muss, und selbst seine neuerwachte Neigung zu Maria entspringt nur der Einsicht, dass er Elisabeth trotz jahrelanger Bemühungen nicht zur Frau gewinnen kann.

Am Ende kommt hinter dem zynischen Opportunisten freilich doch noch ein fühlender Mensch zum Vorschein, ähnlich wie im Falle des Präsidenten in *Kabale und Liebe* – offenbar versprach sich Schiller von einer solchen Wendung starke rührende Wirkungen. Die Szene V,10, in der Leicester die hinter die Kulissen verlegte Hinrichtung Marias mitanhören muss, ist ein Meisterstück der Affektregie, das über suggestives Pathos auf der Bühne ein Höchstmaß an Mitleiden beim Zuschauer evoziert. Tief erschüttert, sieht sich der Lord außerstande, „[d]es Herzens Stimme fühllos zu ersticken“ (V. 3848) und den „eh’rnen Harnisch“ der Selbstbeherrschung, der für einen höfischen Intriganten lebensnotwendig ist, aufrechtzuhalten. Seinem geistigen und körperlichen Zusammenbruch in der Ohnmacht folgt zu guter Letzt die Befreiung aus den Banden des Hofes durch den hochverräterischen Übergang zum Reichsfeind. Berichtet wird

davon in anderthalb Blankversen, die wieder einen von Schillers wunderbar lakonischen und effektsicher inszenierten Dramenschlüssen bilden: „Der Lord läßt sich | Entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich“ (V. 4031f.).

Schrewsbury und Burleigh, Leicesters Kollegen im Staatsrat, repräsentieren einen ganz anderen Figurentypus. Mit ihnen entwirft Schiller keine seelisch komplexen Individuen, die unter dem Eindruck schockierender Erlebnisse einen tiefgreifenden Wandel durchmachen könnten, sondern rein funktionale Repräsentanten gegensätzlicher Haltungen auf dem Gebiet des politischen Handelns. Schrewsbury besteht auf dem Vorrang moralischer Grundsätze in der Politik. Nicht nur formaljuristische, sondern auch humane Bedenken begründen seine Einwände gegen die Hinrichtung der schottischen Königin. So wie er in Marias Werdegang und ihrer Persönlichkeit eine gewisse Entschuldigung für ihre früheren Fehltritte findet, sieht er auch in Elisabeth in erster Linie ein menschliches Individuum und vor allem eine *Frau*, die auf dem Thron die spezifisch weiblichen Qualitäten zur Geltung bringen und damit Politik und Menschlichkeit versöhnen sollte:

Der eignen Milde folge du getrost.
Nicht Strenge legte Gott in's weiche Herz
Des Weibes – Und die Stifter dieses Reichs,
Die auch dem Weib die Herrscherzügel gaben,
Sie zeigten an, daß Strenge nicht die Tugend
Der Könige soll seyn in diesem Lande.
(V. 1342ff.)

Elisabeth habe es nicht nötig, sich äußerem Druck zu beugen: „Sag nicht, du müssest der Nothwendigkeit | Gehorchen und dem Dringen deines Volks. | Sobald du willst, in jedem Augenblick | Kannst du erproben, daß dein Wille frei ist“ (V. 1330ff.). Das entspricht dem Menschenbild der Schrift *Ueber das Erhabene*, die Humanität mit autonomer Selbstbestimmung gleichsetzt: „Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen [...]. Alle andere Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will“ (21, S. 38). Verfassungstheoretisch gesehen, proklamiert Schrewsbury damit die umfassende Herrschergewalt seiner Monarchin – das staatsrechtliche Pendant zur Freiheit des individuellen Willens ist der *Absolutismus*. An späterer Stelle kommt das noch deutlicher zum Ausdruck:

Wer kann dich zwingen? Du bist Herrscherin,
Hier gilt es deine Majestät zu zeigen!
Gebiete Schweigen jenen rohen Stimmen,

Die sich erdreisten, deinem Königswillen
 Zwang anzuthun, dein Urtheil zu regieren.
 (V. 3083ff.)

Burleigh dagegen erblickt in der Auseinandersetzung zwischen Maria und Elisabeth lediglich einen physischen Kampf um die Macht, dessen unerbittliche Regel er in brillanter antithetischer Rhetorik formuliert: „Du mußt den Streich erleiden oder führen. | Ihr Leben ist dein Tod! Ihr Tod dein Leben!“ (V. 1293f.) Ganz ähnlich hat schon Wallenstein das oberste Gesetz der Politik ausgedrückt: „Ich muß Gewalt ausüben oder leiden – | So steht der Fall. Nichts anders bleibt mir übrig“ (8.2, S. 640). So wenig Burleigh moralische Rücksichten kennt, so wenig treibt ihn ein persönlicher Hass auf Maria an. Als Individuum interessiert ihn die schottische Königin nicht, weshalb er auch gegen ihre erotische Anziehungskraft immun ist, während Schrewsbury, der die Gefühle nicht aus der Politik verbannt, diese „Reize sondergleichen“ (V. 1400) durchaus zu schätzen weiß, wie Elisabeth indigniert feststellt. In Burleighs Augen verkörpert Maria einfach eine Bedrohung für Englands Frieden und Elisabeths Sicherheit. Sie ist die „*Ate* dieses ew’gen Kriegs“ (V. 1281), die Göttin der Zwietracht und Verblendung in Person, deren Beseitigung der „Staatsvortheil“ verlangt (V. 2045).

Auch in Elisabeth sieht Burleigh nicht den Menschen oder gar die Frau, sondern nur die Repräsentantin des Staates und der protestantischen Konfession, die sich bei der Ausübung ihres Amtes nicht von moralischen Anwandlungen oder konfusen Emotionen, sondern allein von den Interessen des Königreichs leiten lassen muss: „Hier ist nicht Zeit zu weichlichem Erbarmen, | Des Volkes Wohlfahrt ist die höchste Pflicht; | Hat Schrewsbury das Leben dir gerettet, | So will *ich* England retten – das ist mehr!“ (V. 3181ff.) Die Rücksicht auf das Wohl und den Willen des Volkes schränkt die souveräne Verfügungsgewalt der Monarchin ein. „Gehorche | Der Stimme des Volks, sie ist die Stimme Gottes“ (V. 3067f.), ermahnt Burleigh seine Königin, als die Unterzeichnung des Todesurteils ansteht. Dass die Staatsraison keine Alternative zu Marias Hinrichtung duldet, lässt sich auch wirklich mit guten Argumenten begründen. „Doch ewig wankt die Kron’ auf meinem Haupt, | So lang *sie* lebt, die ihrem Schwärmereifer | Den Vorwand leiht und ihre Hoffnung nährt“ (V. 1586ff.), sagt Elisabeth mit Blick auf ihre fanatischen katholischen Widersacher, und Mortimers Taten geben ihr dabei ebenso recht wie die Umtriebe des Kardinals von Guise. Kraft ihrer Abkunft, ihres Glaubens und ihrer Schönheit bleibt selbst die gefangene Maria eine Gefahr für das Reich und seine Religion.

Zwischen diesen beiden Ratgebern steht nun Elisabeth, die Schiller in einem Brief an Goethe als „königliche Heuchlerin“ titulierte (30, S. 75). Auch sie greift nämlich tief in das Repertoire höfischer Verstellungstechniken, um sich aus der Zwickmühle zu winden, in die sie durch ihre Rivalin geraten ist. Unter vier Augen gesteht sie Mortimer ihre Not: Während Egoismus

und Staatsinteresse Marias Beseitigung verlangen, möchte Elisabeth doch andererseits „[d]ie eigne Hand vom Blute rein behalten“ (V. 1593), um nicht den „Haß der That“ auf sich zu laden (V. 1597) und dadurch wiederum angreifbar zu werden. Es kommt also darauf an, den „Schein“ zu wahren (V. 1598), damit die Königin ihre Schuld an Marias Tod überzeugend verleugnen kann, denn in der Politik gilt: „Was man *scheint*, | Hat jedermann zum Richter, was man *ist*, hat keinen“ (V. 1601f.). Das weiß sie vermutlich von Machiavelli, bei dem es heißt: „Alle sehen, was du scheinst, aber nur wenige erfassen, was du bist“. Deshalb hatte schon der italienische Staatstheoretiker die Sittlichkeit durch taktisches Kalkül ersetzt und erklärt, für einen Fürsten sei es „nicht erforderlich, alle [...] guten Eigenschaften wirklich zu besitzen, wohl aber den Anschein zu erwecken, sie zu besitzen.“²⁷

Ein ausgeprägtes schauspielerisches Talent stellt folglich die Kardinaltugend am Hofe dar, und Elisabeths Heuchelei ist weniger ein persönlicher Charakterzug als eine machtpolitische Notwendigkeit. Die Königin bewegt sich ganz auf Burleighs Linie, wenn sie alle moralischen Skrupel beiseiteschiebt und Mortimer für einen Meuchelmord an der Kontrahentin zu gewinnen sucht, der ihre Probleme mit einem Schlag lösen würde. Aber schon der gegen Maria angestrebte Hochverratsprozess war eine auf den bloßen Schein und die öffentliche Meinung berechnete Farce, deren Urheber die „Gerechtigkeit“ einfach mit dem „Nutzen | Des Staats“ – und ihrem eigenen! – gleichgesetzt haben (V. 797f.). Nicht nur Maria bestreitet die Legitimität dieses Verfahrens; auch Paulet und Schrewsbury, deren Integrität über jeden Zweifel erhaben ist, bestätigen, dass das Todesurteil durch politisch motivierte Rechtsbeugungen zustande kam, die als „Unziemlichkeiten“ noch sehr euphemistisch umschrieben sind (V. 985).

Und doch gehört auch Elisabeth zu jenen Figuren bei Schiller, deren Seelen- und Gefühlsleben sich dem Zuschauer nicht restlos erschließt. Über das wahre Ausmaß ihrer Heuchelei kann nämlich nur spekuliert werden. Die „Thränen“ (nach V. 1527), mit denen sie Marias Brief aus dem Gefängnis quittiert, dürften zwar gespielt sein – immerhin ordnet Elisabeth unmittelbar danach die heimtückische Ermordung der Gefangenen an, was nicht gerade auf tiefempfundene Rührung schließen lässt. Etwas komplizierter liegt der Fall bereits, wenn die Königin beim Anblick des Todesurteils „schaudert“ und zurückfährt (V. 3067): aufrichtige Erschütterung oder staatskluge Komödie für die umstehenden Lords? Als sie das Urteil schließlich in einer Gefühlsaufwallung unterzeichnet hat, zeigt sie „einen Ausdruck des Schreckens“ (nach V. 3248), der sicherlich authentisch ist, weil es in dieser Szene keine Zuschauer auf der Bühne gibt, vor denen sie sich verstellen müsste. Offen bleibt jedoch, *wovor* Elisabeth eigentlich erschrickt: vor ihren eigenen aggressiven Affekten, die sie gerade unwiderstehlich mit sich gerissen haben, oder eher vor den unabsehbaren politischen Risiken des soeben vollzogenen Schritts? Jedenfalls nimmt sie anschließend wieder ihre Zuflucht zur listigen Verstellung, indem sie die Verantwortung für Marias Tod auf Davison abwälzt. Und sie ist entschlossen, auch künftig den Schein zu wahren: „wer

darf sagen, | Ich habs gethan! Es soll an Thränen mir | Nicht fehlen, die Gefallne zu beweinen!“ (V. 3898ff.) Gerade ihre partielle Undurchschaubarkeit begründet die Faszination dieser Figur und gewährt jeder SchauspielerIn, die sie auf der Bühne zu interpretieren hat, bemerkenswerte Spielräume.

An Elisabeths Erfolgen als Regentin und an ihrer Beliebtheit bei den Untertanen lässt das Stück keinen Zweifel. Wenn sich die Königin vor dem französischen Gesandten der „Segnungen“ ihres Volkes rühmt (V. 1124) und in Marias Anwesenheit gar behauptet, sie werde in England wie ein „Gott“ verehrt (V. 2231), darf man diese Selbstbeweihräucherungen natürlich nicht für bare Münze nehmen. Doch es gibt auch unparteiische Zeugen für ihre Popularität. Laut Schrewsbury wird Elisabeth in der Öffentlichkeit stets „jubilend“ begrüßt, weil sie als Verkörperung der „Gerechtigkeit“ gilt (V. 3130ff.), und Kent berichtet von den Reaktionen auf das Attentat eines katholischen Fanatikers:

Der Schrecken geht durch London,
Dein Leben sey bedroht, es gehen Mörder
Umher, vom Papste wider dich gesendet.
[...]
Der Pöbel glaubt's und wüthet. Nur das Haupt
Der Stuart, das noch heute fällt, kann ihn
Beruhigen.
(V. 3055ff.)

Die Szene IV,10 enthüllt aber die fragwürdigen Quellen, aus denen sich Elisabeths Gerechtigkeitsliebe und ihre strenge Pflichterfüllung speisen. Generell bietet diese Schlüsselpassage tiefere Einblicke in ihre Gedankenwelt, als sie die Königin unter dem Zwang der höfischen Verstellungskunst sonst jemals gewährt. Und wie bei Wallenstein muss Schiller dafür wieder auf die Technik des Monologs zurückgreifen, weil auch Elisabeth keinen echten Vertrauten hat, dem sie sich öffnen könnte. Nur wenn sie sich allein weiß, lässt sie alle Masken fallen.

Insgesamt hegt die Monarchin einen tiefen Abscheu vor dem „Pöbel“ und vor der „Sklaverei des Volksdiensts“, die sie als „[s]chmähliche | Knechtschaft“ empfindet (V. 3190ff.). Abschütteln kann sie diese Fesseln jedoch nicht, weil nur die „Volksgunst“ ihren „angefochtnen Thron“ sichert (V. 3213). In geraffter Form rekapituliert Elisabeth die Gefahren, die ihrer Herrschaft drohen: den „Flecken [...] ihrer fürstlichen Geburt“ (V. 3223), der die Legitimität ihrer Erbfolge ins Zwielicht rückt, den Hass der katholischen Partei und die Feindschaft Spaniens, Frankreichs und des Papstes. Unter diesen Umständen sind die Gerechtigkeit und die Milde, die ihr wenigstens die Unterstützung ihrer Untertanen garantieren, lediglich wohlkalkulierte Mittel zum Zweck des

Machterhalts. „Die allgewaltige | Nothwendigkeit“ (V. 3209f.), nicht etwa ein freier sittlicher Entschluss verlangt ihr diese „hohen Tugenden“ (V. 3221) ab, so dass sie wie ein „Gaukler“ (V. 3196) eine Gesinnung vorspielen muss, die ihr im Innersten fremd bleibt.

Elisabeth teilt weder Burleighs noch Schrewsburys Auffassung von ihrer Rolle als Regentin. Wenn sie in IV,9 versichert, sie habe immer nur „für das Beste meines Volks gelebt“ (V. 3152) und träume insgeheim davon, mit der Bürde der Herrschaft auch allen „Tand der Erdengröße“ abzuwerfen (V. 3158), so entlarvt der unmittelbar folgende Monolog diese Beteuerungen als Heuchelei. Als Last empfindet die Königin in Wahrheit nicht ihre Macht, sondern nur deren *Schranken*: „Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn!“ (V. 3193) Elisabeth sehnt sich nach absoluter Herrschergewalt, die es ihr gestatten würde, ganz nach eigenem Ermessen zu handeln – aber nicht, um dann strengen moralischen Maßstäben zu folgen, sondern um ihre persönliche Willkür auszuleben: „O der ist noch nicht König, der der Welt | Gefallen muß! Nur der ist's, der bei seinem Thun | Nach keines Menschen Beifall braucht zu fragen“ (V. 3197ff.). Diese Freiheit hat nichts mit der inneren Autonomie des Erhabenen zu tun. Es handelt sich vielmehr um jene physisch-sinnliche Freiheit der Macht und der unumschränkten Selbstentfaltung, um die es auch schon Franz Moor oder Fiesco von Lavagna ging.

Umstellt von Bedrohungen und realpolitischen Zwängen, ist die englische Königin auf ihre Art ebenso eine Gefangene wie ihre eingekerkerte schottische Rivalin. Deshalb gehen Schrewsburys Appelle an ihre souveräne Willensfreiheit und ihre weiblichen Gefühlsqualitäten ins Leere: Selbst wenn der Mensch als *sittliches Individuum* zu erhabener Autonomie fähig sein sollte, ist er's doch nicht unbedingt auch als *politischer Akteur*. In Schillers Drama ergibt sich das Geschehen auf dem Feld der Politik nicht aus den verantwortlichen Entscheidungen selbstbestimmter Einzelner, sondern aus komplexen Machtkonstellationen. Herrschaft ist hier keine Frage der Moral und stützt sich auch nicht mehr auf religiöse Bezüge und eine göttliche Legitimation. Statt dessen regiert eben die „allgewaltige | Nothwendigkeit“, der Elisabeth gerecht werden muss, wenn sie ihre prekäre Stellung behaupten will.

Schillers Protagonistin erweist sich aber noch in anderer Hinsicht als gebunden, und damit rückt auch die Frage nach Schuld und Verantwortung in ein neues Licht. Denn letztlich unterzeichnet Elisabeth das Todesurteil nicht aufgrund kühler machtpolitischer Erwägungen, sondern unter dem Diktat von Hass und Rachsucht, die sich der Staatsraison nur als Werkzeug bedienen. Zu der politischen Verstrickung tritt damit die emotionale. Elisabeths aufgewühlte Einbildungskraft versetzt sie zurück in die Streitszene des dritten Akts, aus der sie zuletzt sprachlos geflohen war, und lässt sie den abgebrochenen Disput in einer imaginären Anrede an Maria, die das entscheidende Stichwort „Bastard“ (V. 2447) aufgreift, fortführen:

Mit welchem Hohn sie auf mich nieder sah,
Als sollte mich der Blick zu Boden blitzen!
Ohnmächtige! Ich führe beßre Waffen,
Sie treffen tödlich und du bist nicht mehr!
[...]
Ein Bastard bin ich dir? – Unglückliche!
Ich bin es nur, so lang *du* lebst und athmest.
Der Zweifel meiner fürstlichen Geburt
Er ist getilgt, sobald ich *dich* vertilge.
Sobald dem Britten keine Wahl mehr bleibt,
Bin ich im ächten Ehebett' geboren!
(V. 3239ff.)

Im Rededuell unterlegen, greift Elisabeth auf den Machtapparat des Staates zurück, um die Konkurrentin physisch zu vernichten. Ihre Unterschrift unter dem Urteil ist jene „beßre Waffe“, der Maria nichts entgegenzusetzen hat, wie Davison in der nächsten Szene bestätigen wird: „*Dein* Name Königin, unter *dieser* Schrift | Entscheidet alles, tödtet, ist ein Strahl | Des Donners, der geflügelt trifft“ (V. 3269ff.).

An Elisabeths politischem Dilemma ändert die Unterschrift als solche aber noch nichts: Sie *muss* und *will* Maria töten lassen und *darf* es doch nicht, jedenfalls nicht, wenn dadurch der kostbare Schein verletzt wird. Einen Ausweg eröffnet der *vermittelte* Charakter der Schrift, des unterzeichneten Urteils. Elisabeth nutzt gezielt die Differenz zwischen ihrem souveränen, an ihre Person gebundenen Willen und dem Schriftmedium, um handeln zu können, ohne die Verantwortung dafür tragen zu müssen. Der Leidtragende ist Davison, dem sie das fatale Dokument aushändigt, ohne ihm unmissverständlich mitzuteilen, was er damit anfangen soll. Der bedauernde Staatssekretär, der „nicht die Sprache | Der Höfe und der Könige“, sondern nur die „schlichte | Einfache Sitte“ kennt (V. 3315ff.), vermag diese intrigante Strategie nicht zu durchschauen. Nach Marias Hinrichtung kann Elisabeth ihn als Bauernopfer der Bestrafung ausliefern, während sie selbst allem Anschein nach mit reinen Händen dasteht. Damit handhabt sie die Möglichkeiten der Schrift sehr viel gewandter als Maria, der die unkontrollierte Macht dieses Mediums zum Verhängnis geworden ist: Ihr Schreiber hat in ihren Briefen an den Verschwörer Babington eigenmächtig „andre Worte | Geschrieben, als die Königin diktirt“ (V. 3938f.), und damit das Todesurteil über sie heraufbeschworen. Maria büßt ihre Autonomie als Königin ein, weil sie die Vermittlungsinstanzen, die ihren Willen exekutieren sollen, nicht im Griff hat, während ihre Gegnerin überlegen mit ihnen zu spielen weiß.

Doch auch Elisabeth entrinnt der Dialektik, die den Medien des politischen Handelns eigen ist, nicht ganz. Obwohl sie sich der tödlichen Macht ihres Namenszugs genauso bewusst ist wie Davison, muss sie sie im Gespräch mit dem Staatssekretär nach Kräften verleugnen: „Unterschreiben sollt' ich. | Ich hab's gethan. Ein Blatt Papier entscheidet | Noch nicht, ein Name tödtet nicht“ (V. 3266ff.). In dem Bemühen, jede Verantwortung von sich abzuwälzen, untergräbt sie ihre monarchische Autorität – ein Herrscher, der eifersüchtig über seine Macht wacht, müsste ja eigentlich darauf beharren, dass seine Unterschrift als klare und unmittelbare Willenserklärung aufzufassen sei! Elisabeths strategische Manipulation des Schriftmediums befördert also eine Dissoziation des Subjekts von seinem Handeln, des Willens von der Ausführung. Nach wie vor findet sie nicht zu der ersehnten Freiheit auf dem Thron, die es ihr erlauben würde, sich restlos mit ihren Taten zu identifizieren. Die Davison-Episode lässt schon die ambivalenten Effekte eines modernen bürokratischen Verwaltungsapparats erahnen: Wenn ein Monarch Verantwortung an einen solchen Apparat delegiert, sieht er damit zugleich seine persönliche Souveränität schwinden.

Die Welt der Politik und die Sphäre sittlicher Freiheit bleiben in *Maria Stuart* streng getrennt. Der Kontrast zwischen den Königinnen ist daher nicht nur durch charakterliche Differenzen bedingt, sondern auch durch die unterschiedlichen Kontexte, in denen sie agieren. Zur erhabenen Freiheit gelangt Maria erst, als sie bereits aus dem Kampf um die Herrschaft ausgeschieden ist. Ihrer Rivalin dagegen, die weiterhin mit den Mechanismen der Macht und der höfischen Intrigen zurechtkommen muss, bleibt der Ausweg aus den Niederungen der List, der Skrupellosigkeit und der kleinlichen Bosheit versperrt. Wie schon in *Wallenstein* zeigt Schiller keine Möglichkeit auf, die politische Selbstbehauptung mit moralischen Maximen und sittlicher Würde zu versöhnen. Es wäre aber voreilig, wollte man diese Aporie ideologiekritisch als Symptom für die Schwäche des deutschen Bürgertums interpretieren, das sich mit der Verachtung für das schmutzige Geschäft der Politik über seine faktische Einflusslosigkeit hinwegtröste. Tatsächlich vermittelt das Stück eher die nüchterne Einsicht in die Eigenlogik des politischen Handelns, die man noch heute oft genug vermisst, wenn im öffentlichen Diskurs Politik und Moral allzu naiv kurzgeschlossen werden. Autonome Sittlichkeit setzt eine individuelle Entscheidungsfreiheit voraus, über die gerade die vermeintlich Mächtigen für gewöhnlich nicht verfügen. Elisabeth bekommt schmerzhaft zu spüren, dass ihre politische Stellung mit mannigfachen Einschränkungen verbunden ist, die es ihr keineswegs gestatten, nach eigenem Ermessen zu verfahren. Der politische Akteur ist bei Schiller *unfrei*, verstrickt in die Zwänge der geschichtlichen Wirklichkeit wie in die Aufwallungen seiner eigenen Leidenschaften, während ihm Gerechtigkeit und Humanität bestenfalls als Maskerade und als Instrumente der Manipulation dienen.

Ob Elisabeth mit ihren zynischen Manövern vor der Öffentlichkeit den Schein wahren kann, an dem ihr so viel liegt, verrät das Stück nicht. Für das Publikum, das im Theater über

sie zu Gericht sitzt, wird ihre Komödie der Gerechtigkeit jedenfalls gnadenlos entlarvt, und auch Schrewsbury lässt sich nicht täuschen. Als oberste moralische Instanz in *Maria Stuart* spricht er das Verdammungsurteil über Elisabeth: „Ich habe deinen edlern Theil | Nicht retten können. Lebe, herrsche glücklich! | Die Gegnerin ist todt. Du hast von nun an | Nichts mehr zu fürchten, brauchst nichts mehr zu achten“ (V. 4027ff.). Mit der letzten Szene vollendet sich Schillers Doppeltragödie, in der Elisabeths moralischer Ruin der physischen Hinrichtung Marias korrespondiert. Während die schottische Königin inmitten ihrer Getreuen in erhabener Glorie in den Tod geht, bleibt ihre Gegnerin allein und verlassen auf der Bühne zurück. Die „ruhige Fassung“ (nach V. 4032), die sie am Ende an den Tag legt, ist nicht die Würde eines erhabenen Charakters, sondern die gewohnheitsmäßige Selbstbeherrschung einer Politikerin, die gelernt hat, keine Gefühlsregungen nach außen dringen zu lassen.

3 Erhabenheit in Ritterrüstung: *Die Jungfrau von Orleans*

Schillers „romantische Tragödie“

Die *Jungfrau von Orleans* wurde vom zeitgenössischen Publikum begeistert aufgenommen und zählte auch später lange zu Schillers populärsten Werken. Noch Brechts materialistischer Gegenentwurf in seinem Stück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* setzt Rezipienten voraus, die mit dem Original wohlvertraut sind. Vielen neueren Interpreten kommt das Drama hingegen so „befremdend, verwirrend und unzugänglich“ vor wie kein anderes Bühnenwerk des Dichters.²⁸ Ein einschlägiger Handbuchbeitrag belässt es im Blick auf die Interpretation denn auch bei dem verlegenen Hinweis, dass die *Jungfrau* im Laufe der Zeit „zahlreiche und widersprüchliche Deutungen“ erfahren habe²⁹, und referiert dafür auf nicht weniger als acht Druckseiten mit treuem Fleiß jede einzelne Bühnenaufführung zu Schillers Lebzeiten. Eine solche Ratlosigkeit wirkt umso verblüffender, als ein Stück um religiös gefärbten Nationalismus und die Zwänge weiblicher Rollenmuster doch eigentlich genügend Anknüpfungspunkte für aktuelle Fragestellungen und Deutungsansätze liefern müsste. Die Irritationen resultieren aber aus der Art und Weise, wie Schiller diese Sujets in der dramatischen Fiktion umsetzt.

Die Geschichte der jungen Jeanne d'Arc, die 1429 im Hundertjährigen Krieg angeblich auf Gottes Geheiß dem bedrängten französischen König Karl VII. zu Hilfe eilte, den Engländern empfindliche Niederlagen beibrachte, schließlich aber von ihren Feinden gefangengenommen

und 1431 in Rouen als Häretikerin verbrannt wurde, war dem Dichter nicht nur aus historischen Darstellungen, sondern auch aus der schönen Literatur bekannt. Shakespeares Damentrilogie *King Henry VI* zeichnet in ihrem ersten Teil ein parteilich gefärbtes Zerrbild von „Joan la Pucelle“, die als Hure und Hexe erscheint und dämonische Künste gegen die tapferen Engländer aufbietet. Mit solchen tendenziösen Entstellungen konnte Schiller selbstverständlich nichts anfangen, aber er übernahm aus dem Stück immerhin einige Einzelmotive und szenische Konstellationen, etwa bei dem Frontwechsel des Herzogs von Burgund oder dem Tod des Feldherrn Talbot. Wichtiger war für ihn der kritische intertextuelle Bezug zu Voltaires komisch-heroischem Versepos *La Pucelle*, mit dem der französische Aufklärer die Nationalheilige rigoros in die irdische Welt der Sinne und der Lust zurückgeholt hatte. Während die Kampfhandlungen zur Nebensache geraten, stolpert seine Protagonistin von einem amourösen Abenteuer ins nächste, bis sie am Ende nicht auf dem Scheiterhaufen landet, sondern in den Armen ihres Geliebten Dunois glücklich wird.

Obwohl sich Voltaires Satire eher gegen kirchlichen Fanatismus und religiöse Bigotterie als gegen die Hauptfigur selbst richtet, war es ein heikles Unterfangen, die Jungfrau von Orleans nach diesem Mythensturz überhaupt noch einmal zum Gegenstand eines ernsten literarischen Werkes zu machen. Deshalb stieß Schillers Drama in Weimar auch auf einige Bedenken. Weil Herzog Karl August wusste, dass die Gebildeten in Deutschland die *Pucelle* „fast auswendig“ kannten (9.2, S. 204), und seine Mätresse Karoline Jagemann nicht gerne in dieser Rolle auf der Bühne sehen wollte, verzögerte sich die Inszenierung am Hoftheater bis 1803, nachdem das Stück seine Uraufführung bereits am 11. September 1801 in Leipzig erlebt hatte. Dabei verstand sich der Autor gerade als Gegenspieler Voltaires: „Hat er seine Pucelle zu tief in den Schmutz herabgezogen, so habe ich die meinige vielleicht zu hoch gestellt. Aber hier war nicht anders zu helfen, wenn das Brandmal, das er seiner Schönen aufdrückte, sollte ausgelöscht werden“ (31, S. 65). Auch Schillers programmatischer Selbstkommentar in dem Gedicht *Voltaires Püçelle und die Jungfrau von Orleans*, später *Das Mädchen von Orleans* betitelt, hebt die Ehrenrettung der Geschmähten hervor. Dem „Spott“ und „Witz“ Voltaires halten die Verse den edlen Sinn „schöne[r] Herzen“ für „das Hohe, Herrliche“ entgegen, und der „Dichtkunst“ wird die Aufgabe zugesprochen, die angefochtene „Glorie“ der Heldin aus der Tiefe des aufrichtigen Gefühls wiederherzustellen: „Dich schuf das Herz! Du wirst unsterblich leben“ (2.1, S. 129).

Auch sonst war es für Schiller vorzugsweise das *Herz*, das die fiktive Johanna dem Dichter und den Rezipienten gleichermaßen näherbringen sollte. Schon während der Arbeit an dem Drama hatte er Körner mitgeteilt: „ich bin mit dem ganzen Herzen dabei und es fließt auch mehr aus dem Herzen als die vorigen Stücke, wo der Verstand mit dem Stoffe kämpfen mußte“ (31, S. 1), und den Verleger Göschen ließ er wissen: „Dieses Stück floß *aus dem Herzen* und *zu dem Herzen* sollte es auch sprechen“ (S. 101). Er scheint sich also in einem für seine späten Jahre ungewöhnlichen Maße mit dem Thema und der Protagonistin identifiziert zu haben. Zu weit sollte diese Anteilnahme

aber nicht gehen. In dem gewichtigen Brief an Körner vom 13. Juli 1800, in dem er sich darüber ausließ, dass das „Interesse welches der Held oder die Heldin einflößen“ niemals das Urteil über ein Drama bestimmen dürfe, räumte Schiller ein, seine *Jungfrau von Orleans* werde „durch den Stoff großes Interesse erregen“ und alle Aufmerksamkeit auf die „Hauptperson“ konzentrieren, fügte jedoch sogleich hinzu: „Aber der Stoff ist der reinen Tragödie würdig“. Und eine solche hatte in seinen Augen „Neigung und Abneigung“ gleichermaßen zu dämpfen, „stoffartige“ Aspekte zurückzudrängen und das Publikum durch die Meisterschaft der künstlerischen Form in einen Zustand geistiger Freiheit zu versetzen (30, S. 172f.).

Den Kern dieser Form bildete für Schiller wieder die Fabel, die kunstvolle Fügung der Ereigniszusammenhänge. Allerdings fiel es ihm nicht leicht, die überlieferten Fakten um Jeanne d’Arc in eine geschlossene Dramenhandlung umzuschmelzen; immerhin hatte die historische Jungfrau von Orleans ein volles Jahr lang an Feldzügen, Schlachten und Belagerungen teilgenommen und vor ihrer Hinrichtung ein weiteres Jahr im Kerker zugebracht. Wie der Dichter bald feststellte, musste er diese sperrige Materie „in Absicht auf Zeit und Ort in zu viele Theile zerstückeln“, statt sie bequem „in wenige große Massen ordnen“ zu können (30, S. 175f.). Das erforderte ein Umdenken gegenüber seinem vorherigen Bühnenwerk: „Das Mädchen von Orleans läßt sich in keinen so engen Schnürleib einzwängen, als die Maria Stuart. [...] die dramatische Handlung hat einen größern Umfang, und bewegt sich mit größerer Kühnheit und Freiheit“ (S. 181). Schiller zog daraus weitreichende Konsequenzen für eine flexible pragmatische Poetik: „Man muß, wie ich bei diesem Stück sehe, sich durch keinen allgemeinen Begriff feßeln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten“ (S. 176).

Trotz der Tücken des Sujets vollendete er die *Jungfrau von Orleans* innerhalb eines Dreivierteljahres, nämlich zwischen Juli 1800 und April 1801 – die Sicherheit im Umgang mit dem dramatischen Handwerk, die er seit *Wallenstein* erlangt hatte, machte sich bezahlt. Und der Aufbau des Werkes ist von größter Klarheit und Konsequenz. Ein in Johannas ländlicher Heimat angesiedelter Prolog übernimmt wichtige Aufgaben der Exposition, die dann im ersten Akt am Königshof fortgeführt wird. Im zweiten Akt scheint die Heldin im Kampf für ihren König unaufhaltsam vorzudringen, aber im dritten markieren die Begegnungen mit dem schwarzen Ritter und mit Lionel die Peripetie des Geschehensablaufs. Der vierte Akt bringt mit Thibauts Anklage und der Verstoßung der Protagonistin die fallende Handlung, ehe der fünfte und letzte in Johannas Tod und Verklärung eine glänzende Schlusswendung gestaltet.

Die souveräne Dramatisierung des widerspenstigen Stoffes konnte freilich nur gelingen, weil Schiller die geschichtlichen Tatsachen energisch den poetischen Erfordernissen unterordnete. Während des Schreibens konstatierte er befriedigt: „Das historische ist überwunden, und doch soviel ich urtheilen kann, in seinem möglichsten Umfang benutzt“ (30, S. 224). Er begnügte sich

nicht damit, die weit verstreuten Ereignisse der Jahre 1429 bis 1431 zu rafften und zu verdichten, sondern zeichnete auch ein Bild seiner Hauptfigur, das in vielen Punkten den Quellenzeugnissen widerspricht. Während die echte Jeanne zwar durchaus Waffen trug und sie im Kampfgetümmel einsetzte, aber nach eigener Aussage nie einen Menschen getötet hat, zeigt das Stück eine erbarmungslose Kriegerin, die in entfesseltem Wüten ganze Ströme von Blut vergießt. Auch das über Johanna verhängte Liebesverbot, dem der tragische Konflikt entspringt, geht auf Schillers Konto. Den Tod auf dem Scheiterhaufen ersetzte der Dichter schließlich durch eine Apotheose der auf dem Schlachtfeld sterbenden siegreichen Heldin. Übrigens ereigneten sich sowohl die Versöhnung Karls VII. mit Herzog Philipp von Burgund als auch die endgültige Vertreibung der Engländer vom Festland in der Realität erst Jahre nach Johannas Tod. Schiller setzte also eine Maxime um, die er Goethe schon 1799 vorgetragen hatte: „Ueberhaupt glaube ich, daß man wohl thun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frey zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde welche die Vortheile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte“ (S. 86).

Der „enge Schnürleib“ der *Maria Stuart* (30, S. 181) ist in der *Jungfrau von Orleans* tatsächlich nicht mehr wiederzuerkennen. Mit Recht sprach Schiller von der „Breite und Mannichfaltigkeit“ seines neuen Werkes (31, S. 37), das zwar dem Umfang nach ein wenig hinter dem vorangegangenen zurückbleibt, dafür aber eine enorme Menge an Figuren, Episoden und Schauplätzen aufbietet und großzügig aus dem Reservoir theatralischer Kunstgriffe schöpft. Das historische Szenario ist hier weiter gespannt, die Handlung zeitlich und räumlich viel ausgedehnter als in *Wallenstein* oder *Maria Stuart*. Massen- und Actionszenen und andere bühnenwirksame Auftritte häufen sich. Es gibt die Rituale des höfischen Lebens, prachtvolle Inszenierungen wie den großen Krönungszug zu Reims, vor allem aber schwerterklirrende Schlachten: Während Johannas fulminanter Endkampf dem Publikum nur über eine Mauerschau geschildert wird, weil die Wundertaten, die sie vollbringt, schwerlich auf der Bühne gezeigt werden könnten, präsentiert Schiller einige andere Kampfsequenzen in der offenen Handlung. Alles in allem nähert er sich einem Dramenstil an, wie man ihn aus Shakespeares Tragödien und Historienstücken kennt. Den Geschmack seiner Zeitgenossen scheint er damit getroffen zu haben.

Die Effekte der bühnentechnischen Mittel berechnete der Dichter genau: „Der Schluß des vorletzten Acts ist sehr theatralisch und der donnernde Deus ex machina wird seine Wirkung nicht verfehlen“, schrieb er an Goethe (31, S. 27). Auch die Handhabung der Verssprache steigert die sinnliche Intensität. Hatte Schiller schon für *Maria Stuart* eine „größer[e] Freiheit oder vielmehr Mannichfaltigkeit im Silbenmaaß“ beansprucht (30, S. 95), so verfolgte er diesen Weg in der *Jungfrau* weiter. Neben dem Blankvers begegnen Reime, Stanzen und Liedstrophen und in den Szenen II,6 bis II,8 sogar der sechshebige jambische Trimeter, der Sprechvers der griechischen Tragödie, der die antikisierende Atmosphäre dieser Passagen unterstreicht – Johannas Begeg-

nung mit Montgomery ist nämlich dem Kampf zwischen Achilleus und dem Trojaner Lykaon aus dem 21. Buch der *Ilias* nachgebildet. Auch unabhängig von der Instrumentalbegleitung, die Schiller für mehrere Szenen vorsah, verleiht die bewegliche Vielfalt der Metrik dem Werk geradezu musikalische Qualitäten. Thomas Mann sprach von einer „Wort-Oper“³⁰, und Richard Wagner sah hier schon sein musikdramatisches Gesamtkunstwerk vorweggenommen: „Ja, das drängt alles zur Musik“.³¹

Das Stück trägt die Gattungsbezeichnung „Eine romantische Tragödie“. Leider hat Schiller, der sich sonst so gerne mit terminologischen Präzisierungen befasste, seine Vorstellung vom *Romantischen* nie ausdrücklich dargelegt. Im Großen und Ganzen scheint er das Begriffsverständnis der Zeitgenossen geteilt zu haben, für die ‚romantisch‘ so viel wie romanhaft, poetisch, gefühlsstark, phantasievoll erdichtet, aber auch abenteuerlich, seltsam und überspannt bedeutete, noch ehe das Attribut um die Jahrhundertwende zur Bezeichnung für eine eigene literarische Strömung wurde. Eine idyllische Landschaft nannte Schiller ebenso „romantisch“ (24, S. 19) wie eine ganz unwahrscheinlich anmutende Wendung im Leben Friedrichs II. (25, S. 225), und in *Dom Karlos* wird die „romant’sche Treue“ unerfüllter Liebe erwähnt (6, S. 115). Als Attribut zu „Luftschlösser[n]“ konnte „romantisch“ auch einen Gegensatz zu dem, „was wahr und natürlich ist“, ausdrücken (25, S. 223). In den engeren Bereich der Poetik führt ein Brief an Goethe von 1797, der „gewisse Rechte des romantischen Gedichts“ aufzählt. Ein solches Werk „darf sich wo nicht des wunderbaren doch des Seltsamen und überraschenden mehr bedienen“, lässt „Ritterfiguren“ auftreten, lehnt sich statt an das griechische Altertum an „Nordisches und Feudalisches“ und an die „mittlere und neue Welt“ an und gehört somit in den Bezirk der „moderne[n]“, nachantiken Poesie (29, S. 88). Vermutlich dachte Schiller dabei an Ariost und Tasso oder auch an Wielands Versepos *Oberon*. Zwei Jahre später, als er eben mit der Arbeit an der *Jungfrau* begann, rechnete er auch die spanische Dichtung zu der „romantischen Poesie“, rühmte die von ihr angeregten Werke Ludwig Tiecks, darunter das Stück *Leben und Tod der heiligen Genoveva*, grenzte ihre „Phantasiespiele“ aber zugleich kritisch von der „philosophische[n] Tiefe“ und der „Wahrheit des Gefühls“ ab, die er für die deutsche Literatur reklamierte (30, S. 168). Auch bei anderer Gelegenheit identifizierte er das „Romantische“ geradezu mit dem „Phantastischen“ (S. 74).

Vor diesem Hintergrund kann man erschließen, was an der *Jungfrau von Orleans* „romantisch“ ist. Das Attribut verweist auf die wunderbaren, märchenhaften Elemente der Handlung und ordnet das Stück, das wie *Genoveva* Züge einer dramatisierten Heiligenlegende trägt, dem christlich-katholischen Mittelalter zu. Visionen, himmlische Zeichen und gespenstische Gestalten wie der schwarze Ritter entführen das Publikum in eine nicht nur historisch frühere, sondern auch ganz anders geartete Welt, als sie noch in *Wallenstein* oder *Maria Stuart* entworfen wurde. Der poetischen Einbildungskraft und der Lust an sinnenfrohen theatralischen Spektakeln er-

öffneten die romantischen Lizenzen ein weites Feld. Aber Schiller wäre nicht Schiller gewesen, wenn er solche „Phantasiespiele“ nicht ihrerseits mit „philosophische[r] Tiefe“ aufgeladen hätte. In seinem Stück gewinnt das Übernatürliche symbolische Qualitäten und tritt in den Dienst einer psychologischen und anthropologischen Erkundung, deren Gegenstand die Titelheldin ist.

Johannas Sendung

Es bleibt im Drama auffallend unklar, wer Johanna eigentlich zum Kampf gegen die englischen Invasoren berufen hat. Während ihr historisches Urbild die Stimmen der Heiligen Katharina und Margareta sowie des Erzengels Michael zu vernehmen glaubte, spricht Schillers Protagonistin mal von Gott, mal von der Jungfrau Maria, mal aber auch vom „Geisterreich“ (V. 1602)³² oder von „des Geistes Ruf“ (V. 402) und bei einer Gelegenheit sogar, ganz unchristlich, von „Götter[n]“ (V. 3195). Die Pluralform, die eher an das antike Heidentum denken lässt, gebrauchte Schiller auch, als er in einem Brief auf die höheren Mächte anspielte, die in seinem Stück walten (31, S. 27). Diese Nonchalance im Umgang mit transzendenten Instanzen begegnet bei ihm des Öfteren, zum Beispiel in *Maria Stuart*, wo die erzkatholische Titelheldin einmal vor den „Götter[n], die den Hochmuth rächen“, warnt (9.1, S. 97). In der Abhandlung *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* verteidigte Schiller einen solchen Synkretismus ausdrücklich und erklärte es für das „Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln“, weil „[u]nter der Hülle aller Religionen“ letztlich „die Religion selbst“ als „die Idee eines Göttlichen“ liege, die der Dichter in jeder beliebigen Form aussprechen dürfe (10, S. 15).

In der *Jungfrau von Orleans* geht es trotz des katholisch-mittelalterlichen Kostüms nicht um klar umrissene, konfessionell gebundene religiöse Gehalte, sondern allein um Johannas prinzipielle Überzeugung, im Auftrag überirdischer Mächte zu handeln. Wenn man außerdem berücksichtigt, dass ihre Visionen nie auf der Bühne selbst inszeniert, sondern stets nur von ihr berichtet werden, verschiebt sich der Fokus endgültig von der Metaphysik auf die Psychologie. Schillers Interesse gilt nicht der transzendenten Sphäre als solcher, sondern dem Psychogramm einer Protagonistin, die sich innig mit ihr verbunden wähnt. Ob Johanna *wirklich* vom Himmel erwählt wurde, kann daher offen bleiben: „Das Sendungsbewußtsein ist echt; doch ob auch die Sendung in irgendeinem theologischen Sinn authentisch sei, ist am Text nicht abzulesen; wir sehen nur einen Menschen, der an sie glaubt.“³³ Der ganze ‚romantische‘ Apparat mit seinen religiösen und märchenhaften Motiven wird hier genutzt, um seelische Vorgänge anschaulich auf die Bühne zu bringen. Auch spektakuläre Operneffekte wie der Auftritt des schwarzen Ritters, der „donnernde Deus ex machina“ (31, S. 27) oder der „rosigte Schein“, der am Ende den Himmel erhellt (nach

V. 3538), sind keine Indizien für das Eingreifen jenseitiger Gewalten, sondern theaterwirksame symbolische Projektionen von Bewusstseinszuständen der Figuren.

Johannas Bindung an ihre Mission spiegelt sich raumsemantisch in der zentralen Bedeutung, die der vertikalen Dimension in ihren Reden und Taten zukommt. Schon der Prolog rückt sie über die gewöhnlichen Menschen hinaus, wenn Raimond schildert, wie sie „auf hoher Trift | In Mitte ihrer Heerde ragend steht, | Mit edelm Leibe, und den ernsten Blick | Herabsenkt auf der Erde kleine Länder“ (V. 74ff.), und ähnliche Bilder durchziehen das ganze Stück bis hin zu dem Vers „Hinauf – hinauf – Die Erde flieht zurück“ in der Sterbeszene der Protagonistin (V. 3546). Leitmotivischen Charakter hat auch Johannas Anrufung höherer Mächte, deren gestisches Pendant der Blick zum Himmel ist.

Obendrein wird die Heldenin, die sich durch eine transzendente Instanz geleitet fühlt, massiv ins Mythische stilisiert, wobei Schiller wieder unbekümmert jüdisch-christliche und heidnisch-antike Elemente vermengt. Agnes Sorel vergleicht sie mit der „strengen Pallas“ (V. 2642), der gewaffneten jungfräulichen Göttin Minerva, und auf Schillers Wunsch wurde die Erstausgabe des Stücks auch mit dem Kupferstich eines behelmten Minerva-Kopfs geschmückt. Daneben stellen sich unweigerlich Assoziationen an die kriegerischen Amazonen der griechischen Mythologie ein. Zahlreicher sind freilich die Bezüge zur Bibel. Als Hirtin, die ihre Schafe weidet, lässt Johanna an den guten Hirten Christus, aber auch an prominente Vorbilder aus dem Alten Testament denken. Mit Moses und David, die sie im Prolog erwähnt (V. 404ff.), hat der Herr gleichfalls Hirten zu seinem Dienst berufen, und Johannas Kampf mit dem „Tigerwolf“ (V. 197) um ein geraubtes Lamm ist einer Episode aus dem Leben Davids nachgebildet (1. Sam 17,34f.). Wie Gideon, dessen Vorstoß ins Lager der Midianiter (Ri 7,15ff.) das Muster für den nächtlichen Angriff auf das englische Feldlager in der Szene II,4 liefert, empfängt Johanna den göttlichen Auftrag, gegen die Feinde ihres Volkes zu ziehen, unter einer Eiche (Ri 6,11ff.). Die biblischen Gottesstreiter verbreiten Panik unter ihren Widersachern, so wie auch die Engländer bei Schiller von „Gottes Schrecken“ ergriffen werden (V. 976). Thibauts Vision, die ihm seine Tochter auf dem Königs-thron zeigt (V. 112ff.), gemahnt an Josefs Traum von seiner künftigen Erhöhung (Gen 37,9), und Johannas Begegnung mit dem schwarzen Ritter in der Einöde zitiert die Versuchung Christi in der Wüste. Als sich die Jungfrau auf wundersame Weise von ihren Banden befreit, erinnert sie selbst an „Simson“ (V. 3475), dem mit Gottes Hilfe dasselbe gelingt (Ri 16,28ff.). Überdies häufen sich im letzten Akt die Anklänge an die Passionsgeschichte, etwa wenn Johanna ausruft: „Gott! Gott! So sehr wirst du mich nicht verlassen!“ (V. 3452) oder Isabeau sie mit den Worten „Jezt ist es Zeit! Jezt Retterin errette!“ (V. 3465) verspottet. Eine förmliche Himmelfahrt bildet denn auch den Abschluss des Dramas.

Schwerer als alle diese Reminiszenzen wiegt jedoch Johannas innige Bindung an die Gottesmutter – eine Beziehung, die für die historische Jeanne d’Arc übrigens keine herausragende

Rolle spielte. Die Parallele zwischen den beiden Erwählten des Herrn stellt Maria in der Vision der Heldin ausdrücklich her:

„Eine reine Jungfrau
 Vollbringt jedweddes Herrliche auf Erden,
 Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht.
 Sieh *mich* an! Eine keusche Magd wie du
 Hab' ich den Herrn, den göttlichen, gebohren,
 Und göttlich bin ich selbst!“
 (V. 1090ff.)

Wenn Maria „[a]ls Schäferin gekleidet“ erscheint (V. 1080) und anschließend in ihrer Glorie zum Himmel auffährt, nimmt sie den Weg vorweg, den Johanna selbst zurücklegen wird. Später beglaubigt auch Thibaut wider Willen die Mariennachfolge seiner Tochter, indem er – in verblüffender Unkenntnis grundlegender christlicher Glaubenslehren – behauptet, es sei undenkbar, dass „der Herr der Himmel sich | Durch eine schlechte Magd verkünden werde“ (V. 2982f.). Johannas mit „Lilien“ verziertes Schwert und ihre „weiße Fahne“, die das Abbild der „Himmelskönigin“ zeigt (V. 1156ff.), verbinden ein vertrautes Marienattribut, die Farbe der Unschuld und den Inbegriff göttlicher Begnadung miteinander. Angesichts solcher Spiegelbeziehungen lässt sich im Stück bisweilen gar nicht ausmachen, ob gerade von Johanna oder von Maria die Rede ist, zum Beispiel wenn die Franzosen ihren Schlachtruf „Gott und die Jungfrau!“ anstimmen (V. 1504).

Als „Kriegerin des höchsten Gottes“ (V. 2206) steht Johanna nach eigener Überzeugung im Dienst einer strengen Pflicht, der sie ihr ganzes Tun und Trachten unterordnet. Sie ist sogar entschlossen, ihr Leben dafür hinzugeben, denn dass sie nicht nur „[d]en Tod verbreiten“, sondern am Ende auch selbst „sein Opfer seyn“ wird, weiß sie sehr genau (V. 1666). Schiller hatte schon zehn Jahre zuvor in seiner Einleitung zu Friedrich Immanuel Niethammers Bearbeitung der *Geschichte des Maltheserordens* von Vertot auf die enormen geistig-seelischen Kräfte aufmerksam gemacht, die das mittelalterliche Christentum freizusetzen vermochte. Die Glaubenslehren dieser Epoche mussten aus aufklärerischer Sicht zwar absurd erscheinen, aber ihre Anhänger waren immerhin bereit, „einem bloß idealischen Gut alle Güter der Sinnlichkeit zum Opfer zu bringen“, und näherten sich damit dem Ideal des Erhabenen: „so schlecht ihre Vernunft belehrt war, so heldenmäßig gehorchten sie ihren höchsten Gesetzen“ (19.1, S. 196). In der *Jungfrau von Orleans* griff Schiller auf diese ‚romantische‘ Welt zurück, um einen solchen „Schwung der Gesinnungen“ Bühnenwirksam zu inszenieren, die allzu „verfeinerten Enkel“ (S. 196) jener Helden „erhaben zu rühren“ und „der Ohnmacht, der Schläffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes“ entgegentreten (30, S. 177). Dass der mittelalterliche Heroismus in einem chimärischen Aberglau-

ben wurzelte, störte den Dramatiker nicht, der aus ästhetischer Perspektive ja lediglich an dem grundsätzlichen *Vermögen* des Menschen, sich über die Schranken der Sinnenwelt zu erheben, interessiert war.

Auch in *Ueber das Erhabene* heißt es, eine fromme „Ergebung in den göttlichen Rathschluß“, wie sie bei Johanna vorliegt, könne durchaus von erhabener Geisteskraft zeugen (21, S. 40). Dennoch wird man zögern, der Heldin von Beginn an echte Erhabenheit zuzusprechen, denn es fehlt bei ihr ein zentrales Element, das dafür unabdingbar ist: die autonome sittliche Willensentscheidung. Johanna fühlt sich *unfrei*, weil sie wie ihre biblischen Vorbilder von Moses bis Maria keine „Wahl“ hat (V. 2616) und als bloßes „Gefäß“ der „göttlichen Erscheinung“ (V. 2250f.) nur eine Rolle ausfüllt, die ihr der Himmel zudiktiert. Einmal vergleicht sie sich mit einem Pfeil, der von der Sehne schnellst – auch der „muß fliegen, | Wohin die Hand ihn seines Schützen treibt“ (V. 1520f.).

Ihre Mission besteht darin, die englischen Eindringlinge vom Boden des Vaterlandes zu vertreiben und die gottgewollte Ordnung der französischen Monarchie wiederherzustellen. So jedenfalls zitiert sie Marias Instruktionen: „vertilge meines Volkes Feinde, | Und führe deines Herren Sohn nach Rheims, | Und krön’ ihn mit der königlichen Krone“ (V. 1084ff.). Dabei darf sie ihren Widersachern keine Gnade gewähren, denn der „furchtbar bindende Vertrag“ mit dem „Geisterreich“ verpflichtet sie, „[m]it dem Schwert zu tödten alles lebende, das mir | Der Schlachten Gott verhängnißvoll entgegen schickt“ (V. 1602ff.). Diesem uneingeschränkten *Gebot* zur Erbarmungslosigkeit im Kampf korrespondiert ein ebenso striktes *Verbot*, sich jemals der Liebe hinzugeben. Mit dem Harnisch legt die Protagonistin, wie ihr die Gottesmutter einschärft, nicht nur ein Kriegsgewand, sondern auch einen förmlichen Gefühlspanzer an: „In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren, | Mit Stahl bedecken deine zarte Brust, | Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren | Mit sünd’gen Flammen eitler Erdenlust“ (V. 414f.). Umgekehrt wird Agnes Sorel sie später auffordern, die „Rüstung“ abzulegen, weil „die Liebe fürchtet, | Sich dieser stahlbedeckten Brust zu nahn“ (V. 2644f.).

Johannas übernatürliche Kräfte sind an die Freiheit von sinnlichen Leidenschaften und damit an eine strikte Asexualität gebunden: „Die reine Jungfrau nur kann es vollenden“ (V. 2205). Für sie besteht ein unüberbrückbarer Gegensatz zwischen göttlicher Verpflichtung und weltlichem Verlangen, zwischen dem „Gefäß“ einer himmlischen Offenbarung und dem „gemeinen Staub“ des Irdischen (V. 2251ff.). Dabei unterscheidet sie im Blick auf die profanen Regungen, die sie beflecken könnten, nicht zwischen bloßen erotischen Gelüsten und feineren Gefühlen. Johanna verabscheut die „Männerliebe“ in jeder Form, auch wenn sie ihr von tugendhaften Helden wie Dünois oder La Hire entgegengebracht wird: „Der Männer Auge schon, das mich begehrt, | Ist mir ein Grauen und Entheiligung“ (V. 2266f.).

Wenn die Heldin aber ihr fühlendes „Herz“ asketisch „verhärten“ muss (V. 2599), um die Feinde auf dem Schlachtfeld scharenweise niedermetzeln zu können, gibt sie damit nach den Maßstäben der zeitgenössischen Geschlechterbilder die weibliche Wesensart preis, die sich durch Milde und Sanftmut auszeichnet. Deshalb bleibt der Gottesstreiterin auch der Lebensweg versperrt, der für eine Frau eigentlich vorgesehen ist: „Nie wird der Brautkranz deine Locke zieren, | Dir blüht kein lieblich Kind an deiner Brust“ (V. 416f.). Eine solche Abweichung von der geschlechtsspezifischen Norm beargwöhnt schon Thibaut im Prolog als „eine schwere Irrung der Natur“ (V. 62), und Agnes Sorel fleht die Jungfrau förmlich an: „O sei ein Weib und du wirst Liebe fühlen!“ (V. 2646). Was bei Elisabeth in *Maria Stuart* bereits angedeutet wurde, steigert sich bei Johanna ins Extrem: Eine Frau, die handelnd in die politische und geschichtliche Welt eingreifen will, muss gerade das abstreifen, was in Schillers Augen ihre Weiblichkeit ausmacht. Der Widerstand seiner Protagonistin gegen die konventionelle Frauenrolle verdankt sich keinem neuen, emanzipierten weiblichen Selbstverständnis, sondern einer radikalen *Verleugnung* ihrer Geschlechtlichkeit: „Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht Weib. | Gleichwie die körperlosen Geister, die nicht freyn | Auf ird'sche Weise, schließ ich mich an kein Geschlecht | Der Menschen an, und dieser Panzer deckt kein Herz“ (V. 1611ff.). Deshalb gerät Johanna auch in eine tiefe Krise, sobald ihr schützender „Panzer“ – metaphorisch und buchstäblich – zerbricht.

Von der Krise zur Apotheose

Anfangs scheint die Jungfrau mit ihrer Mission vollkommen eins zu sein. Aus ihrem Sendungsbewusstsein bezieht sie das herrische Selbstvertrauen, mit dem sie den französischen Würdenträgern gegenübertritt und Hof und Heer in Windeseile ihrem Führungsanspruch unterwirft. Buchstäblich enthusiastisch, also gotterfüllt, beruft sie sich auf „[d]en Geist, der mich ergreift, der aus mir redet“ (V. 1726) und der dabei eine spürbare Vorliebe für Imperative an den Tag legt. Indes deutet sich bereits bei dem Aufeinandertreffen mit Montgomery ein seelischer Konflikt an, der die Einheit brüchig wirken lässt. Wie schon erwähnt, setzt Schiller seine Protagonistin in dieser Passage nach dem Vorbild des Achilleus in Szene. Aber während der griechische Heros tatsächlich ganz in seiner Kampfeswut und seinem Vernichtungswillen aufgeht, unterscheidet Johanna im Gespräch mit ihrem Gegner den fremdbestimmten Zwang, dem sie unterliegt, klar von ihrem eigenen, völlig unkriegerischen Willen: „Doch weggerissen von der heimatlichen Flur, | [...] | Muß ich *hier*, ich *muß* – mich treibt die Götterstimme, nicht | Eignes Gelüsten, – *euch* zu bitterm Harm, *mir* nicht | Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens würgend gehn“ (V. 1661ff.). In dem stockenden Sprachgestus dieser metrisch holprigen und syntaktisch ungewöhnlich verwickelten Verse manifestiert sich Johannas innerer Widerstand gegen ihren blutigen Auftrag.

Die auf Montgomerys Tod folgende Monologszene II,8 entfaltet und reflektiert den Kontrast zwischen den ‚weiblichen‘ Gefühlen, die Johanna keineswegs unbekannt sind, und der von ihr geforderten „Unerbittlichkeit“. Während sie innerlich „[i]n Mitleid schmilzt“ und sich dagegen sträubt, einem Menschen Leid anzutun, sieht sie sich von der Macht, die sie lenkt, förmlich ferngesteuert: „Und nimmer irrend in der zitternden Hand regiert | Das Schwert sich selbst, als wär’ es ein lebend’ger Geist“ (V. 1682ff.). Dieser Zwiespalt bereitet die Peripetie des Dramas vor, die im dritten Akt mit dem Auftritt des schwarzen Ritters eingeleitet wird.

Der Ritter dürfte die rätselhafteste Figur sein, die Schiller je geschaffen hat, und ist in der Rezeptionsgeschichte des Stücks ganz unterschiedlich interpretiert worden. Restlos aufklären lässt sich das Mysterium, das er verkörpert, nicht. Es muss offen bleiben, ob man in ihm einen himmlischen Warner oder, Johannas eigener Vermutung gemäß, ein „trüglich Bild | Der Hölle“ (V. 2449f.) zu sehen hat. Für die letztere Deutung sprechen immerhin die Farbe seiner Rüstung und sein Verschwinden in der Tiefe, da den göttlichen Instanzen in der *Jungfrau* traditionsgemäß immer ein Standort in der Höhe zugewiesen wird. Dass er die Protagonistin vor einer selbstherrlichen Überschreitung ihres Auftrags warnt, wie gelegentlich vermutet wurde, darf man ausschließen, denn der Einzug in die Krönungsstadt Reims, von dem er sie abbringen will, ist sicherlich kein Zeichen frevelhafter Hybris, sondern entspricht, wie der Ritter selbst erwähnt, exakt dem „Gelübde“ (V. 2441), das sie dem Himmel geleistet hat. So bleibt nur übrig, den Fokus wieder von der metaphysischen auf die psychologische Ebene zu lenken und in dieser gespenstischen Gestalt eine Projektion von Johannas eigenen Ängsten und Selbstzweifeln zu sehen. Nicht von ungefähr folgt auf das Verschwinden des Ritters die Konfrontation der Heldin mit dem Engländer Lionel, die ihre Krise endgültig zum Ausbruch bringt.

Als Johanna Lionel im Kampf den Helm herunterreißt und ihm „in’s Gesicht“ sieht (nach V. 2468), erscheint ihr erstmals einer der verhassten Engländer als Individuum, als *Mensch*: „Warum mußt’ ich ihm in die Augen sehn! | Die Züge schaun des edeln Angesichts!“, klagt sie später (V. 2578f.). Im selben Moment, in dem sich Lionel von einem anonymen Feind in ein personales Gegenüber verwandelt, wird aus der unbesiegbaren Gottesstreiterin plötzlich ein fühlendes Wesen, das der vom Himmel verlangten Gnadenlosigkeit nicht mehr gewachsen ist: „Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an | Unglückliche! Ein blindes Werkzeug fodert Gott, | Mit blinden Augen mußttest du’s vollbringen!“ (V. 2580ff.) Das Spiel mit Lionels Helm stiftet einen subtilen Bezug zu der dritten Prolog-Szene, in der sich Johanna mit den ersten Worten, die sie auf der Bühne überhaupt spricht, *ihren* Helm zueignet, ein Sinnbild für die Abhärtung gegen alle störenden Emotionen. Jetzt, wo sich ihr Herz der sanften Empfindung öffnet, büßt sie folgerichtig auch ihre Rüstung ein: „Reißt den Panzer auf“, kommandiert Dünois, als er sie verwundet antrifft (V. 2517).

In ihrem Monolog zu Beginn des vierten Akts gesteht Johanna, dass es nicht etwa „des Mitleids fromme Stimme“ (V. 2577), sondern vielmehr *Liebe* war, die sie in der Begegnung mit Lionel ergriffen hat. Den folgenschweren Wendepunkt des Stücks buchstäblich in einem einzigen Augen-Blick zu konzentrieren, ist ein bezeichnender Kunstgriff des Dramatikers Schiller, der, wie Goethe einmal kritisch anmerkte, „nicht für vieles Motivieren“ zu haben war³⁴, dafür aber in diesem Fall an Vorbilder wie Achills Kampf mit der Amazone Penthesilea oder die Begegnung von Tancred und Clorinda in Tassos *Das befreite Jerusalem* anknüpfen konnte. Die Neigung zu Lionel bricht ohne Vorbereitung oder Begründung wie ein Schock über die Heldin herein. Nicht aus der differenzierten Gestaltung einer zwischenmenschlichen Beziehung, sondern allein aus dem latenten Konflikt, der schon zuvor in Johanna angelegt war, erwächst die zwingende Überzeugungskraft dieser Szene.

Mit dem Tötungsgebot und dem Liebesverbot bricht die Protagonistin auf einen Schlag beide Gesetze ihrer Sendung. In der Liebe entdeckt die geschlechtslose Amazone erstmals ihre Weiblichkeit, und prompt stellt sich bei ihr jene Schwäche ein, die nach den zeitgenössischen Stereotypen als primäres Wesensmerkmal der Frau galt. Lionel „entreißt ihr das Schwert“ (V. 2508), das Symbol phallisch-männlicher Wehrhaftigkeit; sie sinkt „ohnmächtig“ nieder (nach V. 2520), und das „Hinströmen“ ihres Blutes (V. 2520), mit dem sich der starre Körperpanzer endgültig auflöst, wird in einem unvollständigen und locker-daktylisch gebauten Vers lautmalerisch nachgebildet.

Dieses Erlebnis lässt Johannas überlegene Souveränität, die sie zuvor zum tatkräftig handelnden geschichtsmächtigen Subjekt erhoben hat, zusammenbrechen. Ihr imperativischer Sprachgestus weicht nun anderen Redeformen, die elegische Gefühle und grüblerische Nöte ausdrücken. Empfindsame Motive dominieren insbesondere den großen Monolog IV,1, in dem das „Herz [...], | Das der Himmel fühlend schuf“ (V. 2599f.), von „weichem Sehnen“ und der „Wehmuth Thränen“ überwältigt wird (V. 2565f.). Gereimte Stanzen und Liedstrophen lösen jetzt den Blankvers ab, und die „schmelzende Melodie“ (nach V. 2553) der Instrumentalbegleitung illustriert die verführerische, auflösende Macht der entfesselten Affekte. Ein solches „Hinschmelzen“, das er hier ausnahmsweise einmal als wohlkalkuliertes künstlerisches Mittel einsetzt, verabscheute Schiller zutiefst, weil es mit der Herrschaft der Vernunft zugleich den Inbegriff des Menschseins zerstört und das genaue Gegenteil der erhabenen Fassung darstellt. Ein Abschnitt aus der Schrift *Ueber das Pathetische* macht deutlich, dass der Dichter Johannas Verfassung in dieser Szene keineswegs positiv verstanden wissen wollte:

Auch die Musik der Neuern scheint es vorzüglich nur auf die Sinnlichkeit anzulegen, und schmeichelt dadurch dem herrschenden Geschmack, der nur angenehm gekitzelt nicht ergriffen, nicht kräftig gerührt, nicht erhoben seyn will. Alles *schmelzende* wird daher vorgezogen, und wenn noch so großer Lärm in einem Konzertsaal ist, so wird plötzlich alles

Ohr, wenn eine schmelzende Passage vorgetragen wird. Ein bis ins thierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Athem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berausung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, daß die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Princip der Freyheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird. Alle diese Rührungen sage ich, sind durch einen edeln und männlichen Geschmack von der Kunst ausgeschlossen, weil sie bloß allein dem *Sinne* gefallen, mit dem die Kunst nichts zu verkehren hat.

(20, S. 200)

Johanna überlässt sich allerdings nicht hemmungslos ihren aufgewühlten Gefühlen. Ihr Krisenmonolog wird vielmehr zu einem Tribunal der Protagonistin über sich selbst. Dabei gelten ihre Zweifel wohlgerne nicht ihrer Sendung als solcher. Weder jetzt noch später gibt sie dem Gedanken Raum, dass Thibaut Recht haben und der vermeintliche Auftrag Gottes in Wahrheit ein teuflisches Blendwerk sein könnte. Sie hadert lediglich mit der Bürde, die der Himmel ihr auferlegt, mit dem „furchtbaren Beruf“ (V. 2598), der ihre menschliche Schwäche überfordert. Denn anders als sie vor Montgomery noch behauptet hatte, ist sie eben doch keiner jener ätherischen „Geister [...], | Die nicht fühlen, die nicht weinen“ (V. 2604ff.). Seit die verbotenen Lockungen einer „ird'schen Liebe“ bei ihr des „Himmels Glanz“ verdrängt haben (V. 2547f.), fühlt sich die Gottgesandte in die profane Sphäre der Menschen zurückversetzt: „Doch auf Erden ist mein Hoffen, | Und im Himmel ist es nicht“ (V. 2595f.). Darin liegt ihre „Schuld“ – ein Schlüsselwort, das in dieser Szene zweimal fällt (V. 2544 und 2615) und Johannas monologische Reflexionen gleichsam einrahmt.

Die Sehnsucht, aus dem Dilemma in die heimatliche Idylle zu fliehen, muss unerfüllt bleiben, denn in das „Paradies“ (V. 2902) der Unschuld vor dem Eintritt in die Welt der Geschichte und des Krieges führt kein Weg zurück. Am Königshof ist Johanna weiterhin in der Rolle gefangen, die ihrem inneren Empfinden nicht mehr entspricht: Als Heldin des Tages und Schutzheilige Frankreichs soll sie mit ihrer Marienfahne den Krönungszug des Königs verherrlichen. Dieser Zug, der sich in der pantomimischen Szene IV,6 zu einem opulenten Spiel im Spiel entfaltet, ist weit mehr als nur ein Spektakel für das schaulustige Publikum, denn er führt dem Betrachter in seiner ausgeklügelten Choreographie und seiner Gliederung nach den verschiedenen Ständen sowie nach geistlichen und weltlichen Ämtern die erneuerte politisch-sakrale Ordnung des Reiches anschaulich vor Augen. Johanna aber wirkt wie ein Fremdkörper in dem festlich vereinten nationalen Kollektiv. Hat sie ihre Fahne zunächst „schaudernd“ zurückgewiesen (nach V. 2731), so begleitet sie den Zug später „mit gesenktem Haupt und ungewissen Schritten“ (nach V. 2797).

Und als sie schließlich in Panik aus der Kirche stürzt, weil sie Gottes Strafe für ihren Frevel über sich hereinbrechen fühlt, vermerkt die Regieanweisung eigens das Fehlen der Fahne (nach V. 2848). Erst in der Todesstunde wird die Heldin sie zurückerhalten.

Thibauts Auftritt lässt dem innerlichen, heimlichen Tribunal ein öffentliches folgen. Die Anklage, die er gegen seine Tochter erhebt, ist dem Wortsinne nach falsch, aber dennoch nicht unberechtigt. Johanna *ist* schuldig, wenn auch nicht so, wie ihr Vater glaubt; der „Feind“, der sich in ihrem „Herzen“ eingenistet hat (V. 3025f.), ist nicht der Teufel, sondern ein durchaus menschlicher *Landesfeind*. Entsprechend doppeldeutig wirken die Donnerschläge, die Zeichen des himmlischen Zorns, denn während die anderen Figuren das Gottesurteil über eine Hexe und Teufelsbündlerin zu hören glauben, bezieht die Heldin diese Erscheinungen auf ihr schuldhaftes Versagen. Deshalb akzeptiert sie auch die Verbannung vom Hof, die in ihren Augen eben kein „Irrthum“, sondern eine „Schickung“ ist (V. 3159), und hüllt sich in hartnäckiges Schweigen, statt die Zweifler mit der gewohnten furiosen Rhetorik in die Schranken zu weisen. Eine größere Fallhöhe als bei diesem Sturz vom höchsten Triumph in die äußerste Erniedrigung lässt sich schwerlich denken. Schiller durfte in der Tat stolz sein auf das ungemein „theatralisch“ angelegte Finale seines vierten Akts (31, S. 27).

In dem Brief an Goethe, der diese Bemerkung enthält, kommentierte der Dichter auch die Schlusspartie des Stücks: „Weil meine Heldin darinn auf sich allein steht, und im Unglück, von den Göttern desertiert ist, so zeigt sich ihre Selbstständigkeit und ihr CharacterAnspruch auf die Prophetenrolle deutlicher“ (31, S. 27). Erst angesichts des quälenden inneren Zwiespalts, vertrieben aus der Selbstverständlichkeit eines fremdgesteuerten Handelns, kann Johanna ein neues, *freies* Verhältnis zu ihrer Sendung gewinnen und sie aus sich selbst heraus, als persönlichen „CharacterAnspruch“, begründen. Als „blindes Werkzeug“ Gottes (V. 2581) mag der Mensch zu erstaunlichen Taten fähig sein, aber die *erhabene* Gesinnung setzt einen autonomen Willensakt voraus, eine bewusste Bewährung und Selbstbehauptung im Leiden. „Nur der Widerstand, den es gegen die Gewalt der Gefühle äußert, macht das freye Princip in uns kenntlich“, heißt es in *Ueber das Pathetische*, und folglich muss ein Dichter, der „moralische Freyheit“ vorführen will, zunächst „die lebendigste Darstellung der leidenden Natur“ liefern (20, S. 196). Die Krise konfrontiert Johanna mit ihrer Sinnennatur und ihren weiblichen Regungen, gibt ihr aber zugleich Gelegenheit, sie heroisch zu überwinden – und das gelingt, wie der fünfte Akt zeigt.

Wie in *Maria Stuart* stellt sich auch in der *Jungfrau von Orleans* das Problem, dass der Übergang eines Menschen zum Erhabenen als ein abrupter und zudem rein innerlicher Vorgang nicht gut auf der Bühne gezeigt werden kann. Marias Abschied von allen irdischen Ängsten und Hoffnungen wird nur im Botenbericht der Amme Kennedy geschildert, und Johannas Durchbruch zur erhabenen Freiheit bleibt ebenfalls eine dramaturgische Leerstelle, die mit der Pause vor dem letzten Akt zusammenfällt. Als die Heldin nach ihrer Verstoßung wieder auftritt, haben sich die

Verhältnisse bereits von Grund auf gewandelt. Während im Umfeld des Krönungszugs der äußere Glanz schroff mit Johannas zerrüttetem Zustand kontrastierte, bildet jetzt ihre neugewonnene Sicherheit einen ebenso markanten Gegensatz zu der rauen Wildnis, in der sie verlassen umherirrt. Einig mit sich selbst, gibt sie sich „gefaßt und sanft“ (nach V. 3112) und schildert Raimond rückblickend ihre Katharsis, die Schiller theaterwirksam in einem tobenden Unwetter spiegelt:

Und ich bin nicht so elend, als du glaubst.
 Ich leide Mangel, doch das ist kein Unglück
 Für meinen Stand, ich bin verbannt und flüchtig,
 Doch in der Öde lern' ich mich erkennen.
 Da, als der Ehre Schimmer mich umgab,
 Da war der Streit in meiner Brust, ich war
 Die Unglücklichste, da ich der Welt
 Am meisten zu beneiden schien – Jetzt bin ich
 Geheilt, und dieser Sturm in der Natur,
 Der ihr das Ende drohte, war mein Freund,
 Er hat die Welt gereinigt und auch mich.
 In mir ist Friede – Komme was da will,
 Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt!
 (V. 3170ff.)

Nunmehr aus freier Entscheidung ihrer Mission ergeben, weigert sich Johanna auch, Helm und Rüstung abzulegen (nach V. 3106). Ihrem Selbstgefühl nach ist sie jetzt wieder der bewaffnete Arm Gottes.

Aber gleichfalls in Parallele zu *Maria Stuart*, wo die Protagonistin noch die Begegnung mit ihrem verräterischen Geliebten Leicester zu bestehen hat, baut Schiller auch hier einen kurzen Moment des Schwankens ein, um zu verdeutlichen, dass die Fassung seiner Heldin „keine Wirkung der Unempfindlichkeit“ ist (20, S. 196), sondern sich tatsächlich dem mühevollen Sieg über den Drang der Affekte verdankt. Die unerwartete Aussicht, Lionel wieder gegenüberzutreten zu müssen, versetzt Johanna in Panik: „Zu Lionel! Ermorde mich | Gleich hier, eh du zu Lionel mich sendest“ (V. 3228f.). Vorübergehend glaubt sie sich wie Jesus am Kreuz von den höheren Mächten verlassen: „Kein Gott erscheint, kein Engel zeigt sich mehr, | Die Wunder ruhn, der Himmel ist verschlossen“ (V. 3247f.). Doch diese Anwandlung geht rasch vorüber. Unmissverständlich vollzieht Johanna zuletzt den Bruch mit Lionel und stellt die klaren Fronten, die ihre Liebe aufzulösen drohte, wieder her: „Du bist | Der Feind mir, der verhaßte, meines Volks. | Nichts kann gemein seyn zwischen dir und mir. | Nicht lieben kann ich dich“ (V. 3351ff.).

Nach dieser letzten Prüfung erlangt Johanna auch ihre übermenschlichen Kräfte zurück. Die wunderbaren Motive, die ihm seine „romantische Tragödie“ zur Verfügung stellte, erlaubten es dem Dichter, den erhabenen Triumph des Geistes über die Schranken der physischen Welt und damit sein ganz persönliches Sehnsuchtsbild in ein plastisches Bühnengeschehen umzusetzen. Wie Simson sprengt die Heldin ihre Ketten, um sich ins Kampfgetümmel zu werfen, und am Ende wird ihre Selbstüberwindung mit einer verklärenden Apotheose belohnt. Nachdem der fünfte Akt dieses Finale durch eine Reihe von Anspielungen auf die Passion Christi vorbereitet hat, erlebt Johanna, umgeben von einem „rosigten Schein“ (nach V. 3538) und überwölbt von einem „Regenbogen“ (V. 3539), der in biblischer Tradition die Versöhnung Gottes mit den Menschen andeutet, visionär ihre Entrückung an die Seite Marias. Die triumphale Aufwärtsbewegung bildet das eindrucksvolle raumsemantische Gegenbild zu den Motiven von Sturz und Fall im Umfeld der Begegnung mit Lionel. Zugleich wird Johanna wieder in das Kollektiv der Nation integriert: „Und ich bin wirklich unter meinem Volk, | Und bin nicht mehr verachtet und verstoßen?“ (V. 3528f.)

Voltaire hatte in seinem *Versepos* mit den Waffen des Humors und der Satire gegen religiösen Fanatismus und asketische Weltverneinung angekämpft. Weit davon entfernt, seine Pucelle „tief in den Schmutz“ zu ziehen (31, S. 65), verleiht er ihr vielmehr die Züge eines sinnenfrohen, liebenden Menschen – was in den Augen seines sittenstrengen Weimarer Kritikers frivol wirkte, kann man ebenso gut wahrhaft human nennen. Schiller beschreitet den umgekehrten Weg, auch wenn er die Religion lediglich als poetisches Sinnbild für Vorgänge gebraucht, die eigentlich in den Bereich der Psychologie oder der Anthropologie gehören. Indem seine Johanna über ihre sinnliche Natur und damit über ihre weibliche Schwäche und Verführbarkeit siegt, löscht sie alles in sich aus, was ‚nur‘ menschlich und irdisch ist. Da wirkt es ganz konsequent, wenn der erhabene Triumph mit ihrem Tod zusammenfällt, den der Dichter in deutlicher Anlehnung an die christliche Märtyrertragödie des Barocks inszeniert.

Als philosophischer Anthropologe ordnete Schiller den Frauen, die für ihn stärker der Sinnlichkeit verhaftet waren, das Ideal der anmutigen Seelenschönheit zu, in der sich Neigung und sittliche Pflicht innig verbinden: „Man wird, im Ganzen genommen, die Anmuth mehr bey dem weiblichen Geschlecht [...] finden“, das dafür wiederum nur sehr selten die „höchste Idee sittlicher Reinheit“ erreicht, wie sie im erhabenen Sieg über die Affekte Gestalt annimmt (20, S. 288f.). Der *Dramatiker* Schiller war jedoch flexibel genug, mit solchen Zuschreibungen zu brechen, wenn die Gesetze seiner Kunst es erforderten. Entschiedener noch als in *Maria Stuart* bedingte der Stoff in der *Jungfrau von Orleans* eine Figurenzeichnung, die von den geschlechtsspezifischen anthropologischen Prämissen abwich. Programmatische Lehr- und Reflexionsgedichte wie *Würde der Frauen* oder *Macht des Weibes* mochten die strahlende Harmonie einer weiblichen schönen Seele feiern, doch als Protagonistin einer Tragödie taugte eine solche Gestalt nicht.

Dass im Drama ausgerechnet eine „zarte Jungfrau“ (V. 328) erhabene Größe beweist, musste den Eindruck auf das Publikum sogar noch verstärken. Schillers Heldin ringt ihre sittliche Würde einem Geschlechtscharakter ab, der nach den Vorstellungen der Zeitgenossen ganz und gar nicht darauf angelegt ist.

Johannas Verhärtung gegen die Macht der Affekte scheint freilich den Beteuerungen ihres Schöpfers zu widersprechen, sein Stück sei besonders auf das Herz, auf das Gefühlszentrum der Zuschauer berechnet. Die vermeintliche Paradoxie bestätigt aber nur, dass es Schiller eben nicht um ‚schmelzende‘ Wirkungen ging, um empfindsames Mitgefühl, weichliche Sentimentalität und die wollüstigen „Ausleerungen des Thränensacks“ (20, S. 199), die er so abfällig zu kommentieren pflegte. Vielmehr sollten die Schicksale seiner Heldin eine spezifisch „erhabene Rührung“ (21, S. 51) wecken, jene „gemischte Empfindung des Leidens und der Lust an dem Leiden“, die „Schmerz und Vergnügen“ gleichermaßen umfasst (20, S. 138). Das Publikum wird also eingeladen, in der ästhetisch freien Betrachtung des dramatischen Geschehens Johannas Aufstieg von den Bedrängnissen der sinnlichen Welt zur geistigen Freiheit nachzuvollziehen: „Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!“ (V. 3547) Mit einem schon öfters erprobten Kunstgriff lässt der Dichter die anderen Figuren auf der Bühne, die die Sterbende „in sprachloser Rührung“ umstehen (nach V. 3547), die intendierte Reaktion bereits vorwegnehmen.

Dass das Ergebnis seiner Bemühungen vielen heutigen Rezipienten anstößig vorkommt, kann allerdings nicht verwundern. Johannas Auftrag verlangt eine ganze Serie von brutalen Metzeleien, während sie sich „strafbar“ fühlt, sobald sie einmal „menschlich“ und schonungsvoll handelt (V. 2570). Gelten „Mitleid“ und Liebe als „Sünde“, als Verstoß gegen das himmlische Gebot (V. 2571), so verdient sich die Protagonistin ihre abschließende Apotheose, indem sie mit allen sanfteren Regungen auch den Widerstreit zwischen ihrem persönlichen Empfinden und ihrer Mission überwindet und als gnadenlose Gotteskriegerin auf das Schlachtfeld zurückkehrt. Eine solche Erhabenheit widerspricht allen landläufigen Vorstellungen von Moral und Humanität, doch statt sie zum Gegenstand der Kritik zu machen, lässt ihr das Stück in seinem grandiosen Finale eine opernhafte Verklärung zuteil werden.

Es hat nicht an Versuchen gefehlt, dieses Skandalon zu entschärfen. So liest man in einer Interpretation der *Jungfrau*, „wahre, menschliche Wunder“ wie Johannas Liebe zu Lionel überträfen die Wunder des Himmels, die „nichts mit dem Menschlichen am Menschen zu tun haben, mit Mitleid, Empfindung und Liebe.“³⁵ Solche Gedanken entspringen der lobenswerten philanthropischen Gesinnung eines modernen Lesers, aber in Schillers Text finden sie keinen Halt. Dort ist die Neigung, die Johanna plötzlich ergreift, tatsächlich eine „Schuld“ (V. 2544), die gebüßt, und eine „Schwachheit“ (V. 3182), die überwunden werden muss – und überwunden wird: Bezeichnenderweise kann der eben zitierte Autor mit dem Fortgang der Dramenhandlung nicht mehr viel anfangen. Im Horizont des Stücks besteht die Verfehlung der Heldin nicht in dem

barbarischen Abschachten ihrer Gegner, sondern darin, dass sie für einen Moment im Morden *innegehalten* hat. Auch dafür gibt es Vorbilder im Alten Testament, wo die Könige Saul und Ahab den Zorn Gottes auf sich ziehen, weil sie gegen sein ausdrückliches Gebot *einen* Feind Israels in der Schlacht verschonen (1 Sam 15 und 1 Kön 20,30ff.).

Es bedarf schon großer Anstrengungen – um nicht zu sagen Verrenkungen –, wenn man aus dem Drama eine kritische Demontage Johannas herauslesen will, die das „Wahnhafte ihres Tuns“³⁶ offenlege und ihre Raserei als das Produkt trügerischer Projektionen und ideologischer Einflüsterungen entlarve. Schillers Darstellung seiner Heldin ist frei von Ironie, und die Bemühungen mancher Forscher, im Text trotzdem Signale einer skeptischen Distanzierung aufzuspüren, haben bisweilen skurrile Blüten getrieben. Beispielsweise wurde behauptet, der „unreine Reim“ von „Freude“ auf „Flügelkleide“ in den Schlussversen bewirke als „minimale Verunreinigung der ansonsten auf Hochglanz polierten Sprache“ eine subtile „elegische Brechung“ der vermeintlichen Apotheose und verweise damit „auf eine Instabilität im Sinngefüge“³⁷ – nur hätte der Schwabe Schiller wohl kaum begriffen, was an diesem schönen Reimklang unrein sein soll ... In Wahrheit ist der enorme theatralische und rhetorische Aufwand der letzten Szene ganz auf den Effekt erhabener Rührung ausgerichtet. Gerade in der Feier einer Übermenschlichkeit, die sich kaum noch von Unmenschlichkeit unterscheiden lässt, liegt die verstörende Radikalität von Schillers Provokation.

Kontrastfiguren und fremde Blicke

Neben der „Hauptperson“ kämen, „was das Interesse betrifft, alle übrigen Personen [...] in keine Betrachtung“, schrieb Schiller an Körner über die *Jungfrau von Orleans* (30, S. 173). Tatsächlich ist das Stück ganz auf die Heldin zugeschnitten. Obwohl Johanna unter verschiedenen Gesichtspunkten mit mehreren anderen Figuren kontrastiert wird, hat sie keinen auch nur halbwegs ebenbürtigen Gegenspieler. Selbst Lionel dient bloß als Katalysator für den tragischen Konflikt, der sich letztlich allein in ihrer Seele abspielt, und so schenkt der Dichter ihm im Ganzen auch wenig Aufmerksamkeit; zum Beispiel bleibt sein weiteres Schicksal nach der finalen Schlacht im Dunkeln.

Besonders die Frauengestalten lassen die Sorgfalt erkennen, mit der Schiller sein Figurenensemble arrangiert hat – und die Gelassenheit, mit der er sich dabei über historische Fakten hinwegsetzte. Isabeau, deren reales Vorbild zur Zeit Jeanne d’Arcs keine politische Rolle mehr spielte, gibt im Stück ein grotesk verzerrtes Spiegel- und Gegenbild zu Johanna ab. Ebenso wie die Protagonistin bricht sie mit den gängigen weiblichen Rollenmustern, aber was im einen Fall heroisch und erhaben wirkt, mutet im anderen abstoßend an. Während die Jungfrau von Orleans

höheren Pflichten folgt, lebt Isabeau zügellos ihre „Leidenschaften“ (V. 1442) und ihre Liebe zum „Vergnügen“ aus (V. 1452). Statt die Neigung zu Lionel als einen erschütternden Einbruch sinnlicher Gewalten zu erfahren, verlangt sie den interessanten jungen Mann mit frecher Offenheit „zur Kurzweil und Gesellschaft“ für sich (V. 1457). Vor allem aber führt Isabeau einen hasserfüllten Vernichtungskrieg gegen den eigenen Sohn, mit dem sie die fatale Entzweiung Frankreichs auf den Gipfel treibt. Sogar die Engländer betrachten dieses Gebaren mit Abscheu: „Was ihr am Dauphin thut | Ist weder menschlich gut, noch göttlich recht“ (V. 1402f.). Der moderne Leser mag in dem trotzigen Selbstbewusstsein der Königinmutter das Zeichen einer bemerkenswerten weiblichen Emanzipation erkennen, doch in der Perspektive des Stücks kann eine solche Frau nur als Ungeheuer erscheinen. Wenn Johanna in erhabener Würde über den Bereich der gemeinen Menschheit hinausdringt, sinkt Isabeau, die „Rabenmutter“ (V. 15), „Wölfinn“, „wuthschnaubende Megäre“ (V. 741) und „Furie“ (V. 1371), in die Sphäre des Animalischen und Dämonischen hinab.

Auch Agnes Sorel ist eine Kontrastfigur zu Johanna. Ringt die Letztere um erhabene Freiheit von den sinnlich-irdischen Fesseln, so ist Agnes als bedingungslos liebende Frau eine exemplarische *schöne Seele*. Völlig eins mit sich und ihrem Gefühl, kennt sie weder Zweifel noch Zwiespalt und kann daher auch keine tragische Figur werden. Bedrohungen, wie sie aus der prekären politisch-militärischen Lage resultieren, bleiben ihr äußerlich: „*Dein* Schicksal ruht in deiner eignen Brust“, versichert ihr Johanna (V. 2137). Ihre Beziehung zu Karl ist frei von Ehrgeiz oder Kalkül, da sie in ihm nur den Geliebten, nicht den König sieht und sich weder um den „Ruhm des Vaterlandes“ noch um den „Glanz des Thrones“ kümmert (V. 2679f.). Karl bestätigt das ausdrücklich: „zieren würde sie | Den ersten Thron der Welt – doch sie verschmäht ihn, | Nur meine Liebe will sie seyn und heißen“ (V. 621ff.). Weil Schiller gerade an einer solchen reinen Neigung gelegen war, hat er eben eine *Geliebte* und keine Ehefrau des Königs in sein Stück eingeführt, obwohl die historische Agnes Sorel erst nach Jeanne d’Arcs Tod an den Hof kam, während Karl VII. damals schon längst mit Marie d’Anjou verheiratet war, die das Drama wiederum mit keinem Wort erwähnt.

Das Verhältnis zwischen Agnes und Johanna ist zwar konfliktfrei, aber doch nicht ohne Tücken. Ausgerechnet als die Krise der Heldin ihrem Höhepunkt zustrebt, will sich Agnes ihr endlich vertraulich nähern, huldigt der Vaterlandsretterin und versucht zugleich, die vermeintlich fühllose Gottesgesandte doch noch zur Liebe, zu weiblichen Empfindungen und damit zur Menschlichkeit zu bekehren:

Dein Herz ist kalt, du fühlst nicht unsre Freuden,
Du hast der Himmel Herrlichkeit gesehn,
Die reine Brust bewegt kein irdisch Glück.

O könntest du ein Weib seyn und empfinden!
 Leg diese Rüstung ab, kein Krieg ist mehr,
 Bekenne dich zum sanfteren Geschlechte!
 [...]
 O sei ein Weib und du wirst Liebe fühlen!
 (V. 2635ff.)

Angesichts der Verwirrung, in die Johanna soeben erst durch die Begegnung mit Lionel geraten ist, sind diese Appelle von tragischer Ironie getränkt. Johanna ihrerseits, zerrissen zwischen irdischem Begehren und höherer Pflicht, beneidet die schöne Seele schmerzlich um ihre unerschütterliche innere Harmonie: „*Du bist die Heilige! Du bist die Reine! | Sähest du mein Innerstes, du stießest schaudernd | Die Feindin von dir, die Verrätherin!*“ (V. 2714ff.)

Diese Szene IV,2 ist nicht die einzige, in der andere Figuren mit dem Versuch, sich Johannas Person und Handeln auf ihre Weise zu erklären, Missverständnisse und Reibungen hervorrufen. Schon der Prolog inszeniert die Protagonistin als Objekt fremder Blicke und gegenläufiger Deutungsbemühungen. Johanna steht zwar von Beginn an auf der Bühne, verharrt aber zunächst in Schweigen, während fast zweihundert Verse lang unter anderem *von* ihr und *über* sie geredet wird. Schiller führt sie gleich als eine Person ein, die für ihre Mitmenschen ein Mysterium darstellt und sich niemandem öffnet, schon gar nicht dem Vater, an den sie im ganzen Stück kein einziges Wort richtet. Während Thibaut seiner Tochter jenen „sünd’gen Hochmuth“ unterstellt, an dem der „Höllengeist“ die Menschen zu packen pflegt (V. 130ff.), sieht Raimond in ihr bereits ein höheres Wesen und die künftige Heldin. Und diese Doppelung der Sichtweisen, die dem Gegensatz zwischen dem heidnischen „Druidenbaum“ (V. 93) und dem benachbarten christlichen „Gnadenbild“ (V. 109) entspricht, bleibt ein Leitmotiv des Werkes. Für die Engländer ist Johanna natürlich schlichtweg eine Ausgeburt der Hölle, aber auch unter ihren Landsleuten löst sie mit der Zeit wachsende Irritationen aus, die schließlich in der Verbannung der vermeintlichen Teufelshexe gipfeln.

Das Erhabene, das alle gewohnten Maßstäbe übersteigt, ist *fascinosum* und *tremendum* in einem: Als „schön zugleich | Und schrecklich anzusehn“ wird Johanna von Raoul geschildert (V. 959f.). Verstörend wirkt auf die Akteure des Dramas insbesondere, dass sich eine herrische Jungfrau in Waffen, die nichts von Liebe wissen will, hartnäckig gegen die vertraute Frauenrolle sträubt. Johanna zieht in den Krieg, um die politisch-sakrale Ordnung Frankreichs zu erneuern, aber die Ordnung der *Geschlechter* bringt sie dabei gehörig durcheinander. Auch am Königshof würde man diese „schwere Irrung der Natur“ (V. 62) gerne korrigieren. Bezeichnenderweise wird das Thema akut, sobald nach den ersten militärischen Erfolgen der äußere Druck auf die – männliche – französische Führungsriege schwindet. Im dritten Akt wetteifern Dünois und La

Hire um Johannas Hand, und der Erzbischof hält ihr im Predigerton ihre weiblichen Pflichten vor:

Dem Mann zur liebenden Gefährtin ist
Das Weib gebohren – wenn sie der Natur
Gehorcht, dient sie am würdigsten dem Himmel!
Und hast du dem Befehle deines Gottes,
Der in das Feld dich rief, genug gethan,
So wirst du deine Waffen von dir legen,
Und wiederkehren zu dem sanfteren
Geschlecht, das du verläugnet hast, das nicht
Berufen ist zum blut'gen Werk der Waffen.
(V. 2208ff.)

Auch der König glaubt das Ziel, dem eine Frau kraft ihrer Natur zustrebt, genau zu kennen:

Dich treibt des Geistes Stimme jezt, es schweigt
Die Liebe in dem Gotterfüllten Busen.
Sie wird nicht immer schweigen, glaube mir!
Die Waffen werden ruhn, es führt der Sieg
Den Frieden an der Hand, dann kehrt die Freude
In jeden Busen ein, und sanftere
Gefühle wachen auf in allen Herzen –
Sie werden auch in deiner Brust erwachen,
Und Thränen süßer Sehnsucht wirst du weinen,
Wie sie dein Auge nie vergoß – dieß Herz,
Das jezt der Himmel ganz erfüllt, wird sich
Zu einem ird'schen Freunde liebend wenden –
Jezt hast du rettend tausende beglückt,
Und *Einen* zu beglücken wirst du enden!
(V. 2236ff.)

Nicht zufällig hat Schiller diese Mahnungen den höchsten geistlichen und weltlichen Autoritäten in den Mund gelegt. Johanna aber weist die „Kleingläubigen“, die ihre „göttliche Erscheinung [...] in den gemeinen Staub“ herabziehen wollen, schroff zurecht. Ihre Sendung verbietet es

ihr, „ein Weib“ zu sein, und würde durch jede „Neigung [...] zu dem ird'schen Mann“ entweiht (V. 2250ff.). Die Begegnung mit Lionel wird das sehr bald bestätigen.

In ihrem Urteil über Frauen im Krieg sind sich Freund und Feind einig: Die englischen Feldherren und der Herzog von Burgund vertreiben Isabeau aus ihrem Lager, weil sie „[m]it guten Waffen, nicht mit Weibern siegen“ wollen (V. 1383). Umso tiefer empfinden sie die Schande, von einer Frau überwunden zu werden. Die erste Niederlage gegen den „jungfräulichen Teufel“ bedeutet nicht nur einen militärischen Rückschlag, sondern auch eine massive Kränkung ihrer Ehre – auf englischer Seite fühlt man sich durch diese Schlappe buchstäblich „entmannt“ (V. 1482f.). Und während Johannas Landsleute auf beschwörende Worte setzen, um sie in das strenge Gefüge der Geschlechterordnung zurückzuführen, gedenken die Feinde weniger zimperlich zu verfahren. In seinen hochgradig sexualisierten Rachephantasien malt sich Lionel unverhohlen eine Vergewaltigung aus, die die patriarchalischen Verhältnisse handgreiflich wiederherstellt: „Denn lebend denk ich das Gespenst zu fangen, | Und vor des Bastards Augen, ihres Buhlen, | Trag ich auf diesen Armen sie herüber | Zur Lust des Heers, in das brittann'sche Lager“ (V. 1491ff.). Dazu passt eine Passage aus dem Prolog, nach der die englischen Invasoren vorhaben, in Frankreich „[d]er Schmach zu weihen alle Jungfrauen“ (V. 255). Schon hier steht hinter Krieg und Eroberung ein gewalttätiger männlicher Überlegenheitsanspruch.

Die ebenso schöne wie unnahbare Johanna schlägt sämtliche Männer im Stück in ihren Bann. Dabei reicht das Spektrum der Reaktionen von Staunen und Ehrfurcht bis zu Hass und Abscheu. Einem Vexierbild gleich, kann die bewaffnete Jungfrau als Himmelsbotin oder als teuflischer Dämon erscheinen; auch die stereotype Dichotomie von Heiliger und Hure klingt an. Das alles gilt indes nur für die Figurenebene des Dramas und somit für die innerfiktionale Sicht auf die Heldin. Schiller demonstriert, wie eine solche Ausnahmegestalt von ihren Mitmenschen wahrgenommen wird, aber seinem Publikum gewährt er auch einen Blick hinter die projektiven Imaginationen. Für den Zuschauer, den Johannas Monologe direkt mit ihren seelischen Vorgängen vertraut machen, bestehen niemals Zweifel an der Würde ihrer Person und an der Aufrichtigkeit, mit der sie an ihre Mission glaubt.

Nation, Herrschaft, Charisma

Johanna verlässt die arkadische Idylle der „geliebten Triften“ und der „traulich stillen Thäler“ (V. 386f.), um in die gewalttätige Welt der Geschichte einzutreten, die sie dann am Ende in ihrer Verklärung im Tod wieder hinter sich lässt. Aber eine Interpretation des Stücks, die sich auf diesen persönlichen Weg zur erhabenen Vollendung beschränken wollte, würde sehr unvollständig bleiben. Die historischen Zusammenhänge, in denen die Heldin agiert, sind mehr als bloße

Staffage, und Johanna Handeln, das ja auf die Rettung der bedrohten französischen Monarchie zielt, trägt einen eminent politischen Charakter. Die *göttliche* Quelle ihres Sendungsbewusstseins mag das Drama im Dunkeln belassen, die *patriotische* arbeitet es dafür umso plastischer heraus. Johanna versteht ihre Mission als nationale Aufgabe.

Zu Handlungsbeginn ist Frankreich in einem desolaten Zustand:

Denn aller Orten läßt der Engelländer
Sein sieghaft Banner fliegen, seine Rosse
Zerstampfen Frankreichs blühende Gefilde.
Paris hat ihn als Sieger schon empfangen,
Und mit der alten Krone Dagoberts
Schmückt es den Sprößling eines fremden Stamms.
Der Enkel unsrer Könige muß irren
Enterbt und flüchtig durch sein eignes Reich,
Und wider ihn im Heer der Feinde kämpft
Sein nächster Vetter und sein erster Pair,
Ja seine Rabenmutter führt es an.
Rings brennen Dörfer, Städte. Näher stets
Und näher wälzt sich der Verheerung Rauch
An diese Thäler, die noch friedlich ruhn.
(V. 5ff.)

Während in Paris der „junge Harry Lancaster“ (V. 718) – der englische Kinderkönig Heinrich VI. – auf den Thron gehoben wird, können die Franzosen nicht einmal einen legitimen Herrscher vorweisen: Da die Krönungsstadt Reims, wo er dem Brauch gemäß „die heil’ge Ölung“ (V. 374) empfangen sollte, in Feindeshand ist, muss sich Karl VII. vorerst mit dem Rang des Dauphins, des Kronprinzen und Thronanwärters, begnügen (auch wenn er im Stück des Öfteren bereits als König tituliert wird). Militärisch scheint die Lage schon wegen der inneren Zerrissenheit Frankreichs aussichtslos: Mit dem Herzog von Burgund hat Karls mächtigster Vasall die Fronten gewechselt, und seine eigene Mutter steht im Krieg gegen ihn.

Dieser Zerrüttung setzt Johanna im Prolog des Bild eines idealen Königreichs entgegen. Ihr eschatologisch getönter Hymnus stilisiert den Monarchen zum Stellvertreter Gottes auf Erden, der Frieden und Gerechtigkeit verbürgt. Er ist „[d]er König, der nie stirbt“, weil die sakrale Würde seines Amtes jeden einzelnen Inhaber überdauert; er schützt die Schwachen, wirkt wie „ein Engel der Erbarmung | Auf der feindsel’gen Erde“ und vereint die „Macht“ mit der „Barmherzigkeit“. Unter seinem Zepter formiert sich das Land zu einer harmonischen Familie, denn er regiert seine

Untertanen wie „ein Vater [...] seine Söhne“ (V. 348ff.). Gegenwärtig aber ist die in dem unsterblichen Königtum verkörperte patrilineare Reichs- und Rechtstradition akut bedroht, da der von den Engländern installierte „fremde König, der von aussen kommt“ (V. 362), diese Vaterrolle unmöglich ausfüllen kann.

Die Erwartungen der Heldin an ihren königlichen Herrn sind in der Welt der *Jungfrau von Orleans* nicht so realitätsfern, wie sie auf den ersten Blick wirken. Schiller entwirft hier nämlich ein ganz anderes Bild von Politik und Herrschaft als etwa in *Dom Karlos* oder *Maria Stuart*. Statt eines ‚modernen‘ Hofes, an dem im Geiste Machiavellis um Macht und Einfluss gerungen wird, zeigt seine „romantische Tragödie“ einen volksfreundlichen, weichherzigen Monarchen inmitten einer Schar treuer ritterlicher Paladine, die sich zwar über die skandalöse Untätigkeit ihres Herrn entrüsten mögen, aber niemals Intrigen spinnen oder heimtückischen Verrat üben würden. Selbst der Herzog von Burgund kämpft nicht mit List und Verstellung, sondern im offenen Krieg gegen seinen König, und zwar aus „fromme[r] Sohnspflicht“ (V. 1401), weil Karls Gefolgsmann Dü Chatel in den Mord an seinem Vater verwickelt war. Deshalb steht auch kein egoistisches machtpolitisches Kalkül der von Johanna vermittelten Versöhnung im Wege.

Gleichwohl ist Karl VII. zunächst denkbar ungeeignet, sein Volk zu beschirmen. Opferbereit, aber ohne Tatkraft, flieht er aus der „rauh barbar’schen Wirklichkeit“ in eine erträumte „schuldlos reine Welt“ der heiteren Minnespiele, der Liebe und der Poesie (V. 517f.), als wolle er den Weg, der Johanna aus ihrem idyllischen Schäferdasein ins Getümmel des Krieges führt, in umgekehrter Richtung beschreiten. In seiner Sentenz „Drum soll der Sänger mit dem König gehen“ (V. 487) schwingt eine Ironie mit, die ihm selbst verborgen bleibt, denn in Karls Fall ist es eher der König, der sich dem Sänger zugesellt. Beide sind jedenfalls nur im Bezirk der schönen Illusionen zuhause, während das ideale Königreich Frankreich, das Johanna vorschwebt, im konkreten Raum der Geschichte begründet und verteidigt werden muss.

In ihrer Bedrängnis öffnen sich die Franzosen für brisante Experimente sowohl mit den Geschlechterrollen als auch mit den Legitimationsmustern des politischen Handelns. Johannas ‚mannhafte‘ Selbstermächtigung zum Eingreifen in die Geschehnisse ihres Landes ist das Gegenstück zu dem Versagen eines Königs, der in seiner empfindsamen Schwärmerei geradezu verweiblicht anmutet. Und angesichts der tiefen Krise der traditionellen Herrschaft bedarf es eines unkonventionellen Retters und Erlösers, um die erschütterte Ordnung wieder aufzurichten. Eine solche heroische Ausnahmestaltung ist die gottgesandte Jungfrau, unter deren Führung sich ihre Landsleute, eben noch „ein schüchtern Heer | Von feigen Reh’n“, im Handumdrehen „in Löwen“ verwandeln (V. 1547f.). Dieses Wunder bewirkt Johanna allein durch ihr *Charisma*, das sich weder auf vernünftige Argumente noch auf das Herkommen oder auf positive Gesetze stützt, sondern nur dem festen Glauben an ihre höhere Sendung und ihre „übernatürlichen oder übermenschlichen [...] Kräfte oder Eigenschaften“ zu verdanken ist.³⁸ Die Begeisterung der

Franzosen für die Himmelsbotin korrespondiert dem kollektiven Schrecken, der die Feinde bei ihrem Anblick ergreift. Was für gläubige Menschen vom Wirken Gottes in der Welt zeugt, stellt sich dem psychologischen Blick als religiös inspirierte Massensuggestion dar.

Deren überwältigender Gewalt muss schließlich auch der oberste englische Heerführer weichen. Talbot bildet einen skeptisch-nüchternen Fremdkörper in Schillers romantischer Welt des Wunderbaren. Statt sich sterbend auf seinen „Schöpfer“ zu besinnen (V. 2335), wie Lionel ihm nahelegt, versteht er seinen Tod ganz materialistisch als Auflösung des Leibes und der Seele in die „Atome“, aus denen sie zusammengefügt waren (V. 2350). Auch für die Niederlage seiner Truppen macht er weder Himmel noch Hölle, sondern allenfalls den „Teufel unsrer Narrheit“ verantwortlich (V. 1250). Johannas Wirken analysiert er mit kühler Psychologie: „Ein blinder Schrecken nur“, ein „Furchtbild der erschreckten Einbildung“ habe die Soldaten in Panik versetzt (V. 1470ff.), und sie würden sofort „entzaubert“ sein, wenn es gelinge, die Urheberin dieser Verwirrung zu einem „ernsten Kampf“ zu stellen (V. 1488).

Talbots Diagnose mag zutreffen, aber sie nützt ihm nichts, weil die Emotionen, die seine Gegnerin bei Freund und Feind entfesselt, stärker sind als alle rationalen Erwägungen. Mehr als der Tod schmerzt ihn am Ende die Einsicht, wie hilflos die „[e]rhabene Vernunft“, die „lichthelle Tochter | Des göttlichen Hauptes“ und „weise Gründerin | Des Weltgebäudes“, dem „Aberwitz“ religiöser Wahnideen gegenübersteht (V. 2323ff.) – eine Erkenntnis, die bis heute nichts von ihrer Gültigkeit verloren hat. Mit Talbot erlebt ein Vorkämpfer der Aufklärung den Zusammenbruch seines Weltbildes: „Verflucht sei, wer sein Leben an das Große | Und Würd’ge wendet und bedachte Plane | Mit weisem Geist entwirft! Dem Narrenkönig | Gehört die Welt“ (V. 2330ff.).

Aus ihrem Charisma als einer im Wortsinne außer-ordentlichen Erscheinung erklärt sich die isolierte Stellung, die Johanna unter ihren Landsleuten einnimmt. Doch so wie die Franzosen die Verwirrung der Geschlechterordnung bald wieder zu heilen versuchen, indem sie die kriegerische Jungfrau zur Liebe und zur Ehe drängen, sind sie auch keineswegs gewillt, ihre angestammte patriarchalische Monarchie durch eine charismatische Führergestalt zu *ersetzen*. Dass allein der König das von Gott eingesetzte Oberhaupt Frankreichs sein kann, bezweifelt im Stück niemand, am allerwenigsten Johanna selbst, die ja nur darauf bedacht ist, ihrem „eingebornen Herrn“ (V. 347) mit dem Beistand des Himmels zu seinem Erbrecht zu verhelfen. Anders als in *Wallenstein* wird der Widerspruch zwischen der charismatischen und der traditionellen Begründung von Herrschaft hier nicht zum Thema.

Mit der Krönung Karls VII. zu Reims ist das große Ziel erreicht. Der Festzug zeigt die versöhnte Gemeinschaft eines idealen Staates, wie Johanna sie im Prolog entworfen hat, in ihrem vollen Glanz. Doch zugleich machen die bohrenden Zweifel, die der Heldin seit dem Treffen mit Lionel zusetzen, ihr Charisma zunichte. Ein Führer, der nicht mehr an sich selbst und seine Berufung glaubt, wird auch keine Gefolgsleute mehr begeistern, und nach Johannas Verbannung kehrt

sich das Kriegsglück prompt gegen die Franzosen. Ebenso folgerichtig kann sie ihren Siegeslauf wieder aufnehmen und neue Wundertaten verrichten, sobald sie ihre innere Krise überwunden hat. Der Tod in der Schlacht und die visionäre Himmelfahrt vollenden aber nicht nur ihren Aufstieg zu erhabener Größe, sondern ermöglichen auch ihre Kanonisierung als Nationalheilige, hinter der das konkrete Individuum verschwindet: „Auf einen leisen Wink des Königs, werden alle Fahnen sanft auf sie niedergelassen, daß sie ganz davon bedeckt wird“ (nach V. 3547).

Der Tod der Protagonistin löst auf elegante Art das Problem, wie sich eine solche Ausnahmegehalt in die wiederhergestellte Ordnung Frankreichs einfügen sollte. Im dritten Akt wird Johanna, die ihren Lebenssinn einzig aus ihrer Mission schöpft, schon durch eine kurze Kampfpause in quälende Unruhe versetzt: „Befehl, daß man die Kriegstrommete blase! | Mich preßt und ängstigt diese Waffenstille, | Es jagt mich auf aus dieser müß'gen Ruh“ (V. 2269ff.). Der friedliche Alltag hält keine Rolle für sie bereit, denn man kann sie sich wohl kaum ernstlich als Gemahlin eines der königlichen Vasallen vorstellen, die um sie werben. Nur als – tote! – Heilige lässt sich Johanna dauerhaft in das Kollektiv ihrer Landsleute integrieren. So wird aus der ebenso faszinierenden wie beunruhigenden Charismatikerin eine mythische Symbolfigur des geeinten Vaterlands und seiner monarchischen Ordnung. Die (Wieder-)Geburt der französischen Nation verdankt sich dem Selbstopfer einer Frau.

Johanna gelangt zu erhabener Würde, indem sie Frankreich in einen nationalen Befreiungskrieg führt. Unter Freiheit versteht Schillers Stück also nicht zuletzt die Selbstbestimmung, die eine Nation im Kampf gegen eine aufgezwungene Fremdherrschaft erringen muss. Die Heldin repräsentiert geradezu das erwachende Nationalbewusstsein der Franzosen und ihre Identität als Volk. Schon im ersten Akt macht Dünois seinen König auf das Potenzial aufmerksam, das in den vaterländischen Gefühlen der Menschen verborgen liegt:

Es setzt
 Der schlechteste deines Volkes Gut und Blut
 An seine Meinung, seinen Haß und Liebe,
 Parthey wird alles, wenn das blut'ge Zeichen
 Des Bürgerkrieges ausgegangen ist.
 [...]
 Nichts schont er selber und erwartet sich
 Nicht Schonung, wenn die Ehre ruft, wenn er
 Für seine Götter oder Götzen kämpft.
 (V. 829ff.)

Der charismatischen Führerin bleibt es vorbehalten, diese Energien tatsächlich zu entfesseln, so wie sie ihrerseits durch den nationalen Enthusiasmus von Sieg zu Sieg getragen wird. „Schweiß und Blut“ opfern die Bürger von Frankreich für ihren König (V. 2780): Der Kampf gegen England ist kein Projekt der absolutistischen Kabinettpolitik, sondern das Ergebnis einer leidenschaftlichen Mobilisierung der Massen, das schon Züge eines totalen Krieges trägt – ein Phänomen, das erstmals im Gefolge der Französischen Revolution auftrat und die moderne Welt bekanntlich weiterhin begleiten sollte.

Leitmotivischen Charakter gewinnt im Stück die Überblendung von nationalem Denken und Religion. Mit größter Selbstverständlichkeit unterstellt Johanna, dass der Himmel für Frankreich Partei ergreife, „[d]ieses Land | Des Ruhms, das schönste das die ew'ge Sonne sieht | In ihrem Lauf, das Paradies der Länder, | Das Gott liebt, wie den Apfel seines Auges“ (V. 334ff.). Dazu passt die doppeldeutige Symbolik der Lilien, mit denen ihr Schwert geziert ist: Sie gehören zur Ikonographie der Gottesmutter Maria, firmierten aber ebenso im Wappen des Hauses Valois, dem Karl VII. entstammte. Gott war es auch, der schon geographisch eine klare Grenze zwischen England und Frankreich gezogen hat, die nicht verletzt werden darf, wie Johanna Montgomery vorhält: „frevelnd“ haben die englischen Invasoren „das heil'ge Meer“ überschritten, „[d]as Gott zur Länderscheide zwischen euch und uns | Gesetz“ (V. 1652ff.). Daneben dienen Herkunft und Blutsbande den Figuren als Unterscheidungskriterien. „Denn ewig bleibt es wahr! Französisch Blut | Und Englisch kann sich redlich nie vermischen“ (V. 1308f.), sagt Lionel zu dem Herzog von Burgund, dessen Verhalten seine These alsbald bestätigen wird. Umso monströser wirkt vor diesem Hintergrund das Handeln der Königinmutter, die aus schnöden persönlichen Motiven mit dem Landesfeind paktiert, das ‚unnatürliche‘ Bündnis der Engländer mit Burgund durch ihr Zureden befestigt und eigenhändig den ausländischen Prätendenten auf den Thron ihres Sohnes setzt.

Erst Johannas Erhabenheit stellt Frankreich als Nation wieder her. Die psychologisch-anthropologische und die nationale Dimension sind auch über die Denkfigur der Grenzziehung und die daran geknüpften Reinheitsphantasien eng miteinander verbunden. Ebenso wie das nationale Kollektiv formiert sich das erhabene Subjekt über Praktiken der Ab- und Ausschließung, deren gewaltsamer Charakter nicht zu übersehen ist: Als militante Jungfrau weist Johanna die „sünd'gen Flammen eitler Erdenlust“ (V. 415) mit derselben Entschiedenheit zurück, mit der sie die Invasoren bekämpft, die in das Vaterland eingedrungen sind. Entsprechend ist ihr ‚Fall‘ in der Begegnung mit Lionel ein doppelter, denn sie erliegt sowohl ihren menschlich-irdischen Begierden als auch einem der verhassten Landesfeinde, der ihr Herz „[i]n's Britt'sche Lager“ entführt (V. 2541). Letztlich werden im Stück aber beide Krisen, die persönliche wie die nationale, durch den Triumph über die jeweils als fremd empfundene Macht bewältigt.

Ausgehend von dem nationalen Einheits- und Reinheitsdenken, proklamiert Johanna ein rigides Freund-Feind-Schema, das keine Zwischentöne kennt. Manchmal glaubt man in ihren Reden ein Echo der Marseillaise zu vernehmen, die 1792 unter dem Eindruck der Revolutionskriege ganz ähnliche Gedanken entwickelt hatte. Der „Kampf [...] um's Vaterland“, der zugleich ein Gottesdienst ist, gilt als „unschuldig, heilig, menschlich gut“ (V. 1785f.) und rechtfertigt grundsätzlich jede Tat, die in seinem Dienst geschieht. Wer kraft seiner Abstammung der gegnerischen Partei angehört, hat das Lebensrecht verwirkt, wie der arme Montgomery erfahren muss, der vergebens auf menschliche Schonung hofft: „Du bist des Todes! Eine britt'sche Mutter zeugte dich“ (V. 1583). Humane Rücksichten gibt es nicht in einem Vernichtungskrieg, wie ihn Maria in Johannas Vision ausdrücklich befiehlt: „vertilge meines Volkes Feinde“ (V. 1084). Für die bange Frage der Heldin, ob denn „Mitleid Sünde“ sein könne (V. 2571) – von Liebe ganz zu schweigen! –, hält der Nationalismus eine eindeutige Antwort bereit: *Ja*, sofern solche Empfindungen nämlich einem Fremden oder gar einem Feind des eigenen Landes gelten.

Der Traum von nationaler Homogenität, der die aggressive Abgrenzung nach außen verlangt, motiviert andererseits das Bestreben, im Inneren alle Konflikte harmonisch aufzuheben. Auf das mörderische Gefecht mit Montgomery lässt Schiller unmittelbar die Konfrontation mit Burgund folgen, die ganz anders abläuft. Statt das Schwert zu ziehen, reicht Johanna dem Herzog die „schwesterliche Hand“ (V. 1768), um das verirrte Mitglied der Nationsfamilie auf den rechten Weg zurückzuführen. Dünois, so hält sie ihm vor, sei ebenso wie er „Frankreichs Sohn“, La Hire sein „Waffenfreund und Landsmann“, sie selbst des „Vaterlandes Tochter“: „Wir alle, die du zu vertilgen strebst, | Gehören zu den Deinen“ (V. 1735ff.). Die Rolle der Kriegsfurie und das Amt der Versöhnerin sind bei Johanna zwei Seiten einer Medaille. Gegen die Landesfeinde wappnet sie sich mit der Erbarmungslosigkeit der Gottesstreiterin, aber den Freunden darf sie sanfte Gefühle entgegenbringen: „Wie schrecklich war die Jungfrau in der Schlacht, | Und wie umstrahlt mit Anmuth sie der Friede!“ (V. 2031f.)

Das Denken in nationalen Kategorien schließt die *Jungfrau von Orleans* an den modernen Diskurs um die Nation an, der im späten 18. Jahrhundert entstand und durch die Französische Revolution und ihre Folgen merklich intensiviert wurde. Gerade die frühe deutsche Nationalbewegung, die 1813 in den Befreiungskriegen einen ersten Höhepunkt erreichen sollte, gewann ihre eigentümliche Gestalt in den Kämpfen mit dem revolutionären und dem napoleonischen Frankreich und wurde dabei allmählich zu einem Massenphänomen, das über die Gebildeten hinaus auch breitere Bevölkerungsschichten erfasste. Als moderne Erfindung ist das Phantasma der Nation, das Schiller in einem bewusst anachronistischen Verfahren auf den Lehensverband des spätmittelalterlichen Frankreichs zurückprojiziert, eigentlich ein sehr fragiles Konstrukt. Seinen ungeheuren Erfolg verdankte es vor allem seiner Leistungsfähigkeit als neue *Integrationsideologie*: Eine vermeintlich organisch gewachsene, durch Abstammung, Kultur und Sprache

zusammengehaltene Gemeinschaft, die ein festumrissenes Territorium bewohnt, verhiess den isolierten, aus den alten ständischen Ordnungen entlassenen Individuen der bürgerlichen Welt wieder Halt und Orientierung. Deshalb konnte die Nation auch zu einem absoluten Wert, ja zum Gegenstand einer förmlichen Ersatzreligion aufsteigen, den es notfalls mit Gewalt zu verteidigen galt.

Schillers Stück lässt sich jedoch nicht bruchlos in die politische und weltanschauliche Landschaft seiner Epoche einordnen. So wäre es voreilig, ihm eine restaurative, gegenrevolutionäre Haltung zu unterstellen, obwohl die von der Heldenin propagierte Nation eng mit der verklärten Vorstellung von dem „König, der nie stirbt“ (V. 348), verbunden ist und die Rettung des Vaterlands mit einer glänzenden Erneuerung der Monarchie einhergeht. Johanna findet nämlich auch mahnende Worte für ihren Herrn, die Schillers Zuschauer, denen die Französische Revolution noch in frischer Erinnerung war, problemlos entschlüsseln konnten:

Dein Stamm wird blühen, so lang er sich die Liebe
 Bewahrt im Herzen seines Volks,
 Der Hochmuth nur kann ihn zum Falle führen,
 Und von den niedern Hütten, wo dir jezt
 Der Retter ausging, droht geheimnißvoll
 Den schuldbefleckten Enkeln das Verderben!
 (V. 2099ff.)

Doch die mögliche Hybris und Pflichtvergessenheit der Herrschenden berührt das Drama nur am Rande. In erster Linie gestaltet es den Befreiungskampf gegen einen *äußeren* Feind, dessen gewaltsamer Einbruch die Integrität der Nation gefährdet. Eine solche Konstellation scheint gut zu dem jungen deutschen Nationalismus zu passen, der einen Großteil seiner Energien aus den Ressentiments gegen die übermächtigen Invasoren aus dem Westen zog. Dem widerspricht jedoch wiederum Schillers konkretes Sujet, das ja ausgerechnet der französischen Geschichte entstammt. Eine Gestaltung des Jeanne d'Arc-Mythos lieferte der aufkeimenden deutsch-patriotischen Bewegung sicherlich keine ideologische Munition.

Statt sich zum Sprachrohr einer bestimmten politischen Strömung zu machen oder eine verkappte Darstellung zeitgeschichtlicher Vorgänge zu liefern, setzt sich Schillers Stück mit generellen Fragen staatlicher Macht und Herrschaft und insbesondere mit dem zukunfts-trächtigen Phänomen des nationalen Denkens auseinander. Dass der Dichter dabei einem militanten, religiös verbrämten Nationalismus zu enormer theatralischer Wirksamkeit verhalf, ohne in Handlungsführung oder Figurenzeichnung nennenswerte Brechungen einzubauen, verstärkt aus heutiger Sicht zweifellos den provokanten Charakter seines Werkes, der nicht

durch harmonisierende Interpretationen verdeckt werden sollte. Gleichwohl sorgt auch die *Jungfrau von Orleans* für eine heilsame Distanz des Publikums, wie sie in Schillers klassischer Poetik vorgesehen war. Die virtuose künstlerische Form mit ihren opernhaften Zügen, die räumliche und zeitliche Entrückung des Geschehens und seine Einkleidung in ein märchenhaft angehauchtes ‚romantisches‘ Spiel erinnern den Betrachter stets daran, dass vor seinen Augen eine artifizielle Inszenierung im Reich des bloßen Scheins abrollt, die nicht nur seine Emotionen anspricht, sondern auch Raum für die freie Geistestätigkeit lässt.

4 „Wettstreit mit den alten Tragikern“: *Die Braut von Messina*

Auf den Spuren der Griechen

Bittet man die Teilnehmer eines literaturwissenschaftlichen Seminars, sämtliche Dramen Friedrich Schillers aufzuzählen, wird *Die Braut von Messina* regelmäßig vergessen. Das „Trauerspiel mit Chören“, im August 1802 begonnen und am 1. Februar 1803 abgeschlossen, war schon immer ein Stiefkind der Schiller-Rezeption und findet nur selten den Weg aufs Theater. Dabei hielt der Dichter gerade dieses Werk für besonders gelungen und erklärte, die Uraufführung in Weimar habe ihm „zum erstenmal den Eindruck einer wahren Tragödie“ vermittelt (32, S. 25). Zu verdanken war das in seinen Augen der schöpferischen Auseinandersetzung mit der Bühnenkunst der griechischen Antike, mit den Dramen von Aischylos, Sophokles und Euripides, die er damals fleißig studierte und bei der Arbeit beständig als Maßstab und Richtschnur vor Augen hatte. Ausdrücklich sprach er von seinem „kleinen Wettstreit mit den alten Tragikern“ (S. 32), mit denen er sich hier „in ihrer eigenen Form zu meßen“ gedenke (S. 34), um herauszufinden, ob er wohl „als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preiß davon getragen haben möchte“ (S. 11).

Kaum ein Brief, in dem Schiller sein Stück erwähnt, kommt ohne den Hinweis auf die klassischen Muster aus. *Die Braut von Messina* war von Anfang an als „einfache Tragödie, nach der strengsten griechischen Form“ konzipiert (31, S. 35). Diese Strenge steht in einem augenfälligen Gegensatz zu der „Breite und Mannichfaltigkeit“, die der Autor seiner *Jungfrau von Orleans* bescheinigte (S. 37). Sie schlägt sich schon in der weitgehenden Wahrung der drei Einheiten nieder: „eine einfache Handlung, wenig Personen, wenig Ortsveränderung“ und „eine einfache Zeit von einem Tag und einer Nacht“, wie Schiller Iffland erläuterte (32, S. 15). Die Fabel wird im Grunde

bloß von vier Akteuren getragen, drängt die Ereignisse in dem knappen Zeitraum von einigen Stunden zusammen und bezieht jede einzelne Episode auf den zentralen Bruderzwist, der den Untergang des Herrscherhauses von Messina herbeiführt. Schiller kommt mit drei Schauplätzen aus, deren symmetrisch arrangierte Abfolge von der Säulenhalle des Anfangs über einen verborgenen Garten und ein Zimmer im Fürstenpalast wieder in den Garten und schließlich zurück in die Säulenhalle führt. Die „große Flügelthüre in der Tiefe“ der Halle (vor V. 1)³⁹, durch die man zur Kapelle mit der Gruft gelangt, vermittelt gleich zu Beginn eine unterschwellige Todesdrohung. Ist sie zunächst noch geschlossen, so gibt sie am Ende im entscheidenden Augenblick den Blick auf Manuels Sarg frei und besiegelt damit Cesars Entscheidung zum Freitod.

Die dramatische Bauform lässt das Vorbild der attischen Tragödie, der die Einteilung nach Akten und Szenen fremd war, deutlich erkennen. Isabellas Rede vor den Ältesten von Messina, die das Treffen von Manuel und Cesar ankündigt und so den ‚prägnanten Moment‘ der Handlung exponiert, entspricht dem *Prologos* des antiken Dramas. Sie dürfte sogar unmittelbar von dem Eröffnungsmonolog der *Phönizierinnen* des Euripides inspiriert worden sein, in dem Iokaste gleichfalls über eine bevorstehende Unterredung ihrer verfeindeten Söhne spricht und den Schiller fünfzehn Jahre zuvor ins Deutsche übertragen hatte. Es folgt die *Parodos*, der feierliche Einzug des Chors ins Theater, und der Rest des Stücks besteht zum einen aus Gesprächen der Figuren – teils unter Einbeziehung des Chors –, die den antiken *Epeisodia* korrespondieren, zum anderen aus reinen Chorpartien, mit denen Schiller die *Stasima*, die Ständlieder des griechischen Chors, nachgebildet hat.

Ungemein kunstvoll ist die Sprach- und Versform dieses Dramas, mit der Schiller den sinnlichen Reichtum der griechischen Tragödie wiederbeleben wollte. Was die bewegliche Vielfalt der Metren und die musikalische Klangfülle betrifft, kann sich kein anderes Bühnenwerk des Dichters mit der *Braut von Messina* messen. Die Hauptfiguren verwenden überwiegend den Blankvers, der allerdings in dem Wortwechsel zwischen Don Cesar und dem Chor über Manuels Bestattung und Cesars Entschluss zum Selbstmord dem sechshebigen jambischen Trimeter Platz macht. Hinzu kommen aber die unterschiedlichsten Strophen- und Versformen, die vor allem dem Chor und bisweilen auch der Titelheldin in den Mund gelegt sind. Ihre Bandbreite reicht von reimlosen Zeilen ungleicher Länge über größere Redepartien mit variabler Reimstellung bis zu den gefühlsbewegten Stanzen, die Beatrice bei ihrem ersten Auftritt vorträgt. Beachtlich ist auch das Arsenal der stilistischen und rhetorischen Kunstgriffe, die den artifiziellen Charakter des Stücks betonen und zugleich seinen Anspruch unterstreichen, mehr als nur die zufälligen Schicksale beliebiger Individuen vorzuführen. So häufen sich zumal in den Chorpassagen Sentenzen, gewählte Bilder und schmückende Beiwörter, und manche Wechselreden werden durch Stichomythie – oder Distichomythie –, die Schiller sonst zu meiden pflegte, zu förmlichen Kabinettsstückchen der dramatischen Dialogkunst verdichtet. Mit Manuels ausführlicher Beschrei-

bung der Geschenke, die er seiner Braut zukommen lassen will (V. 818ff.), findet sich schließlich auch eine klassische Ekphrasis, wie sie insbesondere die epische Dichtung der Antike liebte.

Das frei erfundene Sujet des Stücks erinnert dagegen zunächst eher an den Sturm und Drang, der das Thema des mörderischen Bruderstreits öfters dramatisch behandelt hat. Dabei ist weniger an Schillers eigene *Räuber* zu denken, wo die feindlichen Brüder einander nie auf der Bühne begegnen und der Zusammenhang der Ereignisse überhaupt nur sehr locker geknüpft ist, während die sorgfältig komponierte Fabel der *Braut von Messina* Manuel und Cesar mehrfach in effektvollen szenischen Arrangements zusammenführt, die in einem Mord auf offener Bühne gipfeln. Vorbildgebend dürften hier eher Friedrich Maximilian Klingers *Die Zwillinge* und Johann Anton Leisewitz' *Julius von Tarent* gewirkt haben, in denen jeweils auch die Liebeskonkurrenz der Brüder eine zentrale Rolle spielt. Doch die antike Tragödie kannte diesen Konflikttypus ebenfalls. Explizit spielt Isabella auf das „Thebanische Paar“ an, nämlich auf die Ödipus-Söhne Eteokles und Polyneikes, die einander im Kampf um die Herrschaft über ihre Vaterstadt Theben „mit eherner Umarmung“ gegenseitig erschlugen (V. 450ff.). Neben den schon erwähnten *Phönizierinnen* bringt auch das Stück *Sieben gegen Theben* von Aischylos diese Begebenheit auf die Bühne.

Weitere Parallelen belegen, dass Schiller tatsächlich von dem Sagenkreis um Ödipus inspiriert wurde. Dort fand er das Inzestthema, das die *Braut von Messina* in mehreren Varianten umspielt, und den Familienfluch, der grässliche Bluttaten unter engen Verwandten heraufbeschwört: Wie die Labdakiden sind auch die Herrscher von Messina ein „furchtbare[s] Geschlecht, | Das sich selbst vertilgend haßt, | Gegen seine eignen Glieder | Wüthend mit Erbittrung ras't“ (V. 1220ff.). Die analytischen Züge des Stücks folgen schließlich dem Muster des *König Ödipus*. Beide Dramen decken nach und nach eine verwickelte Vorgeschichte von Verbrechen, Täuschungen und verstellten Identitäten auf, und zwar in einer ganzen Reihe von Szenen der Anagnorisis, der (Wieder-)Erkennung, die den Figuren schlagartig ihre fatalen verwandtschaftlichen Beziehungen bewusst machen. Aber während sich *Ödipus* ganz auf die „tragische Analysis“ beschränkt, wie Schiller bewundernd feststellte (29, S. 141), wird die allmähliche Enthüllung der Vergangenheit in der *Braut von Messina* von der vorwärtsdrängenden Entwicklung des Bruderkonflikts überlagert. Schiller hat also gewissermaßen die dramaturgischen Modelle des *Ödipus* und der *Phönizierinnen* kombiniert und damit eine Konstruktion geschaffen, die im Vergleich zu seinen Vorbildern doch gar nicht mehr so einfach wirkt.

Theorie und Praxis der Chor-Tragödie

Das hervorstechendste unter den antikisierenden Elementen der *Braut von Messina* ist der Chor. Schiller sprach stets mit einigem Stolz über seinen kühnen Schritt, „den alten Chor auf die tra-

gische Bühne zurück zu führen“ (10, S. 14) und damit lange verschüttete ästhetische Möglichkeiten für das Theater wiederzugewinnen. Ganz so revolutionär, wie er suggerierte, war diese Tat indes nicht. Mehrere klassizistische Stücke des 17. und 18. Jahrhunderts, darunter Racines Spätwerke *Esther* und *Athalie* und Voltaire's *Cedipe*, aber auch Johann Friedrich von Cronegks Märtyrertragödie *Olint und Sophronia*, hatten bereits einen Chor verwendet. Auch in Goethes und Schillers Reflexionen über ein anti-illusionistisches Kunstprogramm spielten Chordramen schon seit geraumer Zeit eine Rolle. Goethes Euripides-Adaption *Iphigenie auf Tauris* war, wie später August Wilhelm Schlegels *Ion*, noch ohne Chor ausgekommen. Als Goethe 1800 Voltaire's *Tancrede* bearbeitete, erwog er aber zumindest, Chorpartien einzufügen. „Als öffentliche Begebenheit und Handlung fordert das Stück nothwendig Chöre“, schrieb er seinem Freund (38.1, S. 307), der darauf erwiderte: „Wenn Sie den Gedanken mit dem Chor ausführen, so werden [wir] auf dem Theater ein wichtiges Experiment machen“ (30, S. 182). Schiller seinerseits plante schon seit den späten achtziger Jahren ein von den Griechen inspiriertes Drama *Die Maltheser*, dessen Konzeption auch einen Chor einschloss. Doch erst mit der *Braut von Messina* wurde ein solches Projekt schließlich in die Tat umgesetzt.

Über den Widerstand, auf den seine Neuerung stoßen würde, war sich Schiller von vornherein im Klaren. Zu seiner Rechtfertigung verfasste er die programmatische Abhandlung *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, die dem Stück im Druck vorangestellt wurde. Ihre etwas verschlungene Argumentation lässt sich am besten rekonstruieren, wenn man zwei Dimensionen des Chors unterscheidet, von denen die eine auf die fiktive Bühnenrealität, die andere auf die Zuschauer im Theater bezogen ist. Fiktionsintern repräsentiert der Chor die *Öffentlichkeit*, vor der die dramatischen Ereignisse ablaufen. Ursprünglich spiegelte er damit nur die Realität des politischen Lebens in den griechischen Stadtstaaten wider: „Die Handlungen und Schicksale der Helden und Könige sind schon an sich selbst öffentlich, und waren es in der einfachen Urzeit noch mehr. Der Chor war folglich in der alten Tragödie mehr ein natürliches Organ, er folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens“ (10, S. 11). Anders in der hochdifferenzierten, von Abstraktion und Entfremdung geprägten modernen Welt, wo die maßgeblichen Instanzen der Politik, der Gesellschaft und des Rechts den Sinnen nicht mehr zugänglich sind: „Der Pallast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Thoren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist [...] zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt.“ Unter diesen Bedingungen wird der Chor zu einem „Kunstorgan“, mit dem die Bühne die verlorene Öffentlichkeit als artifizielles Konstrukt restituiert: „Der Dichter muß die Palläste wieder aufthun, er muß die Gerichte unter freien Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufstellen, er muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen“, um

wenigstens im Theater die „inner[e] Natur“ und den „ursprünglichen Charakter“ des Menschen sichtbar zu machen, die Schiller, Winckelmann folgend, in den alten Griechen verkörpert sah (S. 11f.).

Der Chor versetzt uns also „in jene kindliche Zeit und in jene einfache Form des Lebens zurück“ und verwandelt „die moderne gemeine Welt“ künstlich noch einmal „in die alte poetische“ (10, S. 11). Das Bewusstsein, permanent unter den Augen der Öffentlichkeit zu agieren, diszipliniert auch die Protagonisten und „motiviert die Besonnenheit, mit der sie handeln, und die Würde, mit der sie reden.“ Auf diese Weise erfüllen sie ihre Bestimmung, sich zu „ideale[n] Personen und Repräsentanten ihrer Gattung“ zu erheben. Sie stehen, wie Schiller resümiert, „gewissermassen schon auf einem natürlichen Theater, weil sie vor Zuschauern sprechen und handeln, und werden eben deßwegen desto tauglicher von dem Kunst-Theater zu einem Publikum zu reden“ (S. 14).

Damit ist die Brücke zu der zweiten, der wirkungsästhetischen Funktion des Chors geschlagen. Schiller versteht ihn als Waffe in seinem Kampf gegen den „gemeinen Begriff des *Natürlichen*“, der für ihn den Tod der Poesie bedeutet. Beugt schon die „metrische Sprache“ im Drama dem „armselige[n] Gauklerbetrug“ einer perfekten Wirklichkeitsillusion vor, so dient die „Einführung des Chors“ erst recht dazu, „dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären“. Er bildet „eine lebendige Mauer [...], die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit“, kurz: ihre Autonomie zu bewahren (10, S. 10f.).

Nicht immer und überall hat Schiller den Chor als illusionsbrechendes Fiktionssignal aufgefasst. In der Ballade *Die Kraniche des Ibycus* wird er ganz im Gegenteil zum Medium einer Überwältigungsästhetik, die den Zuschauer so mächtig ergreift, dass er „Trug und Wahrheit“, Fiktion und Realität nicht mehr zu unterscheiden weiß (1, S. 389). Doch was im Kontext der Ballade wohlbegründet ist, musste Schiller als Theoretiker der Tragödie verwerfen, denn die „wohlthätige Wirkung der Kunst, welche in der Freiheit besteht“ (10, S. 9), konnte sich nach seiner Überzeugung nur entfalten, wenn der Fiktionscharakter der Bühnenszenierung jederzeit erkennbar blieb. Das soll der Chor gewährleisten, indem er zwischen das aufwühlende dramatische Geschehen und das Publikum tritt. Er stiftet damit

die schöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edeln Kunstwerkes seyn muß. Denn das Gemüth des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten, es soll kein Raub der Eindrücke seyn, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet. Was das gemeine Urtheil an dem Chor zu tadeln pflegt, daß er die Täuschung aufhebe, daß er die Gewalt der Affekte breche, das gereicht ihm zu seiner höchst-

ten Empfehlung, denn eben diese blinde Gewalt der Affekte ist es, die der wahre Künstler vermeidet, diese Täuschung ist es, die er zu erregen verschmäht.

(10, S. 14)

Ohne die zwischengeschalteten Reflexionen einer solchen ‚epischen‘ Instanz würden „die Schläge, womit die Tragödie unser Herz trifft, ohne Unterbrechung auf einander folgen“ und bei den Zuschauern „das Leiden über die Thätigkeit siegen“ lassen: „Wir würden uns mit dem Stoffe vermengen und nicht mehr über demselben schweben.“ Der Chor aber gibt uns „mit seiner beruhigenden Betrachtung [...] unsre Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde“ (10, S. 14). Diese Passage enthält die Quintessenz von Schillers klassischer Wirkungsästhetik, die im heiteren künstlerischen Spiel den „höchsten Sturm des Affekts“ mit gelassener „Gemüthsfreyheit“ zu verbinden trachtet (20, S. 382). Der Chor firmiert dabei als metatheatrales Element, das den fiktionalen Status der Aufführung unterstreicht.

Die Kommentare und Weisheitssprüche, mit denen er die Handlung begleitet, laufen ihrerseits nicht Gefahr, in trockenen Abstraktionen zu erstarren, weil der Chor dank seiner imposanten Bühnenpräsenz selbst „eine sinnlich mächtige Masse“ ist und seine Betrachtungen „mit poetischer Kraft“ ausstattet, indem er sie in bildgewaltiger, lyrisch verdichteter Sprache und mit „der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen“ vorträgt (10, S. 13). Damit wirkt er zwar stark auf die Sinne und die Affekte des Publikums, aber diese Eindrücke sind eben nicht stofflicher, sondern genuin ästhetischer Natur. Der Chor verbindet die Allgemeinheit der Reflexion mit plastischer Anschaulichkeit und verwirklicht so „das Poetische“ schlechthin, das an dem „Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen“ angesiedelt ist (S. 12).

Schillers Manifest erörtert die Rolle des Chors im Drama auf einer grundsätzlichen und daher recht theoretischen Ebene. Gleichwohl darf der unbefangene Leser, dem dieser Beitrag als Vorrede zur *Braut von Messina* präsentiert wird, wohl erwarten, die poetologischen Maximen des Verfassers in der folgenden Tragödie verwirklicht zu finden. Das trifft aber nur sehr bedingt zu. Als Schiller reichlich spät, nämlich in den letzten Absätzen des Essays, endlich konkreter auf sein Stück zu sprechen kommt, räumt er unvermittelt ein, sich bei der Handhabung des Chors Freiheiten erlaubt zu haben, die durch die vorangegangenen Ausführungen gar nicht gedeckt sind: „Ich habe den Chor zwar in zwey Theile getrennt und im Streit mit sich selbst dargestellt; aber dieß ist nur dann der Fall, wo er als wirkliche Person und als blinde Menge mithandelt. Als *Chor* und als ideale Person ist er immer eins mit sich selbst“ (10, S. 15). Damit sind die Diskrepanzen zwischen der nachträglich verfassten theoretischen Schrift und der poetischen Praxis noch sehr zurückhaltend umschrieben, denn die Doppelrolle des Chors hat im Drama einen viel größeren Stellenwert, als Schillers beiläufige Bemerkung vermuten lässt. In einem Brief an Körner erläuterte er sein Verfahren ausführlicher. Der Chor der *Braut von Messina* trage einen

doppelten Charakter [...], einen allgemein menschlichen nehmlich, wenn er sich im Zustand der ruhigen Reflexion befindet, und einen specifischen wenn er in Leidenschaft geräth und zur handelnden Person wird. In der ersten Qualität ist er gleichsam außer dem Stück und bezieht sich also mehr auf den Zuschauer. Er hat, als solcher, eine Ueberlegenheit über die handelnden Personen, aber bloß diejenige, welche der ruhige über den paßionierten hat, er steht am sichern Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpft. In der zweiten Qualität, als selbsthandelnde Person, soll er die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen, und so hilft er die Hauptfiguren herausheben.

(32, S. 19f.)

Die erste Gestalt des Chors, in der er mit seinen sentenziösen Betrachtungen den erwünschten Abstand zu den Vorgängen auf der Bühne herstellt, entspricht dem Modell, das die Abhandlung entwirft. Breiteren Raum nehmen in der *Braut von Messina* aber jene Passagen ein, in denen der Chor in zwei Gruppen auseinandertritt, die den Gefolgsleuten der verfeindeten Brüder entsprechen und in leidenschaftlicher parteilicher Befangenheit agieren.

Mit der antiken Praxis hat das nichts mehr zu tun. Die attische Tragödie kannte zwar durchaus Chöre, die sehr emotional auf das dramatische Geschehen reagieren und sogar Anstalten machen, tatkräftig einzugreifen – im *Agamemnon* des Aischylos kommt es um ein Haar zu Handgreiflichkeiten zwischen dem Chor und den Dienern des Aigisthos, und in dem sophokleischen *Ödipus auf Kolonos* will sich der Chor mit Kreon anlegen. Eigenständige Halbchöre, die einander gar noch feindselig gegenübertraten, gab es in der alten Tragödie jedoch nicht; hier dürfte Schiller eher an die zeitgenössische Oper gedacht haben. Für den Kunstgriff, den Chor zwischenzeitlich ganz von der Bühne zu entfernen und damit einen Schauplatzwechsel zu verbinden, konnte er sich wiederum auf einige antike Vorbilder berufen, die diese Technik freilich viel zurückhalten-der anwenden. Vor allem aber deutet die temporäre Abwesenheit des Chors auf ein Wesensmerkmal seines Stücks hin, das es tiefgreifend von den klassischen Mustern unterscheidet, nämlich auf die veränderte Rolle der Öffentlichkeit.

Mit dem öffentlichen Charakter des tragischen Geschehens, den der Chor zu illustrieren hätte, ist es in der *Braut von Messina* nicht weit her. Zwar gestaltet Schiller Konflikte in einem Herrscherhaus, die zwangsläufig auch die Bürger von Messina in Mitleidenschaft ziehen, doch die staatlich-politische Dimension der Ereignisse kommt bei ihm kaum zur Entfaltung. Im Stück deutet sich vielmehr eine Trennung von privater und öffentlicher Sphäre an, wie sie die „alte poetische“ Welt der Antike (10, S. 11) noch nicht kannte. Ausdrücklich möchte Isabella den Chor von dem intimen Gespräch mit ihren Söhnen fernhalten: „Wozu die fremde Schaar, wenn eine Mutter | Das Herz aufschließen will vor ihren Kindern?“ (V. 331f.) Und während die weiße Säulenhalle noch einen Schauplatz des öffentlichen Redens und Handelns abgibt, findet die

familieninterne Verständigung über Beatrices Schicksal und die Liebesverhältnisse der Brüder tatsächlich in einem abgeschlossenen „Zimmer im innern des Pallastes“ statt (nach V. 1259), nachdem der Chor die Bühne verlassen hat. Das wird von Isabella auch eigens vermerkt: „Und im vertrauten Kreis zum erstenmal | Kann sich das Herz der Mutter freudig öffnen. | Fern ist der fremden Zeugen rohe Schaar, | Die zwischen uns sich kampfgeleret stellte“ (V. 1264ff.).

Der hohe Stand der Protagonisten sorgt in der *Braut von Messina* vor allem für die nötige Fallhöhe, die der tragischen Wirkung zugute kommt: „Denn das Herz wird mir schwer in der Fürsten Pallästen, | Wenn ich herab vom Gipfel des Glücks | Stürzen sehe die Höchsten, die Besten | In der Schnelle des Augenblicks“ (V. 2565ff.). Ansonsten bleibt der Streit der Brüder im Grunde eine Privatangelegenheit der herrschenden Dynastie, die das Stück allenfalls partiell und ein wenig gewaltsam ins Licht der Öffentlichkeit zerrt. Und wenn Beatrice bei ihrem ersten Auftritt im abgeschiedenen Garten ihr Herz in lyrischen Ergüssen ausschüttet, wäre der Chor als indiskreter Zuhörer erst recht fehl am Platze.

Schillers Chor ist ohnehin nicht recht geeignet, das Volk von Messina zu vertreten, das unter dem Zwist seiner Herren leidet. Dafür nimmt er selbst allzu leidenschaftlich an diesem Zwist teil, indem seine beiden Fraktionen den fürstlichen Brüdern als treues Gefolge zur Seite stehen. In ihren Gesprächen mit Manuel und Cesar schlüpfen die Halbchöre streckenweise sogar in die Rolle des klassischen Vertrauten, jener dramaturgischen Aushilfe, die es gestattet, die Empfindungen und Reflexionen eines Protagonisten in bühnengerechte Dialoge zu kleiden – dabei macht sich die Chor-Abhandlung gerade über die „charakterlose langweilig wiederkehrende Figur eines ärmlichen Vertrauten“ (10, S. 11), wie sie für die klassizistische Tragödie der Franzosen typisch war, lustig! Einen Chor, der im antiken Sinne die Bürgergemeinde der Polis verkörpert, hätte Schiller allenfalls aus jenen Ältesten von Messina bilden können, die im *Prologos* als die „greisen Häupter dieser Stadt“ angesprochen werden (V. 2). Sie lauschen aber nur stumm und ehrfürchtig der Rede ihrer Fürstin, bevor sie auf Nimmerwiedersehen von der Bühne verschwinden.

Damit bleibt auch ein weiteres dramatisches Potenzial des Stoffs ungenutzt, nämlich das Thema der Fremdherrschaft über die Stadt Messina. Wenn der Chor die fürstliche Familie ein „fremde[s] Geschlecht“ nennt, das einst „[a]uf dem Meerschiff“ hergekommen sei (V. 204ff.), hat man wohl an die Eroberung Siziliens durch die Normannen im hohen Mittelalter zu denken. Doch obwohl der Gegensatz zwischen den alteingesessenen Bewohnern und den gewalttätigen Usurpatoren im Text mehrfach berührt wird, erweist er sich letztlich als blindes Motiv, weil er nicht den geringsten Einfluss auf den Handlungsverlauf und das Verhalten der Akteure ausübt. Einmal dämmert dem Chor zwar, wie absurd es ist, wenn sich Mitbürger wegen eines Zanks landfremder Fürsten zerfleischen:

Sind sie nicht unser diese Saaten?
 Diese Ulmen, mit Reben umspinnen,
 Sind sie nicht Kinder unsrer Sonnen?
 Könnten wir nicht in frohem Genuß
 Harmlos vergnügliche Tage spinnen,
 Lustig das leichte Leben gewinnen?
 Warum ziehn wir mit rasendem Beginnen
 Unser Schwert für das fremde Geschlecht?
 Es hat an diesen Boden kein Recht.
 (V. 197ff.)

Konsequenzen werden aus solchen Überlegungen aber nicht gezogen, und sobald der Konflikt der Brüder von neuem eskaliert, sind auch die Halbchöre zum Kampf gerüstet.

Von einem echten Wiederaufleben des Chors, „so wie er in der alten Tragödie vorkommt“ (32, S. 15), kann man in der *Braut von Messina* also nicht sprechen. Und auch unter bühnenpraktischen Gesichtspunkten warf das Stück erhebliche Probleme auf. Dem Dichter schwebte ein echtes Gesamtkunstwerk vor, in dem sich „Worte [...], Musik und Tanz“ zu einer intensiven sinnlichen Wirkung verbinden sollten (10, S. 7). Die Nähe zur Oper, die er als modernes Pendant der griechischen Tragödie auffasste, ist nicht zu übersehen. Da die geplante Vertonung der Chorpartien aber nicht realisiert werden konnte, wurden sie in Weimar am Ende „bloß mit einer pathetischen Declamation recitiert, nicht gesungen noch mit Musik begleitet“ (32, S. 23). Und angesichts der Schwierigkeiten, die viele Akteure schon mit der metrischen Sprache hatten, war nicht einmal an einen chorischen Vortrag zu denken. Anton Genast, damals Mitglied des Weimarer Hoftheaters, erinnerte sich später: „Die Trochäen, Daktylen, Spondeen etc. machten den Schauspielern viel zu schaffen. Erst war es die Absicht Schillers, selbst die größern Reden des Chors unisono sprechen zu lassen; er überzeugte sich aber sehr bald, daß dadurch eine sehr große Undeutlichkeit fühlbar würde und daß der strenge Rhythmus durchaus nicht eingehalten werden konnte“ (42, S. 348). So musste das Kollektiv für die „theatralische Repräsentation [...] in 5 oder 6 Individuen“ aufgelöst werden (32, S. 8), die jeweils einzelne Textpassagen übernahmen.

Immerhin tat Schiller alles, um den Chor auf der Bühne möglichst eindrucksvoll zur Geltung zu bringen. In einer schematischen Übersicht schlüsselte er nicht nur die Verteilung der chorischen Partien auf die Einzelsprecher auf, sondern gab auch einen Wink für die Inszenierung, die von ruhiger Würde und einer kunstvollen Stilisierung geprägt sein sollte: „Die Stellung des Chors muß soviel möglich *symmetrisch*, seine Bewegungen langsam und abgemessen und durchaus kein Hin- und Herlaufen seyn“ (10, S. 327). Nicht von ungefähr wählte Goethe die Textbeispiele seiner *Regeln für Schauspieler*, die als Einführung in den neuen Weimarer Bühnenstil gedacht

waren, mit Vorliebe gerade aus diesem Werk, dessen Eigenart von vornherein jede naturalistische Darstellung ausschloss.

Dennoch blieb die Aufführung der Chor-Tragödie, wie Schiller in seiner Abhandlung einräumte, ohne die „sinnlich mächtige Begleitung“ von Musik und Tanz ein Torso. Er konnte deshalb nur auf das Publikum vertrauen, das in seiner Imagination heraufbeschwören sollte, was das Theater ihm vorenthielt: „Um dem Chor sein Recht anzuthun, muß man sich also von der wirklichen Bühne auf eine *mögliche* versetzen“ (10, S. 7). Dieser Appell richtet sich gar nicht mehr unbedingt an einen Theaterbesucher. Vielleicht entfaltet der Chor in der *Braut von Messina* seine Wirkung tatsächlich am besten, wenn ein einfühlsamer Rezipient ihn bei der stillen Lektüre des Stücks auf einer virtuellen inneren Bühne agieren lässt.

Der Bruderzwist zwischen Schicksal und Psychologie

„Ich theile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie“, versicherte Schiller im Jahre 1800 dem Pädagogen und Altertumswissenschaftler Johann Wilhelm Süvern, fügte jedoch sogleich hinzu: „aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maaßstab und Muster aufdringen, hiesse die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher tödten als beleben“ (30, S. 177). Der „unvertilgbare Unterschied der neuen von der alten Tragödie“ (29, S. 82) war ihm also vollauf bewusst, und mit der Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* hatte er bereits 1795 auch eine subtile kulturgeschichtliche Diagnose dieser Differenz vorgelegt. Der „moderne Dichter“, so folgerte er, möge lieber „auf seinem ihm ausschließend eigenen Gebiet sich einheimisch und vollkommen [...] machen, als in einem fremden, wo ihm die Welt, seine Sprache und seine Cultur selbst ewig widersteht, sich von dem Griechen übertreffen lassen“ (28, S. 85). Sollte Schiller diese Einsichten völlig vergessen haben, als er sich schließlich doch noch auf einen „Wettstreit mit den alten Tragikern“ einließ (32, S. 32)?

Der Einwand, die *Braut von Messina* ahme ja nur die strenge äußere *Form* der attischen Tragödie nach, um sie mit modernem Gehalt zu füllen, wäre jedenfalls nicht stichhaltig. Denn abgesehen davon, dass sich Form und Gedankenwelt eines Kunstwerks wohl kaum so reinlich scheiden lassen, sprach Schiller in einem Brief an Humboldt auch von dem „fremden Geist“ der Griechen, den er sich hier zu eigen machen wolle, und von einer „Versetzung in die alte Zeit“ (32, S. 11) – damit sind gewiss nicht bloß formale Anleihen gemeint. Griechisch-antike Züge trägt vor allem die Zwangsgewalt des „furchtbaren Schicksals“ (V. 2300), das die Ereignisse zur Katastrophe lenkt. Vom *Prologos* an, in dem Isabella von dem „unbekannt verhängnißvolle[n] Saamen“ spricht,

aus dem der Zwist ihrer Söhne erwachsen sei (V. 24), zieht sich dieses Motiv in unterschiedlichen Gestalten – als „Dämon“ (V. 444), „Rachgötter“ (V. 978), „des Gestirnes Macht“ (V. 1477), „Verhängniß“ (V. 1552), „Götterhand“, die das „Schicksal dunkel spinnt“ (V. 1558f.), oder „böse[r] Genius“ (V. 2086) – durch das ganze Stück, und die Einsicht des Chors „noch niemand entfloh dem verhängten Geschick“ (V. 2487) scheint geradezu die Lehre des Dramas zu formulieren.

Nun ist beispielsweise auch in *Wallenstein* viel vom Schicksal die Rede. Aber während diese Wendung dort unschwer als Metapher für rein innerweltliche Verstrickungen aufgelöst werden kann, hat man sich das Fatum in der *Braut von Messina* offenbar tatsächlich als eine metaphysische Gewalt vorzustellen. Geweckt wurde sie von dem Ahnherrn der Herrscherdynastie, dem Großvater der feindlichen Brüder, der „[g]rauenvolle Flüche“ über seine Nachkommenschaft aussprach (V. 964f.), nachdem ihm der eigene Sohn die Braut geraubt hatte – der inzestuöse Frevel wiederholt sich dann später in der Liebe Manuels und Cesars zu ihrer Schwester. Seither zieht sich eine Kette von „Greuelthaten ohne Nahmen“ (V. 967) durch die Familiengeschichte. In der Handlungsgegenwart wird die Fortdauer des Erbfluchs nicht nur durch die Taten der Protagonisten, sondern auch durch mehrere Orakel und weissagende Träume bekräftigt, die eine ganz andere Qualität haben als Wallensteins fragwürdige astrologische Spekulationen: Gleich den Seherprüchen im antiken Drama gehen sie unausweichlich in Erfüllung. Nimmt man den Schicksalsgedanken des Stücks ernst, so ist die „Schuld“ des Brudermörders (V. 2839), mit deren Beschwörung die *Braut von Messina* schließt, schwerlich im modernen Sinne einer subjektiven Verantwortlichkeit zu verstehen, sondern eher als objektiver Tatbestand aufzufassen. Immerhin folgt Cesar lediglich einer Bestimmung, die ohne sein Zutun über ihn verhängt wurde.

Klare Konturen gewinnen die Schicksalsmächte im Stück freilich nicht, denn Schiller vermischt wieder einmal munter die unterschiedlichsten religiös-weltanschaulichen Strömungen. Seine Figuren sind zwar Christen, rufen aber auch wie selbstverständlich Hebe, Victoria, Zeus oder die rächenden Erinnyen an. Die Flüche, Prophezeiungen und Wahrträume, die der Dichter aufbietet, muten ebenso heidnisch an wie die Anklagen gegen die „Götter, die hochwohnenden“ (V. 2386), in die Isabella nach Manuels Tod ausbricht. Andererseits vertraut die Fürstin auf einen frommen Mönch, weil er dem christlichen „Gott der Wahrheit“ dient (V. 1353), während ihr verstorbener Gemahl wiederum einem „sternekundigen | Arabier“ den Vorzug gab (V. 1317f.). Wie schon in der *Jungfrau von Orleans* wollte der Dichter offensichtlich keine theologischen Lehrsätze dramatisch einkleiden, sondern in poetischer Allgemeinheit das Walten jenseitiger Kräfte suggerieren, also die „Idee eines Göttlichen“ vermitteln, die „[u]nter der Hülle aller Religionen“ verborgen liegt (10, S. 15). Und gerade Sizilien, wo sich seit jeher vielfältige kulturelle Einflüsse gekreuzt und überlagert haben, schien für einen solchen Synkretismus der rechte Ort zu sein. In *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* heißt es dazu: „Ich habe die christliche Religion und die griechische Götterlehre vermischt angewendet, ja selbst an den maurischen

Aberglauben erinnert. Aber der Schauplatz der Handlung ist Messina, wo diese drey Religionen theils lebendig, theils in Denkmälern fortwirkten und zu den Sinnen sprachen“ (S. 15).

1792 hatte der Aufsatz *Ueber die tragische Kunst* an der griechischen Tragödie noch die „blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal“ kritisiert und ihr das aufklärerische Vertrauen auf eine „teleologische Verknüpfung der Dinge“ und die „große Harmonie“ einer „erhabenen Ordnung“ entgegengesetzt (20, S. 157). Zehn Jahre später waren solche Bedenken gegenstandslos geworden. Schiller, der die Weltgeschichte in *Ueber das Erhabene* als unbegreifliches Chaos beschrieb, vertraute mittlerweile nicht mehr auf einen tieferen Sinn der historischen Entwicklung, der die „Vernunftfodernde Vernunft“ eines menschlichen Betrachters befriedigen konnte (S. 157). Seiner tragischen Wirkungspoetik der Furcht und des Schreckens musste die zermalmende Wucht eines Schicksals, dem die Menschen hilflos ausgeliefert sind, sogar sehr entgegenkommen. Dem *König Ödipus* hatte er schon 1797 bescheinigt, auf besonders virtuose Weise die „Furcht“ der Zuschauer zu erregen (29, S. 141).

Derselbe Brief, der dieses Lob enthält, bringt jedoch auch Bedenken gegen eine simple Nachahmung der antiken Tragödie unter den Bedingungen der Moderne vor: „ich fürchte, der Oedipus ist seine eigene Gattung und es giebt keine zweite Species davon: am allerwenigsten würde man, aus weniger fabelhaften Zeiten, ein Gegenstück dazu auffinden können. Das Orakel hat einen Antheil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts andres zu ersetzen ist; und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist“ (29, S. 141f.). Diese Einsicht lässt sich leicht in einen Vorwurf gegen die *Braut von Messina* wenden, denn der bombastische Aufwand an Traumorakeln, düsteren Vorzeichen und suggestiver Schicksalsrhetorik kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass dem Fatum, das hier den Gang der Handlung lenkt, eben keine höhere Notwendigkeit mehr innewohnt. Es ist nur noch der kalkulierte Effekt einer artifiziellen dramaturgischen Apparatur, der als solcher kaum geeignet sein dürfte, beim Publikum echte Erschütterung hervorzurufen.

Dennoch lässt sich diesem ‚Verhängnis‘ eine Tiefendimension abgewinnen, und zwar wenn man den Blick auf die Figurenpsychologie des Stücks richtet. Schiller zeichnet seine Protagonisten nicht als komplexe Charaktere, die zu emotionaler Anteilnahme einladen oder sich gar als Identifikationsobjekte anbieten. Getreu der Maxime, die Helden einer Tragödie hätten „keine wirkliche[n] Wesen“ zu sein, „die bloß ein Individuum darstellen, sondern ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung“ (10, S. 14), führt er hochgradig typisierte Gestalten ein, die sich jeweils buchstäblich auf einen Begriff bringen lassen. Isabella verkörpert die sorgende Mutterliebe, Manuel die empfindsame Neigung und Cesar das stürmische Begehren, während Beatrice einfach das von Liebe und schlimmen Ahnungen erfüllte gefühlvolle Mädchen ist. Auch sonst sind die Geschlechterrollen stereotyp verteilt: Wusste der Vater die zerstrittenen Söhne noch mit

starker Hand zu bändigen, so muss sich die Mutter nach seinem Tod auf flehentliche Appelle an die Liebe ihrer Kinder verlegen.

Als „idealische Masken“, wie Schiller sie auch in der griechischen Tragödie fand (29, S. 56), sind die Akteure charakterlich nicht weiter ausgearbeitet, als ihr Stellenwert im Gang der dramatischen Ereignisse es erfordert: „Die psychische Eigenart der Figuren erscheint [...] eher als eine Funktion der Rollenverteilung denn als eine individuelle Qualität.“⁴⁰ Den Vorrang der Fabel vor den Protagonisten, der zu den Grundsätzen seiner klassischen Dramenpoetik gehörte, betonte der Dichter anlässlich der *Braut von Messina* ausdrücklich, nicht ohne dabei noch einmal an die griechischen Muster zu erinnern: In seinem Stück liege „das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen als in der Handlung [...], so wie im Oedipus des Sophocles“. Das sei zwar eigentlich ein „Vorzug“, bringe aber doch „eine gewisse Kälte“ mit sich (31, S. 36) – anders als bei der *Jungfrau von Orleans* gehörte das Sujet diesmal offensichtlich nicht zu den „Stoffen [...], die das Herz interessieren“ (30, S. 173).

Indem er seine Gestalten auf typische, repräsentative Züge reduzierte, wollte Schiller Grundformen menschlichen Empfindens und Handelns vorführen. Und mit Hilfe dieses Personals schuf er einen modellhaften tragischen Geschehensablauf, in dem die unheilvolle Mechanik menschlicher Leidenschaften gewissermaßen die psychologische Innenseite des unablässig beschworenen Schicksals darstellt. Triebhafte Begierden haben mit dem Brautraub des Vaters ja bereits den ursprünglichen Sündenfall der fürstlichen Familie herbeigeführt, und in der jüngeren Generation wirkt die impulsive Raserei unvermindert fort. Bei Cesar, der Beatrice herrisch zu seiner Braut erklärt, ohne sie auch nur zu Wort kommen zu lassen, und später im Affekt den eigenen Bruder ersticht, ist das offensichtlich, aber auch Manuels übereilt und heimlich geschlossener „seegenloser Bund“ mit der unbekannten Geliebten, seine „lichtscheu krummen Liebespfade“ und des „Klosterraubs verwegne That“ (V. 955ff.) werden vom Chor mit berechtigter Kritik bedacht. Und selbst in Beatrice ist das „unbezwingliche Gelüsten“, der „heiße Drang“ des Herzens übermächtig (V. 1894f.), wenn sie dem Wunsch nachgibt, das Begräbnis des alten Fürsten zu besuchen, wo sie auf Cesar trifft.

Leitmotivisch assoziiert das Stück die extremen Gefühle der feindlichen Brüder in Liebe und Hass mit unwiderstehlichen Naturgewalten. So lassen sich die Bilder, mit denen Isabella das „Verhängniß“ ihrer Söhne beschreibt, ebenso gut auf deren stürmische Leidenschaften beziehen: „Vom Berge stürzt der ungeheure Strom, | Wühlt sich sein Bette selbst und bricht sich Bahn, | Nicht des gemessnen Pfades achtet er, | Den ihm die Klugheit vorbedächtig baut“ (V. 1552ff.). Wie recht sie damit hat, begreift die Fürstin selbst erst nach und nach, als alle Berechnungen und Vorsichtsmaßnahmen an der Gewalt der entfesselten Emotionen zuschanden werden. Die Katastrophe des Stücks, der Brudermord, ist nicht einfach die Wirkung eines unerforschlichen bösen Geschicks, sondern resultiert als „That der verblendeten Wut“ (V. 872) aus einem Mangel

an Affektbeherrschung, der die Menschen in Irrtümer und Täuschungen verstrickt und zu fatalen Unbedachtsamkeiten verleitet. Das ist Schillers Version der charakteristischen Blindheit des tragischen Helden.

Nur vor diesem Hintergrund tritt schließlich auch Don Cesars Tod ins rechte Licht. Der Selbstmord des Protagonisten ist nämlich *keine* Affekthandlung mehr, keine „Verzweiflungsthat“ (V. 2631), wie der Chor befürchtet, sondern das Ergebnis ruhiger Überlegung und einer autonomen Willensentscheidung. Cesar will mit seinem Suizid die durch den Brudermord verletzte Weltordnung wiederherstellen, wie er in einer Anrede an den Toten sagt:

Doch ich, der Mörder sollte glücklich seyn,
Und deine heilige Unschuld ungerächet
Im tiefen Grabe liegen – das verhüte
Der allgerechte Lenker unsrer Tage,
Daß solche Theilung sei in seiner Welt –
(V. 2828ff.)

Das Publikum wird vermutlich ähnlich empfinden: Es wäre skandalös, wenn der Mörder vernügt weiterleben dürfte. Aber Cesars Anspruch reicht noch weiter. Er ist überzeugt, in einer umfassenden Katharsis auch das ganze Verhängnis seiner Familie überwinden zu können: „Den alten Fluch des Hauses lös’ ich sterbend auf, | Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks“ (V. 2640f.). Das klingt paradox und reichlich makaber – der Erbfuch wird besiegt, indem er sich *erfüllt*, da mit Cesar das Geschlecht der Herrscher von Messina in männlicher Linie ausstirbt. Aber im Rahmen von Schillers Anthropologie argumentiert der Held durchaus schlüssig, denn sein Selbstmord liefert das Paradebeispiel einer *erhabenen* Tat.

Schon der Aufsatz *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* bezeichnet die reuevolle „Selbstverdammung“ eines Missetäters als „Quelle moralischer Lust“ für den Zuschauer, weil solche Empfindungen bezeugen, dass sich nicht einmal Verbrecher der „Macht des Sittengesetzes“ entziehen können. Auch eine Selbsttötung, die „unter dem Zwange des Gewissens“ erfolgt, wird dabei als tragischer Reiz gerechtfertigt (20, S. 142f.). Das ist genau der Fall Don Cesars, der Manuels Tod zunächst als objektive Schickung auffassen will – „der gerechte Himmel hat gerichtet“ (V. 1916) –, am Ende aber im Wissen um seine Irrtümer und seine Übereilung doch eine persönliche Schuld auf sich nimmt, die nach Sühne verlangt. Und was die Paradoxie der freiwilligen Unterwerfung unter einen äußeren Zwang betrifft, so erläutert die Schrift *Ueber das Erhabene* im Detail, wie der Mensch auf diese Weise seine humane Autonomie sogar gegen die überlegene Gewalt der Natur oder des Geschicks zu behaupten vermag:

Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Aussenwerke ersteigt, auf die er seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter übrig bleibt, als sich in die heilige Freyheit der Geister zu flüchten – wo es kein andres Mittel gibt, den Lebenstrieb zu beruhigen, als es zu wollen – und kein andres Mittel, der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen und durch eine freye Aufhebung alles sinnlichen Interesse ehe noch eine physische Macht es thut, sich moralisch zu entleiben.

(21, S. 50f.)

Tatsächlich setzt Cesars physischer Freitod eine ‚moralische Entleibung‘ voraus, die „alles sinnliche Interesse“ ausschaltet, also seine Affekte und Leidenschaften und schließlich auch den Trieb zur Selbsterhaltung überwindet: „Das Leben ist der Güter höchstes *nicht*“, wie der Chor resümiert (V. 2838). Indem der Held den Familienfluch in seinen Willen aufnimmt, vernichtet er ihn als heteronome Kraft und bewährt noch im Untergang seine Freiheit. Der doppelte Triumph, den die sittliche Selbstbestimmung hier über die menschliche Sinnennatur und über den Lauf des Fatums erringt, bestätigt aufs Neue, dass das Schicksal im Stück letztlich nichts anderes ist als eine poetische Maske für „der Leidenschaft wilde Gewalt“ (V. 2578). Und wie Maria Stuart und Johanna d’Arc besiegelt auch Cesar seine erhabene Würde, indem er eine letzte Versuchung besteht. Isabella setzt nämlich die geliebte Beatrice ein, um bei ihrem Sohn doch noch „Hofnung“ und „Lebenslust“ zu wecken (V. 2790): „Arglistge Mutter! Also prüfst du mich! | In neuen Kampf willst du zurück mich stürzen? | Das Licht der Sonne mir noch theurer machen | Auf meinem Wege zu der ewgen Nacht?“ (V. 2780ff.)

In Schillers dramaturgischen Kategorien ausgedrückt, ist Cesars Selbstmord das „Punctum saliens“ der Tragödie, jene „dramatische That, auf welche die Handlung zueilt, und durch die sie gelöst wird“ (31, S. 35f.). Diese Schlusswendung unterscheidet die *Braut von Messina* deutlich von Goethes *Iphigenie auf Tauris*, wo das Verhängnis des Tantalidengeschlechts durch Iphigenies Wahrhaftigkeit untragisch und unblutig aufgehoben wird, die Emanzipation vom Zwangszusammenhang der Gewalt also schon im Leben und nicht erst im erhabenen Tod gelingt. Andererseits geht Schiller aber auch einen wichtigen Schritt über die griechische Tragödie hinaus. Während der Muttermörder Orest, mit dem der Chor Cesar ausdrücklich vergleicht (V. 2011ff.), in den *Eumeniden* des Aischylos Sühne und Befreiung maßgeblich von *außen*, durch göttliches Eingreifen erfährt, verlegt Schiller die Katharsis ganz in das subjektive Wollen und Handeln seines Protagonisten. Er hielt damit an einer Überzeugung fest, die er schon in *Ueber die tragische Kunst* formuliert hatte: Weil die neuere Tragödie auf dem Ideal der sittlich-vernünftigen Autonomie „freye[r] sich selbst bestimmende[r] Wesen“ beruhe, übertreffe sie sogar ihr antikes Urbild, das den Menschen fatalistisch einer höheren „Nothwendigkeit“ preisgebe (20, S. 157). Auf dieser

Ebene konnte der moderne Autor, wie Schiller meinte, den „Wettstreit“ (32, S. 32) mit seinen griechischen Vorläufern tatsächlich gewinnen.

Man mag sich allerdings fragen, ob Cesars Sieg über seine Affekte wirklich so makellos ist, wie das hier bislang unterstellt wurde. Denn die Eifersucht des Protagonisten auf Manuel erlischt mit dessen Ableben keineswegs. Im Gegenteil scheint gerade der Tod dem Älteren einen Vorteil verschafft zu haben, der das Konkurrenzdenken erst recht entflammt. Zu Isabella, die den Verstorbenen in einer ersten Gefühlsaufwallung ihren „bessern Sohn“ genannt hat (V. 2500), sagt Cesar:

Der Neid vergiftete mein Leben,
Da wir noch deine Liebe gleich geteilt.
Denkst du, daß ich den Vorzug werde tragen,
Den ihm dein Schmerz gegeben über mich?
[...]
Weit wie die Sterne abstehn von der Erde,
Wird Er erhaben stehen über mir,
Und hat der alte Neid uns in dem Leben
Getrennt, da wir noch gleiche Brüder waren,
So wird er rastlos mir das Herz zernagen,
Nun Er das Ewige mir abgewann,
Und jenseits alles Wettstreits wie ein Gott
In der Erinnerung der Menschen wandelt.
(V. 2727ff.)

Auch Beatrice ist und bleibt ein Objekt der brüderlichen Rivalität. Von ihr will Cesar jetzt wenigstens als gleichberechtigt mit dem geliebten Manuel anerkannt werden:

Weine um den Bruder, ich will mit dir weinen,
Und mehr noch – rächen will ich ihn! Doch nicht
Um den Geliebten weine! Diesen Vorzug,
Den du dem Todten giebst, ertrag ich nicht.
Den einzgen Trost, den letzten, laß mich schöpfen
Aus unsers Jammers bodenloser Tiefe,
Daß *er* dir näher nicht gehört als ich –
[...]
Doch wenn ich denken muß, daß deine Trauer

Mehr dem Geliebten als dem Bruder gilt,
Dann mischt sich Wuth und Neid in meinen Schmerz,
Und mich verläßt der Wehmut letzter Trost.
(V. 2520ff.)

Bis zuletzt ringt Cesar „mit einer leidenschaftlich zärtlichen Heftigkeit“ (nach V. 2540) oder „mit dem Ausdruck der heftigsten Leidenschaft“ (V. 2815) um die Liebe seiner Schwester, und sterben kann er erst, als sein sehnlicher Wunsch, in ihren Gefühlen dem Bruder ebenbürtig zu sein, erfüllt ist: „Die Thränen sah ich, die auch mir geflossen, | Befriedigt ist mein Herz, ich folge dir“ (V. 2833f.).

Hat der Tod Manuel in den Himmel entrückt, so fasst Cesar für sich ganz unbescheiden dieselbe Erhöhung ins Auge: Künftig sollen sie beide als „Götter“ der Mutter „Trost“ bringen und ihre „Seele stärken“ (V. 2761ff.). In der Tat ist der Suizid in seiner theatralischen Vorbereitung und Durchführung nicht zuletzt eine grandiose Selbstinszenierung des Helden, die an Karl Moor oder Marquis Posa erinnert. Alles in allem kann also schwerlich von einer echten Freiheit des Geistes, die jeden Affekt hinter sich lässt, die Rede sein. Am Ende hat sich doch noch Schillers Interesse an einer differenzierten Figurenpsychologie geltend gemacht und ihn zu dieser ebenso subtilen wie zwiespältigen Motivierung von Cesars Handeln geführt, die mit der klaren Linie eines Aufschwungs zu erhabener Größe nicht mehr vereinbar ist.

Die Wirkung einer „reinen Tragödie“

Durch Pathos, also durch schweres Leid der Bühnenfiguren bei den Zuschauern die typischen tragischen Affekte zu erregen und damit ihre innere Widerstandskraft und das Bewusstsein geistiger Autonomie wachzurufen, war für Schiller das oberste Ziel der Tragödie. Die erste Lesung aus der *Braut von Messina* im kleinen Kreis bestätigte ihm, dass sein neuestes Werk diesem Anspruch genüge: „Die Furcht und der Schrecken erwiesen sich in ihrer ganzen Kraft“, ließ er Goethe wissen (32, S. 7), und auch in seinem Bericht an Körner über die Weimarer Uraufführung wird der „hohe furchtbare Ernst“ hervorgehoben, den das Stück verbreitet habe (S. 25). Eine „reine“ (12, S. 151) oder „wahre Tragödie“ (30, S. 173), wie sie Schiller vorschwebte, sollte ihren Zweck jedoch durch ihre *Form*, ihre kunstvolle Fabel erreichen und nicht durch das „stoffartige Interesse“ an dem Helden und ein „sentimentalische[s] Mitleid“ (12, S. 151). Dementsprechend dienen die Protagonisten der *Braut von Messina* lediglich als Träger und Opfer eines ausgeklügelten Handlungsgangs, der mit unerbittlicher Logik in die Katastrophe führt.

Im Einzelnen hat Schiller die Fabelkonstruktion und die Rezeptionslenkung seines Stücks rigoros dem Gesetz der tragischen Ironie unterstellt, das sonst allenfalls noch in *Wallenstein's Tod* eine ähnlich intensive Wirkung entfaltet. Das Theaterpublikum wird frühzeitig in die Lage versetzt, die Selbsttäuschungen und Missverständnisse der Akteure zu durchschauen und ihre verheerenden Folgen vorauszusehen. Furcht und Schrecken entspringen also nicht dem Schock, den überraschende Wendungen der Handlung auslösen mögen, sondern der souveränen Beobachtung eines Räderwerks, das Schritt für Schritt auf ein ebenso unheilvolles wie absehbares Ergebnis zusteuert. Dieses Mehrwissen erinnert die Zuschauer auch permanent an ihre Distanz zu den Bühnenfiguren, die lange in ihren Illusionen befangen bleiben und deren Gemütsverfassung immer wieder in einem schroffen Gegensatz zu den wahren Verhältnissen steht.

Vor allem das vertrauliche Dreiergespräch im Mittelteil des Dramas ist förmlich von tragischer Ironie getränkt. Während das Publikum bereits ahnt, dass der Streit der Brüder um Beatrices willen bald nur umso schrecklicher aufflammen wird, feiert die Mutter die geglückte Versöhnung: „Nun endlich ist mir der erwünschte Tag, | Der lang ersehnte, festliche erschienen – | Vereint seh ich die Herzen meiner Kinder“ (V. 1260ff.). Und wenn Isabella von ihrer Tochter erzählt und jeder der Söhne seine künftige Frau rühmt, weiß der Zuschauer, dass alle drei in Wahrheit von ein und derselben Person sprechen und hinter dem perfekten Familienglück ungeheuerliche inzestuöse Verstrickungen lauern. Auf die verwandtschaftlichen Bindungen, die sich ihnen erst später enthüllen werden, deuten die Figuren selbst voraus, ohne den Doppelsinn ihrer Worte erfassen zu können. „Fremd war sie mir und innig doch vertraut“, sagt Cesar über seine Schwester-Geliebte (V. 1539), und Manuel stimmt ihm bei: „Wenn sich Verwandtes zum Verwandten findet, | Da ist kein Widerstand und keine Wahl“ (V. 1544f.) – dabei hat er freilich die *Seelenverwandtschaft* zweier Liebender im Sinn! Der scheinbare Widerspruch zwischen den beiden prophetischen Träumen, von denen Isabella berichtet, ist aus Zuschauerperspektive ebenfalls leicht aufzulösen. Nur das Publikum versteht auch die makabre Ironie der Ankündigung, dass die Tochter des Hauses „der Söhne streitende Gemüther | In heißer Liebesglut vereinen würde“ (V. 1350f.). Und die Orakel erweisen sich gerade in dem Augenblick als wahr, in dem Isabella sie allesamt für widerlegt hält: „lernt die Lügen kennen, | Womit die Träume uns, die Seher täuschen! | Glaube noch einer an der Götter Mund!“ (V. 2332ff.)

Die Beispielreihe ließe sich mühelos verlängern. Ein weiterer Gipfelpunkt tragischer Ironie sei noch erwähnt, nämlich Isabellas unwissentliche Selbstverwünschung, als sie von Manuels Ermordung erfährt: „O Fluch der Hand, die diese Wunde grub! | Fluch ihr, die den Verderblichen gebohren, | Der mir den Sohn erschlug! Fluch seinem ganzen | Geschlecht!“ (V. 2322ff.) – auch Ödipus spricht bei Sophokles einen Fluch aus, der auf ihn zurückfällt. Sogar der Chor wird bisweilen zum Sprachrohr ironischer Verkehrungen. Er stimmt ein Loblied auf das „götterbegünstigte glückliche Haus“ der Herrscher von Messina an (V. 1185), das noch am selben Tag

völlig zugrunde gerichtet sein wird, und wenn er die „Blume der Tochter“ preist, die in Beatrices Gestalt neben die „Blume der Mutter“ Isabella tritt (V. 1209f.), meint er damit ganz arglos Mutter und *Schwiegertochter*. Der Chor ist es auch, der die angestrebte emotionale Reaktion des Publikums schon auf der Bühne vorwegnimmt. Mehrfach äußert er Furcht und düstere Ahnungen, und als mit Cesars Freitod das tragische Verhängnis erfüllt ist, bekennt er: „Erschüttert steh ich“ (V. 2835). Andererseits sollen seine weitausholenden Betrachtungen aber die übermäßige Gewalt der Affekte dämpfen und es dem Zuschauer erleichtern, angesichts der vorgeführten Schrecknisse die Freiheit des Gemüts zu behaupten. Einmal mahnt der Chor ausdrücklich, man möge sich beizeiten in erhabener Entsagung üben:

Darum in deinen fröhlichen Tagen
Fürchte des Unglücks tückische Nähe.
Nicht an die Güter hänge dein Herz,
Die das Leben vergänglich zieren,
Wer besitzt, der lerne verlieren,
Wer im Glück ist, der lerne den Schmerz.
(V. 2303ff.)

Bei den Theaterbesuchern verfiel Schillers Kalkül indes nicht. Obwohl er von einigen positiven Reaktionen zu berichten wusste und auch die Weimarer Uraufführung offenbar ein Erfolg war, konnten sich die meisten Zeitgenossen nicht für die *Braut von Messina* erwärmen. Der junge Clemens Brentano, der dem frühromantischen Kreis um die Schlegel-Brüder nahestand, sprach für viele, wenn er das Stück „ein erbärmliches Machwerk, langweilig, bisarr und lächerlich durch und durch“ nannte.⁴¹ Das verbreitete Befremden, das im Grunde bis heute anhält, war gewiss nicht nur der von Schiller diagnostizierten Unfähigkeit des Publikums, „seine prosaischen Begriffe von dem *Natürlichen* in einem Dichterwerk“ abzulegen (32, S. 25), geschuldet. Vielmehr weist das Drama selbst verschiedene Mängel und Ungereimtheiten auf, die es rechtfertigen, das kühne Bühnenexperiment des Dichters in wesentlichen Punkten für gescheitert zu erklären.

Störende Inkonsistenzen fallen schon in manchen Details auf, etwa bei der Verknüpfung der Chorpartien mit den Figurenreden. Wenn die Fürstin beispielsweise ihre Söhne vor den „wildten Banden“ (V. 336) des Chors warnt, die es nicht gut mit ihren Herren meinten, beantwortet der Chor diese Schmähere unverdrossen mit einem gänzlich unmotivierten Loblied auf Isabellas hohen Geist: „Ja, es ist etwas Großes, ich muß es verehren, | Um einer Herrscherin fürstlichen Sinn“ (V. 370f.). Außerdem entgehen die sentenziösen Weisheitssprüche des Chors in ihrem angestrengten Streben nach bedeutungsschwerer Kürze nicht immer der Gefahr der Banalität, zumal sie mitunter sonderbare Widersprüche produzieren, die ihren Gehalt nahezu beliebig er-

scheinen lassen. Den Krieg kann der Chor in ebenso klangvollen Worten feiern wie den Frieden, und wenn er sich einmal mit dem Gedanken, dass die Niedrigen und Machtlosen die Zeiten überdauern, während auf die Großen „der tiefe, der donnernde Fall“ wartet (V. 239), über seine abhängige Stellung hinwegtröstet, rühmt er wenig später „der Fürsten | Einsame Häupter“, deren Nachruhm ewig währt, wohingegen die „Völker verrauschen“, ohne eine Spur zu hinterlassen (V. 283ff.).

Um die Katastrophe zu motivieren, führt Schiller eine ganze Reihe unglücklicher Zufälle ein. Nur so gelingt es ihm, die Enthüllung von Beatrices wahrer Identität lange genug hinauszuzögern: Cesar und Manuel müssen in der Mittelpartie des Stücks jeweils einmal überstürzt die Bühne verlassen, damit sie einen Sachverhalt, der sofort Klarheit schaffen würde, nicht mitbekommen. Zwar findet sich eine ähnliche Ballung von Unwahrscheinlichkeiten auch in *König Ödipus*, ohne den tragischen Eindruck im Geringsten abzuschwächen. Aber trotz aller Bemühungen um eine einfache, verdichtete künstlerische Form erreicht Schiller eben nicht die monumentale Schlichtheit dieses Meisterwerks oder einer „äschyleischen Tragödie“ (31, S. 159). Dafür ist die Konstruktion der *Braut von Messina* doch zu komplex und zu verwickelt geraten: Durch die irritierende Doppelrolle des Chors, die Verquickung der voranschreitenden Konflikthandlung mit der rückwärtsweisenden Enthüllung der Vorgeschichte, die Montage heterogener religiös-weltanschaulicher Motive und die unvermittelte psychologische Differenzierung des erhabenen Helden Cesar in den Schlusspartien wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers beständig abgelenkt, gespalten und zerstreut.

Und von anderer Seite sieht er sich zu wenig für den Mangel an echter tragischer Wucht entschädigt. Von den fesselnden psychologischen und politischen Fragen, die in Schillers klassischen Dramen sonst verhandelt werden, von der prekären Selbstbehauptung des Individuums in der geschichtlichen Welt, von den Krisen staatlicher Herrschaft oder den Problemen der Geschlechterrollen ist in der *Braut von Messina* nichts zu finden – wahrscheinlich wäre das alles dem Dichter zu ‚stoffartig‘ erschienen. Das ganze Stück ist gewissermaßen nur eine abstrakte Pathosmaschinerie, die Furcht und Schrecken wecken soll. Damit demonstriert es aber unfreiwillig, dass eine derart reduktionistische Tragödienpoetik die vielschichtige Faszination dramatischer Werke nicht zu erklären vermag. Gerade weil die *Braut von Messina* das Ideal der „reinen Tragödie“ (12, S. 151) verwirklichen will, hat sie dem Rezipienten so wenig Reizvolles zu bieten. Letztlich kann sie in ihrer extremen Stilisierung wohl nur als artistisches Experiment goutiert werden. Derselbe Clemens Brentano, der zunächst so harte Worte gefunden hatte, kam jedenfalls in späteren Jahren zu einer ganz anderen Einschätzung, indem er das Stück als Zeugniss einer entrückten Kunstreligion auffasste:

Eine wirklich vollkommene Darstellung dieses Werks liegt nicht in dem Zustand unsrer deutschen Schaubühne, wie sie jetzt ist. Alle Schauspieler müssen in diesem, dem schönstgedachten Werke des edlen, guten, geliebten Dichters, ganz reinen Herzen, nur von schöner Kunstwürde bewegter Seele, ohne irgend einen Beygeschmack irgend einer Manier, ganz voll reinem ungebrauchtem neuem Kunstadel, voll sittlichem Gefühl des Schicklichen, voll Rythmus, voll höherem Takt, ja voll einer höheren göttlichen Unschuld seyn, frey und schuldlos wie die Töne und doch gefesselt und durch Liebe verschlungen, wie die Harmonie, [...] denn hier ist kein Gesetz, als ein architektonisches, keine Freyheit als hohe ernste Sitte, kein Zusammenspiel als der Styl, und doch nur der Styl dieses ganz einsamen Kunstwerks allein.⁴²

So verstanden, zelebriert die *Braut von Messina* schon die selbstgenügsame Schönheit des ‚l’art pour l’art‘.

Schiller war mit seinem Werk augenscheinlich zufrieden. Verharren wollte er in der strikten Opposition gegen den Publikumsgeschmack aber doch nicht, „da Einer allein nun einmal nicht hinreicht, den Krieg mit der ganzen Welt aufzunehmen“, wie er Iffland anvertraute (32, S. 32) – vermutlich auch ein Seitenhieb auf Goethe, der gerade in den Jahren der Freundschaft mit Schiller nicht übermäßig produktiv war. Die Projekte, die er nach der *Braut von Messina* in Angriff nahm, trugen den Erwartungen seiner Zeitgenossen wieder stärker Rechnung.

5 Aus der Werkstatt des Dichters: Dramenfragmente

Erhabene Bewährung: *Die Maltheser*

Die werkchronologische Nachbarschaft der *Jungfrau von Orleans* und der *Braut von Messina* zeigt eindrucksvoll, wie experimentierfreudig Schiller in seinen späten Jahren war und über welche Bandbreite an künstlerischen Möglichkeiten er verfügte. Es waren auch nicht nur diese beiden Stücke, die die entgegengesetzten Extreme des romantischen Phantasiespiels und der klassizistischen Strenge repräsentierten. Um 1800 wollte der Dichter beispielsweise die populäre Gattung des Ritterdramas aufgreifen: *Die Gräfin von Flandern* sollte ein Stück um Liebesverwicklungen und Brautwerbungen im mittelalterlichen Kostüm werden, dessen Entwurf allerdings nichts von der Vielschichtigkeit einer *Jungfrau von Orleans* ahnen lässt. Andererseits hatte die *Braut von Messina* das ältere Projekt der *Maltheser* verdrängt, für das ebenfalls schon die „grie-

chische Manier“ (25, S. 96) samt einem Chor im Stil der antiken Tragödie vorgesehen gewesen war.

Kein anderes Vorhaben beschäftigte Schiller so lange wie die *Maltheser*. Erste Überlegungen reichen bis 1788 zurück, als er eben begann, sich intensiver mit den griechischen Tragikern zu befassen. Um die Mitte der neunziger Jahre standen die *Maltheser* zeitweilig in Konkurrenz zu *Wallenstein*, vor dem sie die „viel einfachere Organisation“ voraushatten (29, S. 9), und kurz vor der Jahrhundertwende tauchten sie erneut häufiger in Schillers Korrespondenz auf, bis er schließlich der *Braut von Messina* den Vorzug gab. Im Nachlass sind umfangreiche Notizen zu den Figuren und zu einzelnen Motivkomplexen sowie verschiedene Fabelskizzen erhalten. Über das Entwurfsstadium hinaus führen einige Ansätze zur Versifizierung der Eingangsszene; außerdem versuchte sich Schiller schon an einem ersten Chorlied, das als Exposition den Kontext des dramatischen Geschehens erläutert.

Das Stück sollte im Jahre 1565 spielen, als die Insel Malta, der Sitz des Ritterordens der Malteser, monatelang von den Türken belagert wurde. Nicht zuletzt dank der zähen Verteidigung des strategisch wichtigen Forts St. Elmo, das die Angreifer erst nach mehreren Wochen erstürmen konnten, behauptete sich der Orden damals gegen die feindliche Übermacht. Schiller kannte den Stoff von seiner Arbeit an *Dom Karlos*, wo Marquis Posa als ein „kühne[r] | Maltheser“ vorgestellt wird, der sich in St. Elmo bewährt hat (6, S. 171). Als Hauptquelle diente dem Dichter René Aubert Vertots Geschichte des Malteserordens, von der Friedrich Immanuel Niethammer 1792 auf seine Anregung hin eine deutsche Bearbeitung veröffentlichte. Schiller steuerte dazu eine Vorrede bei, aus der schon im Kapitel zur *Jungfrau von Orleans* zitiert wurde. Sie verrät, warum die Ordensbrüder den Verfasser so faszinierten, denn der religiös inspirierte Heroismus wird hier als eine historisch spezifische Erscheinungsform des *Erhabenen* gedeutet. Zwar musste der Aufklärer Schiller die katholischen Lehren der Malteser als „abgeschmakte Verirrungen der Superstition“ verwerfen. Aber unabhängig davon gewährte der fanatische Eifer dieser geistlichen Ritter doch „das erhabene Schauspiel einer über alle Sinnenreize siegenden Ueberzeugung, einer feurig beherzigten *Vernunftidee*, welche über jedes noch so mächtige Gefühl ihre Herrschaft behauptet“ und den Menschen dazu treibt, „einem bloß idealischen Gut alle Güter der Sinnlichkeit zum Opfer zu bringen“ – notfalls sogar das eigene Leben. Die Ordensritter, die „nur einem *Kirchengesetze* zu dienen glauben“, befolgen damit „unwissentlich die höhern Gebote der *Sittlichkeit*“ und nähern sich so der „höchsten sittlichen Würde des Menschen“ (19.1, S. 196f.).

1798 gestaltete Schiller in der Ballade *Der Kampf mit dem Drachen* im Rückgriff auf eine sagenhafte Episode aus der Ordensgeschichte einen vorbildlichen Akt des Gesetzesgehorsams und der demütigen Selbstüberwindung, der als überzeitliches Exempel gemeint war. Auch in seinem Stück wollte er die religiöse Schwärmerei auf den noblen Kern einer echten Pflichtgesinnung durchsichtig machen. Der christliche Glaube sollte im Grunde „nur die Sprache, und die Formel

zu einer höheren und hellern Weißheit“ sein (12, S. 49), das poetische Symbol einer autonomen, erhabenen Moralität, die „ohne Religionströstungen“ wie die Hoffnung auf ein ewiges Leben auskommt (S. 24).

Schillers Vertot-Vorrede berührt allerdings auch schon den Niedergang des Ordens, der im Laufe der Zeit durch „Wohlstand und Macht [...] mit beschleunigten Schritten der Verderbniß entgegen“ geführt worden sei (19.1, S. 199). Genau hier setzt der Dramenentwurf an, der die Bedrohung durch die Türken mit einer existenziellen Krise der ritterlichen Gemeinschaft parallel führt: „Draußen um die Insel ist der Krieg und der Krieg ist im innern“ (12, S. 82). „Reichthum“, „Ehrgeiz“ und „Nationalstolz“ haben längst die ursprüngliche mönchische Disziplin zersetzt, und statt einen „geistlichen“ oder „idealistischen“ Sinn an den Tag zu legen, gebärden sich die Ritter zusehends „weltlich“ und „realistisch“ (S. 41f.). Gleich die Eingangsszene sollte diese Zerrüttung demonstrieren, nämlich mit dem Streit zweier Ordensmänner – die immerhin Keuschheit gelobt haben! – um eine schöne gefangene Griechin, in den sich alsbald auch die Parteigänger der Kontrahenten mischen.

An den Rand einer Rebellion gerät der Orden aber vor allem deshalb, weil der Großmeister La Valette darauf besteht, St. Elmo mit allen Mitteln möglichst lange gegen die Türken zu halten, um Zeit zu gewinnen, bis die erwarteten spanischen Hilfstruppen eintreffen. Dafür nimmt er den Tod der im Fort stationierten Ritter in Kauf – eine grausame Konsequenz, die zwar von den „Gesetzen des Ordens“ (12, S. 41) gedeckt ist, der sich die anderen Brüder aber nicht nur aus Zuchtlosigkeit, sondern auch aus Mitgefühl und Freundestreue widersetzen. Den „Inhalt dieser Tragödie“ bilden somit „das Gesetz und die Pflicht im Conflict mit, an sich, edeln Gefühlen, so daß der Widerstand verzeihlich, ja liebenswürdig, die Aufgabe hart und unerträglich erscheint. Diese Härte kann nur ins Erhabene aufgelöst werden, welches, freiwillig und mit Neigung ausgeübt, das höchste Liebeswürdige ausmacht“ (S. 44f.). Und so wollte der Dichter aus dem ‚prägnanten Moment‘ der höchsten inneren und äußeren Gefahr eine dramatische Handlung entwickeln, in deren Verlauf der Orden eine umfassende „Reinigung und Wiederherstellung“ (S. 37) erlebt: Am Ende besinnen sich die Ritter auf ihre Bestimmung, eine „höhere Menschenart“ zu sein (S. 37), und überwinden in der freudigen Bereitschaft jedes Einzelnen, in St. Elmo dem sicheren Tod entgegenzugehen, alle irdisch-sinnlichen Rücksichten. Sie folgen damit dem Vorbild des Spartanerkönigs Leonidas, den Schiller in seinen Notizen wie auch in der Vertot-Vorrede mehrfach anführt und dessen „Selbstaufopferung“ im Kampf gegen die Perser in *Ueber das Pathetische* als exemplarische „Darstellung des, bey allem Widerspruch der Instinkte erfüllten, Sittengesetzes“ gefeiert wird (20, S. 213). Die siegreiche Abwehr der türkischen Invasion hätte zwar jenseits der Bühnenhandlung gelegen, wäre jedoch angesichts der tiefgreifenden Katharsis der Ordensgemeinschaft ohnehin selbstverständlich gewesen: „Der Kampf geht eigentlich erst an, wenn das

Stück aus ist, aber da die Kraft des Ordens als unbedingt und unendlich da steht, so ist er für den Zuschauer so gut als entschieden“ (12, S. 48).

Um als wahrhaft erhabener Akt gelten zu können, muss die „Unterwerfung“ der Ordensbrüder unter Pflicht und Gesetz freiwillig und „von innen heraus geschehen“ (12, S. 41). Dennoch war für den patriarchalischen Großmeister, der „wie das personifizierte Gesetz“ auftritt (S. 25), eine Schlüsselrolle vorgesehen. Weil sich erhabene Größe immer nur im Konflikt mit widerstrebenden Trieben und Affekten bewähren kann, durften auch ihm sanftere Gefühle und persönliche Interessen nicht fremd sein. Um La Valette wirklich „als *Menschen* darzustellen“ (S. 25), wollte Schiller ihn vor allem als *Vater* zeigen. Unter den Verteidigern von St. Elmo befindet sich nämlich auch sein natürlicher Sohn, um dessen wahre Identität zunächst nur der Großmeister weiß. Der Entschluss, die Besatzung des Forts zu opfern, setzt deshalb eine heroische Selbstüberwindung des Ordensführers voraus: „Der Pivot [Angelpunkt] des ganzen Stücks ist daß La Valette durch das strenge Gesetz, das er durchsetzt, selbst am schmerzlichsten leidet, dass er seinen Sohn hingiebt“ (S. 56). Indem er die private Bindung seiner Pflicht unterordnet, wird er zur bewundernswerten erhabenen Gestalt.

Dem heutigen Leser dürfte angesichts dieses Loblieds auf blinde Pflichterfüllung, bedingungslosen Gehorsam und schier übermenschliche Todesverachtung, die mit der wahren inneren Freiheit identisch sein sollen, unbehaglich zumute werden. Weil Schiller die Ordensgebote, die rigoros über alle humanen Bedürfnisse, ja über das Lebensrecht des Einzelnen hinweggehen, mit dem unantastbaren Sittengesetz identifiziert, entzieht er sie jeder kritischen Prüfung und verleiht ihnen geradezu totalitäre Züge. Die erhabene Pflichtethik bricht radikal mit jener empfindsamen *moral sense*-Lehre, in deren Geist die *Briefe über Don Karlos* noch an das „natürliche praktische Gefühl“ appelliert und vor der Tyrannei „universeller Vernunftideen“ gewarnt haben (22, S. 172). Für Relativierungen oder ironische Brechungen wäre in den *Malthesern* jedenfalls kein Platz gewesen. Nach Schillers Plan sollte das Werk tatsächlich die vorbildliche „Darstellung einer erhabenen Idee“ liefern (28, S. 72) und die „moralische Gesinnung in ihrer ganzen Glorie“ vorführen (12, S. 16). Kein anderes seiner dramatischen Projekte ist so kompromisslos auf ein vorgefasstes ideologisches Programm verpflichtet.

Auch die Struktur und die ästhetische Gestalt des Stücks hätten seinen Modellcharakter unterstrichen. Wie der Dichter 1797 an Goethe schrieb, kamen bereits die äußeren Umstände des historischen Geschehens seinen Absichten entgegen: „Nicht nur daß dieser Orden wirklich ein Individuum ganz sui generis ist, so ist er es im Moment der dramatischen Handlung noch mehr. Alle Communication mit der übrigen Welt ist durch die Blokade abgeschnitten, er ist bloß auf sich selbst, auf die Sorge für seine Existenz concentrirt, und nur die Eigenschaften, die ihn zu dem Orden machen der er ist, können in diesem Moment seine Erhaltung bewirken“ (29, S. 165). Um die Verdichtung der Ereignisse und der moralischen Konflikte auf die Spitze zu treiben, wollte

Schiller die Einheit des Ortes penibel einhalten: „Die Scene ist eine grosse offene Halle“ (12, S. 59). Und die „strengste griechische Form“ (31, S. 35), die ihm vorschwebte, bedingte eine extreme Stilisierung. Eine wichtige Rolle sollte der Chor spielen, „aus 16 geistlichen Rittern bestehend, in ihrer langen Ordenstracht“ (12, S. 60). Er hätte, ohne tätig in die Handlung einzugreifen, mit seinen Reden und Gesängen die ideellen Gesetze der Ordensgemeinschaft repräsentiert und ihren unbedingten Anspruch gegen die aufbegehrenden Brüder vertreten. Den Forderungen von Schillers Abhandlung *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* wäre er damit sehr viel besser gerecht geworden als sein gespaltenes Pendant in der *Braut von Messina*.

Die Nachlassmaterialien verraten freilich auch, welche Schwierigkeiten einer Vollendung der *Maltheser* über all die Jahre im Wege standen. Vor allem mit der Einheit und Geschlossenheit der Fabel kam Schiller nicht ins Reine. In seinen Notizen stehen zahlreiche Motivideen nebeneinander: die bedrohliche Entwicklung der Lage in St. Elmo, der Sittenverfall des Ordens und die Zänkereien der Ritter, ein Verräter in ihren Reihen, den der Großmeister schließlich entlarvt, die innige Liebe zweier Ordensbrüder, die Beziehung La Valettes zu seinem Sohn und andere mehr. Schiller kämpfte mit der Herausforderung, alle diese Elemente in einen stringenten Geschehensablauf einzufügen, der erhabene Rührung hervorrufen konnte: „Es sind mehrere sehr verschiedene Handlungen und Verhältnisse zu Einer Hauptwirkung zu verbinden; wie ist es einzurichten dass sie nicht nur mit und nebeneinander bestehen können, und wie müssen sie in einander verflochten seyn, um den Zweck des Ganzen zu befördern?“ (12, S. 52) Ein strukturelles Problem bestand zudem darin, dass die todgeweihten Verteidiger des Außenpostens St. Elmo, um deren Schicksal es doch vorrangig ging, allenfalls vermittelt über ihre Deputationen an La Valette auf die Bühne gebracht werden konnten.

Vor allem blieb jedoch offen, wie sich die Rückkehr der aufsässigen Ritter zum „wahren Ordensgeist“ (12, S. 37) überzeugend motivieren ließ: „Was treibt sie nun aber ins idealistische und macht, daß sie sich mit Freiheit und Neigung unterwerfen?“ (S. 26) Auf diese Frage bezieht sich wohl Schillers skeptische Bemerkung: „noch fehlt mir das Punctum saliens zu diesem Stück [...]. Es fehlt an derjenigen dramatischen That, auf welche die Handlung zueilt, und durch die sie gelöst wird“ (31, S. 35f.). Der Umschwung sollte auf jeden Fall dem Heroismus La Valettes zu verdanken sein, aber über die Einzelheiten konnte der Dichter nicht mit sich einig werden: „Das große Desiderat ist ein entscheidender Act des Großmeisters, wodurch er die Ritter ganz herumbringt – Dieß ist ein Act der höchsten Unpartheilichkeit, Güte, und Aufopferung für das Wohl des Ordens“ (12, S. 55). Der Entschluss des Meisters, seinen eigenen Sohn dem Tod in St. Elmo auszuliefern, kam dafür ebenso in Betracht wie die Bereitschaft des greisen La Valette, sich persönlich zu den Verteidigern des Forts zu gesellen. Schiller erwog diese und weitere Möglichkeiten, ohne eine Entscheidung zu treffen. So kam kein vollständiger Plot zustande, der es ihm gestattet hätte, in großem Stil mit der Ausarbeitung des Textes zu beginnen. Als gescheitert

betrachtete er das Projekt dennoch nicht: Noch im März 1803, nach dem Abschluss der *Braut von Messina*, verspürte er „große Lust“, die *Maltheser* wieder aufzunehmen (32, S. 18). Weit scheinen seine Bemühungen aber auch diesmal nicht gediehen zu sein.

Die weite Welt auf dem Theater: *Die Polizey* und die Schiffsdramen

Ideen für neue dramatische Werke trug Schiller oft jahrelang mit sich herum. Es war ihm geradezu ein Bedürfnis, hie und da von seiner aktuellen Arbeit abzuschweifen und sich probeweise mit anderen Vorhaben zu befassen: „wenn ich in der Mitte eines Stücks bin, so muß ich in gewissen Stunden an ein neues denken können“ (30, S. 87), vertraute er Goethe im Sommer 1799 an, als er an *Maria Stuart* schrieb und zugleich schon über den *Warbeck*-Stoff nachgrübelte. Von den zahlreichen Plänen, die ihn im Laufe seines Lebens beschäftigten, blieben die meisten allerdings im Entwurfsstadium stecken oder sind sogar nur durch die flüchtige Notiz eines vorläufigen Titels oder eines Sujets bezeugt.

Bereits Ende der achtziger Jahre arbeitete Schiller an einem Stück in Prosa, dessen edler Held sich nach vielen Enttäuschungen verbittert in die ländliche Einsamkeit zurückgezogen hat. Ausgeführt wurden nur einige Partien der Eingangsszenen, die 1790 in der *Thalia* unter dem Titel *Der versöhnte Menschenfeind* erschienen. Eine beigelegte Anmerkung lässt erahnen, warum der Autor das Projekt damals aufgab: Als psychologische Studie oder „Karaktergemähld“ verlangte es im Grunde „eine ander[e] Form [...] als die dramatische“ (5, S. 277). Im Übrigen gehören aber fast alle Dramenfragmente Schillers in seine späte Zeit. Etwa ein Jahr vor seinem Tod legte er eine Liste von nicht weniger als vierzehn Bühnenwerken an, die er noch zu schreiben gedachte und zu denen sich in seinem Nachlass auch mehr oder weniger umfangreiche Unterlagen finden (12, S. 130). Ein zweites Verzeichnis, das zwischen 1797 und 1804 kontinuierlich aktualisiert wurde (S. 623f.), umfasst sogar mehr als dreißig Einfälle, darunter auch diejenigen, die in diesem Zeitraum tatsächlich ausgeführt wurden.

Zumindest einige der fragmentarischen Projekte erweitern das Bild des Dramatikers Schiller um Facetten, die seine fertiggestellten Stücke nicht einmal ahnen lassen. Das gilt nicht nur für die Stoffe und Themen, sondern auch für das Spektrum der dramatischen Genres. Neben dem Kriminalstück *Die Kinder des Hauses*, dem Ritterschauspiel *Die Gräfin von Flandern* und dem höfischen Intrigenstück *Die Prinzessin von Zelle* stehen mit *Themistokles* und *Agrippina* Sujets aus der griechisch-römischen Antike. Zeitweilig war der Dichter auch von der Schauerromantik fasziniert. Während er mit Goethe das Drama *The Mysterious Mother* und den Roman *The Castle of Otranto* von Horace Walpole diskutierte, plante er eine gespenstische Schicksalstragödie *Die Braut in Trauer*, mit der er seine *Räuber* fortsetzen wollte, sowie eine spektakuläre Schauermär

Rosamund oder die Braut der Hölle, die laut Goethe ein „Gegenstück zu [...] Don Juan“ geworden wäre (38.1, S. 311).

Die Konvolute von Schillers Notizen, von denen manche nur aus flüchtig hingeworfenen Ideen bestehen, während andere schon bis zu detaillierten Handlungsskizzen und ersten ausgearbeiteten Szenen gediehen sind, bieten bemerkenswerte Einblicke in die Werkstatt des Autors und werfen Schlaglichter auf den Ablauf seiner kreativen Prozesse. Sie zeigen, wie er sich vielversprechende Stoffgebiete erschloss und in immer neuen Anläufen eine stimmige Fabel zu konstruieren suchte, die in seinen Augen ja das Herzstück des Dramas bildete. Der vorläufige, fragmentarische Status dieser Materialien darf bei der Analyse aber nie außer Acht gelassen werden. Friedrich Schlegel und Novalis erhoben das Fragment damals zu einer eigenständigen, spezifisch modernen Kunstform, die im Sinne der frühromantischen ‚progressiven Universalpoesie‘ auf eine unerreichbare Totalität verweisen und gerade durch ihre Bruchstückhaftigkeit die Einbildungskraft und die Reflexionen des Lesers stimulieren sollte. Schillers ästhetische Vorstellungen standen dagegen noch in der Tradition von Aristoteles und Horaz und basierten auf Kategorien wie Ganzheit und Geschlossenheit, die er der Dissoziation des modernen Wirklichkeitserlebens entgegensetzte. So mokierte er sich zum Beispiel über „das ewig formlose und fragmentarische“ von Schlegels Montageroman *Lucinde*, den er zum „Gipfel moderner Unform und Unnatur“ erklärte (30, S. 73). Seine eigenen fragmentarischen Dramenprojekte waren für ihn schlicht unfertig, weil sie die geschlossene Organisation eines vollgültigen Kunstwerks nicht erreichten.

Die frappierendste Idee, die Schiller je ausgeheckt hat, galt einem Stück, das unter dem Titel *Die Polizey* das ganze „Getreibe der ungeheuren Stadt“ Paris (12, S. 91) auf die Bühne bringen sollte. Diese Materie stand in einem krassen Gegensatz zu der persönlichen Existenz des Dichters, der als „kleine stille Person“ in der „Haselnußschale“ eines deutschen Duodezfürstentums lebte (25, S. 146), wo ihn die Luft der großen weiten Welt allenfalls aus Büchern anwehte. Sein Projekt stützte sich vor allem auf Louis-Sébastien Merciers monumentales *Tableau de Paris*, das 1781 erstmals publiziert und später mehrfach erweitert worden war, bis es schließlich über tausend erzählerische Miniaturen aus der Perspektive eines flanierenden Beobachters umfasste. Trotz seiner lockeren Struktur trägt dieses Sozialporträt der französischen Hauptstadt vor der Revolution, das in ganz Europa zu den meistgelesenen Werken seiner Epoche zählte, wahrhaft enzyklopädische Züge.

Schon 1788 bekundete Schiller einen „unendlichen Respekt“ vor dem „großen drängenden Menschenocan“ von Paris, in den der weitgereiste Wilhelm von Wolzogen damals gerade eingetaucht war (25, S. 146). Das Dramenprojekt muss er rund zehn Jahre später begonnen haben, denn Goethe erwähnt am 22. März 1799 ein Gespräch mit dem Freund „über Tragödie und Comödie mit einem Policeysüjet.“⁴³ Die Unterlagen im Nachlass enthalten einerseits stichwortartige Exzerpte aus Mercier, andererseits Überlegungen zu möglichen Handlungsfäden und Fabel-

konstruktionen. Schiller hatte ein Gesellschaftspanorama im Sinn, das alle Stände umfassen und zugleich das Lokalkolorit der Metropole auf der Bühne erfahrbar machen sollte. Deshalb legte er Listen charakteristischer Figuren aus dem Pariser Leben an: „Abbes, Courtisänen, Ludwigsritter, Rentierer, Mousquetaire, Advocaten, Autoren, Exempts, Lakaien, Savoyarden, Porte-faix, Fiacres, Waßerträger, Fats, Devotes, ein Duc oder Comte, Parlamentsrätthe, Bijoutier, Contrebandier“ (12, S. 97). Außerdem wird ein typischer Tageslauf in der Großstadt skizziert, der vom morgendlichen Auftritt der „Friseurs“ und „Limonadenjungen“ über die Aktivitäten der „Justiz-officianten“, „Wechsel-agenten“ und Handwerker bis zu den Spielern, Theaterbesuchern und Dirnen reicht, die am späten Abend die Straßen bevölkern. Und auch danach kehrt keine Ruhe ein, weil mitten in der Nacht schon „6000 Bauren“ nach Paris kommen, um frische Lebensmittel zu den Markthallen zu schaffen (S. 98f.).

Die Kardinalfrage für den Dichter lautete von Anfang an, wie eine solche Stofffülle in eine dramatische Form gebracht werden könne: „Es ist eine ungeheure Maße von Handlung zu verarbeiten und zu verhindern, daß der Zuschauer durch die Mannichfaltigkeit der Begebenheiten und die Menge der Figuren nicht verwirrt wird. Ein leitender Faden muß da seyn, der sie alle verbindet, gleichsam eine Schnur an welche alles gereiht wird“ (12, S. 91). Diese „Schnur“ sollte die „Polizey“ liefern, deren Perspektive Schiller zum organisierenden Prinzip des Stücks machen wollte. Vielleicht hat Mercier auch dafür den Anstoß gegeben, und zwar mit seinem Essay *Du Théâtre* von 1773, in dem er schon anmerkte, wie lohnend es sein müsse, ein „Buch über Paris“ zu schreiben, und hinzufügte: „Dem Polizeylieutenant käme es zu, die Materialien dazu herzugeben, und einem Mann von Genie, sie in Ordnung zu bringen.“⁴⁴

Das Wort „Polizey“ (oder „Policey“) hatte damals noch einen weiteren Bedeutungshorizont als heute. Im 18. Jahrhundert bezeichnete es die gesamte Ordnungs- und Steuerungsapparatur des absolutistischen Staates und seiner Bürokratie, die sich mit der öffentlichen Sicherheit, dem Gemeinwohl, der Sittlichkeit und der Produktivität im Lande befasste. Dabei ging mit der Sorge um die Wohlfahrt der Untertanen eine wachsende Disziplinarmacht der Obrigkeit einher, die einen umfassenden Zugriff auf sämtliche Lebensbereiche und jedes einzelne Individuum gestattete. Schiller selbst gibt in seinen Aufzeichnungen einen Überblick über die vielfältigen „Geschäfte der Polizey“, die neben der „Sicherheit des Eigenthums und der Personen“ auch die Aufsicht über „das Gewerb und die Industrie“, die „öffentlichen Anstalten zur Gesundheit und Bequemlichkeit“ und die „Reinigung der Sitten“ einschließen (12, S. 92f.). Das *Polizey*-Projekt stieß also nicht nur mit dem GroßstadttHEMA auf ein Terrain vor, das in Schillers Dramen sonst keine Rolle spielt. Während er für gewöhnlich vor allem an öffentlichen Inszenierungen und sichtbaren Handlungen politischer Akteure interessiert war, also an der theatralischen Dimension der Politik, die den Bedürfnissen der Bühne entgegenkam, rührte er diesmal an subtilere Machtpraktiken des frühmodernen Staates, die auf eine effiziente Verwaltung der Bevölkerung

zielten. Diese ‚polizeylichen‘ Herrschaftstechniken waren nicht so plastisch und anschaulich wie die Rituale der höfischen Repräsentation, entfalteten dafür aber eine umso tiefere Wirkung bis in den Alltag der Bürger hinein.

In Schillers Notizen bezeichnet der Ausdruck „Polizey“ allerdings nicht nur einen ausgedehnten Bereich staatlicher Tätigkeit und Machtausübung, sondern zugleich schon eine konkrete Institution, wie es sie in Paris – und nur dort – tatsächlich bereits seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gab. Zumindest zeitweilig war geplant, die Handlung des Dramas im Zeitalter Ludwigs XIV. und seines legendären Polizeileutnants Marc-Réne d’Argenson anzusiedeln. Deshalb interessierte sich Schiller nicht nur für das Pariser Leben im Allgemeinen, sondern auch für die Organisation der Polizeibehörde. Als riesiger und dank ihres Spitzelsystems schier omnipräsenter Überwachungsapparat, der gewissermaßen die göttliche Vorsehung abgelöst hat, schien sie ein perfektes Medium für das anvisierte Sozialgemälde abzugeben. In dem Blick ihres „alles durchdringenden Auge[s]“ (12, S. 96) hoffte Schiller ein dramaturgisches Prinzip zu finden, das die chaotische Realität der Metropole bändigen konnte. Paris sollte auf der Bühne „als Gegenstand der Polizey“ erscheinen und die „Polizey“ wiederum die „eigentliche Einheit“ des Stücks verbürgen (S. 91f.).

Aber obwohl das *Polizey*-Vorhaben noch 1804 auf Schillers Projektlisten stand, gelangte es nie über das Stadium der Exzerpte und der vorläufigen Überlegungen hinaus. Das Kernproblem, für das schwer fassbare Sujet Paris eine dramatische Fabel zu entwickeln, war mit der Wahl des Polizey-Fokus nämlich noch nicht gelöst. Wenn die Argusaugen der Behörde wirklich das ganze Leben der Stadt erfassten, musste das Bild, das sich ihnen bot, ebenso mannigfaltig ausfallen wie dieses Leben selbst, und damit wurde das Ziel der Komplexitätsreduktion, die eine bühnentaugliche Gestaltung ermöglichen sollte, zwangsläufig verfehlt. Der umfassende Anspruch war es aber gerade, der den Reiz des Projekts ausmachte: „Paris [...] muß in seiner Allheit erscheinen, und das Thema erschöpft werden. Eben so muss auch die Polizey sich ganz darstellen und alle Hauptfälle [...] vorkommen“ (12, S. 92).

Schillers Plan, den Polizeichef Argenson zum Protagonisten des Stücks zu machen und damit eine zentrale Identifikationsfigur zu schaffen, führte ebenfalls in eine Sackgasse. Argenson mochte in seiner Mischung aus Autorität und Fürsorglichkeit eine imposante Persönlichkeit sein, doch das Gewimmel der Großstadt und der anonyme, bürokratische Polizeiapparat duldeten keinen konventionellen Helden mehr, bei dem alle Fäden zusammenliefen. Der Einfall, den Leutnant zugleich als „Privatmann“ zu zeigen, ja selbst seine „Offizianten [...] auch als Privatpersonen und als Menschen in die Handlung“ zu verwickeln (12, S. 92), zeugt von einem fast schon verzweifelten Bemühen des Autors, seinen widerspenstigen Stoff irgendwie ans Rührende und Moralische anzuknüpfen und damit wieder der vertrauten Affektdramaturgie zu unterwerfen. In einer Dar-

stellung der modernen Metropole hätten die psychologisch vielschichtigen Individuen aber den sozialen Typen weichen müssen, wie sie in der oben zitierten Figurenliste erscheinen.

Letztlich sah sich Schiller bei der Suche nach einer Plotstruktur auf das „[t]ragische Sūjet des entdeckten Verbrechens“⁴⁵ verwiesen, das er damals, angeregt durch *König Ödipus*, mit Goethe diskutierte. Das analytische Dramenmodell, das sich für die Gestaltung polizeilicher Ermittlungen geradezu aufdrängte, sollte ein schlüssiges Formschema liefern und die großstädtische Wirklichkeit erschließen helfen:

Ein ungeheures, höchst verwickeltes, durch viele Familien verschlungenes Verbrechen, welches bei fortgehender Nachforschung immer zusammengesetzter wird, immer andre Entdeckungen mit sich bringt, ist der Hauptgegenstand. Es gleicht einem ungeheuren Baum, der seine Äste weitherum [...] mit andren verschlungen hat, und welchen auszugraben man eine ganze Gegend durchwühlen muß. So wird ganz *Paris* durchwühlt, und alle Arten von Existenz, von Verderbniß [...] etc werden bei dieser Gelegenheit nach u. nach an das Licht gezogen.

(12, S. 96f.)

Weil dieses Verbrechen nur als dramaturgisches Werkzeug der Gesellschaftsanalyse gedacht war, lassen Schillers Notizen seine Eigenart noch völlig offen. Rätselhaft bleibt jedoch nach wie vor, wie die Wucherungen eines solchen kriminellen Geflechts und seine entsprechend komplizierte Aufdeckung in eine geschlossene Bühnenhandlung gebannt werden könnten.

Dass neben der ernsten, tragischen auch eine lustspielhafte Variante des Polizeistoffs erwogen wurde, hält schon Goethes Tagebucheintrag vom März 1799 fest. Schillers diesbezügliche Reflexionen kreisten ebenfalls um die Frage nach der dramatischen Fabel. Er wollte das Geschehen von Paris weg in eine „kleine Stadt“ (12, S. 100) verlegen, um die ganze Anlage überschaubarer zu gestalten, und auf Genremuster der Komödie und des bürgerlichen Familiendramas zurückgreifen. Mit einer solchen Reduktion hätte er vielleicht seine dramaturgischen Probleme gelöst, aber eben auch auf das breite Panorama einer urbanen Gesellschaft und auf eine Auseinandersetzung mit den spezifischen Machtformen der Moderne verzichtet. Seine Plotskizzen laufen auf ziemlich harmlose Liebesintrigen und Verwechslungen hinaus, bei denen sich alle Konflikte zuletzt in Wohlgefallen auflösen. Diese Entwürfe konnten ihm unmöglich genügend Interesse abgewinnen, um ihn zu einer Ausarbeitung zu bewegen.

So scheiterte das *Polizey*-Projekt an der Unvereinbarkeit des Stoffs mit Schillers klassischer Dramaturgie. Um ein solches Sujet zu bewältigen, hätte er, wie Mercier auf dem Gebiet der narrativen Formen, die disparate Struktur des urbanen Lebens selbst zum ästhetischen Prinzip erheben und ein radikal offenes, ‚episches‘ Drama entwickeln müssen. Diesen Weg versperreten

ihm nicht nur seine poetologischen Maximen, sondern auch die begrenzten Möglichkeiten des zeitgenössischen Theaters und die Erwartungen des Publikums. Ohnehin wäre es wohl ratsam gewesen, lieber gleich ganz die Gattung zu wechseln. Nicht von ungefähr bildete sich im 19. Jahrhundert als neues literarisches Genre nicht das Großstadtdrama, sondern der Großstadtroman heraus, denn allein die flexible Erzählprosa konnte für die gesellschaftliche Dynamik und die Lebensformen einer modernen Metropole angemessene Darstellungstechniken finden. Für Hugo von Hofmannsthal war das *Polizey*-Fragment denn auch „antizipierter Balzac“⁴⁶: Neben Eugène Sues *Les Mystères de Paris* sollte Honoré de Balzacs *Comédie Humaine* mit dem Reigen ihrer Zeit- und Gesellschaftsromane vieles von dem verwirklichen, was Schiller bereits vor Augen gestanden hatte.

Schillers Neugier auf die große weite Welt brachte im Verein mit der Experimentierlust des Dramatikers noch andere spannende Einfälle hervor. Als eifriger Leser von Reiseberichten und ethnographischen Schilderungen kam er auf den Gedanken, ein Theaterstück über Schifffahrt, Piraterie und das Leben auf fernen Kontinenten zu schreiben. August von Kotzebue hatte das auf seine Weise vorgemacht: In Dramen wie *Die Indianer in England*, *Die Sonnen-Jungfrau*, *Der Papagoy*, *Die Negersklaven* oder *La Peyrouse* nutzte er das Flair exotischer Gestalten und Schauplätze, um seinen empfindsamen Liebesgeschichten und Familiengemälden ein besonderes Kolorit zu verleihen und zugleich, etwa über rousseauistisch angehauchte ‚edle Wilde‘, die Ideale der Aufklärung zu vermitteln. In Schillers Nachlass haben sich drei einschlägige Entwürfe enthalten, die nur wenige Manuskriptseiten füllen und denen mit einiger Wahrscheinlichkeit die Titel *Das Schiff*, *Die Flibustiers* und *Seestück* aus seinen Projektlisten zugeordnet werden können. Sie sind thematisch und entstehungsgeschichtlich eng miteinander verknüpft und gehören vermutlich in die Jahre 1803/04. Lediglich die Notizen zu *Das Schiff* stammen vielleicht schon von 1798, als Schiller der Frage nachging, „welchen Gebrauch der Poet“ von „Reisebeschreibungen“ machen könne (29, S. 204).

Der Dichter fühlte sich offenbar von der bunten Fülle des Themas angezogen, die er auf dem Theater in „Scenen für die Augen, voll Handlung und Bewegung, auch neuer Gegenstände“ umzusetzen gedachte (12, S. 319). Wieder nahm er sich viel vor: „Alle Hauptmotive, die in diesem Stoffe liegen, müssen herbei gebracht werden“ (S. 317). Stichwortartig hielt er ganze Serien von Motiven und Handlungselementen aus seinen Lektüren fest: „Landen und Absegeln. Sturm. Seetreffen. Meuterei auf dem Schiff. Schiffjustiz. Begegnung zweier Schiffe. Scheiterndes Schiff. Ausgesetzte Mannschaft. Proviant. Waßereinnehmen. Handel. Seecarten, Compass, Längenuhr. Wilde Tiere, wilde Menschen“ (S. 305). Auch typische Figuren wurden notiert, darunter Matrosen, Piraten und Meuterer, deportierte Sträflinge und Entdeckungsreisende, Kaufleute und Pflanzer, „Chinesen, [...] Eingeborne, Mohren“ (S. 307).

Richtete Schiller in *Die Polizey* seinen Blick auf die moderne Großstadt, so fesselte ihn jetzt die frühe Phase der Globalisierung, die mit dem Zeitalter der Entdeckungen und der ersten kolonialen Unternehmungen in Übersee begonnen hatte. Seine Projektideen umspannten buchstäblich den gesamten Erdball: In den Unterlagen tauchen West- und Ostindien, aber auch die Südsee und die australische „Bótanybay“ (12, S. 308) auf. Diese Unentschiedenheit zeigt nicht nur, dass der Verfasser noch keinen bestimmten Handlungsschauplatz festgelegt hatte. Er interessierte sich vielmehr für das Phänomen weltweiter Verflechtungen als solches, das er in ein prägnantes Bild fasste: „England strickt ein Netz von Entdeckungsfahrten um den Globus, womit es alle Meere umfängt.“ Als dynamisches Medium der Globalisierung sollte „[d]as Schiff“ im Mittelpunkt des nach ihm benannten Stücks stehen: „es ist das einzige Instrument des Zusammenhangs, es ist ein Symbol der europäischen Verbreitung, der ganzen Schifffarth u. Weltumseglung“ (S. 307). Das Schiff und das Meer waren für Schiller Räume, die die poetische Imagination anregten, weil sie nicht den Gesetzen der vertrauten, wohlgeordneten Lebenswelt unterlagen. Gleich zweimal notierte er sich als Sinnbild der Unfestigkeit und Flüchtigkeit die „spurlose Bahn“ des Schiffs auf dem Ozean (S. 308 und 318), und in der Gestalt des Seemanns, „der überall und nirgends zu Hause ist, und auf dem Meere wohnt“ (S. 306), verschmilzt die Lockung einer absolut freien Existenz mit den Schrecken der Unbehaustheit. Michel Foucault sollte für solche ‚anderen Räume‘ später den Begriff *Heterotopie* prägen. Und auch ihm galt das Schiff, dieses „schaukelnde Stück Raum [...], ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist“, als „die Heterotopie schlechthin.“⁴⁷

Ebenso gut kann man freilich die strenge Hierarchie einer Schiffsgesellschaft betonen und darin modellhaft die Ordnung eines Gemeinwesens gespiegelt sehen – den Topos des Staatsschiffs kennt der politische Diskurs seit der Antike. Auch diese Vorstellung klingt bei Schiller an. Als „eine eigene Welt“ (12, S. 318) bildet das Schiff einen schwimmenden Mikrokosmos, der die exemplarische Gestaltung und Reflexion sozialer Organisationsformen gestattet. Anknüpfend an Berichte über die Freibeuter, die im 17. Jahrhundert in der Karibik ihr Unwesen getrieben hatten, sollte das *Flibustiers*-Drama anhand eines Piratenschiffs „eine abgeschlossene Existenz unter eigenen strengen Nothgesetzen, Gerechtigkeit, Gleichheit“ vorführen (S. 313f.). Damit verband sich eine originelle Idee zur szenischen Realisierung: „Das Theater kann das Schiff *selbst* seyn [...]. Man ist bald auf dem Verdeck, bald im Raum, bald [...] in der Cajute“ (S. 313).

Das abenteuerliche Piratenleben verlockte Schiller also keineswegs zu eskapistischen Phantasien, sondern wurde in seinen Überlegungen mit politisch-sozialen Bezügen aufgeladen. Ähnliches gilt für die kolonialen Verhältnisse in Übersee, deren Darstellung eine kritische Außensicht auf die „europäischen Sitten“ ermöglichen sollte. Sogar eine ganz konkrete Verbindung mit aktuellen Krisenerfahrungen in Politik und Gesellschaft wurde erwogen, obgleich das Schlüsselwort

dafür nur in einer vorsichtigen Frage auftaucht: „Darf die Revolution mit eingewebt werden?“ (12, S. 306)

Leider blieben die Schiffsdramen mit ihren faszinierenden Perspektiven schon in den ersten Ansätzen stecken. Sie scheiterten an derselben Klippe wie das *Polizey*-Projekt, nämlich an der Herausforderung, eine so gewaltige und heterogene Stoffmasse in einer fasslichen Bühnenfabel zu organisieren. Gleich die erste Notiz zu *Das Schiff* formuliert das zentrale Problem, das sich am Ende als unlösbar erweisen sollte: „Die Aufgabe ist ein Drama, worinn alle interessante Motive der Seereisen, der außereuropäischen Zustände und Sitten, der damit verknüpften Schicksale und Zufälle geschickt verbunden werden. Aufzufinden ist also ein Punctum saliens aus dem alle sich entwickeln, um welches sich alle natürlich anknüpfen lassen, ein Punkt also, wo sich Europa, Indien, Handel, Seefahrten, Schiff und Land, Wildheit und Kultur, Kunst und Natur, etc darstellen läßt“ (12, S. 305). Ein Stück, das diesen Anforderungen genügt hätte und zugleich Schillers dramaturgischen und wirkungsästhetischen Maßstäben gerecht geworden wäre, lässt sich in der Tat schwerlich denken. Schon 1798 hatte der Dichter gegenüber Goethe geäußert, „Weltentdecker oder Weltumsegler wie Cook“ und Forscher wie François Levaillant könnten zwar „einen schönen Stoff zu einem epischen Gedichte“ mit seinem Reichtum an Motiven und Begebenheiten liefern, aber einem *Dramatiker*, dem es vorrangig um „den innern Menschen“ zu tun sei, müsse die „sinnliche Breite“ ihrer Erlebnisse eher „lästig“ fallen (29, S. 204f.).

Wie *Die Polizey* führen auch die Schiffsdramen in eine Welt, deren ungeheure Dimensionen nicht mehr über die individuellen Schicksale eines einzelnen Helden erschlossen werden können. Wo Schiller in seinen Aufzeichnungen trotzdem versuchte, das Sujet in die engen Grenzen eines überschaubaren Figurenensembles und einer konventionellen Fabel zu zwingen, geriet er prompt in die Nähe der Kolportage. So könnte man aus der folgenden Handlungsskizze ohne weiteres das Drehbuch für einen melodramatischen Piratenfilm à la Hollywood machen:

Eine große Leidenschaft ist Ursache an dem Schritt des Korsaren. Er hat seine Geliebte durch eine Ungerechtigkeit verloren, er ist bitter gekränkt durch die Gesetze und kündigt darum der gesellschaftlichen Einrichtung den unversöhnlichen Krieg an. Seine Natur ist durch dieses Unglück verändert, sein Herz erbittert.

Wüthende Rachsucht gegen eine bestimmte Nation, gegen einen besondern Stand (die Mönche) und Neid gegen die ganze civilisierte Gesellschaft beseelt ihn.
(12, S. 320)

Andere Notizen experimentieren mit ebenso klischeehaften Liebeskonflikten, während das koloniale Milieu zur exotistischen Staffage herabsinkt. Bei einer solchen Trivialisierung, die ihn in Kotzebues Nähe geführt hätte, wäre von dem, was Schiller ursprünglich an dem Stoff begeistert

hatte, nichts mehr übrig geblieben. Da er jedoch andererseits nicht willens oder nicht imstande war, für die neue Materie auch völlig neue dramatische Formen zu entwickeln, musste er seine Pläne aufgeben.

Usurpatoren: Von *Warbeck* zu *Demetrius*

Am weitesten gediehen sind zwei fragmentarische Vorhaben Schillers, die sich thematisch und dramaturgisch wieder in vertrauteren Bahnen bewegen. *Warbeck* und *Demetrius* sollten, wie schon die Titel verraten, individuelle Helden auf die Bühne bringen, die in einem historischen Kontext agieren und deren Lebenswege tiefgründige Fragen nach den Grundlagen und der Legitimation von Herrschaft aufwerfen. Im Zeitalter der Französischen Revolution, der Kriege, Umstürzbewegungen und Verfassungsexperimente war dieses Thema brandaktuell, und Schiller hat sich ihm bekanntlich auch in anderen Texten gewidmet, zum Beispiel in den meisten seiner abgeschlossenen klassischen Dramen und in den Balladen *Der Taucher*, *Der Handschuh* und *Der Graf von Habsburg*. Doch wie schon *Wallenstein* oder *Maria Stuart* waren die erwähnten Projekte nicht als abstrakte politische Lehrstücke gedacht. Ihre Protagonisten sollten das Publikum auch als Charaktere, als Menschen interessieren und zugleich vorführen, wie Affekte und Leidenschaften in die Belange des Staates und der Macht hineinwirken. Das Ergebnis wäre eine komplexe Verschränkung von Politik und Seelenkunde, von Staatsaktion und Psychologie gewesen.

Die Geschichte des Perkin Warbeck, der um 1474 in Tournai als Sohn bürgerlicher Eltern zur Welt kam und 1499 in Tyburn bei London hingerichtet wurde, war gewissermaßen ein Epilog zu dem Thronstreit zwischen den Adelshäusern Lancaster und York, der roten und der weißen Rose, der England von 1455 an drei Jahrzehnte lang in Atem gehalten hatte. 1471 setzte sich mit König Eduard IV. zunächst die York-Partei durch. Nach seinem Tod im Jahre 1483 riss sein Bruder, der berühmt-berüchtigte Richard III., die Krone an sich, während er die beiden unmündigen Söhne des Verstorbenen in den Tower von London bringen ließ, wo sie wahrscheinlich auf sein Geheiß umgebracht wurden. 1485 fiel Richard jedoch im Kampf gegen Heinrich Tudor, den Erben der Lancaster, der nun als Heinrich VII. die Herrschaft übernahm und durch seine Heirat mit Elisabeth von York die Rosenkriege beendete. In der Folgezeit traten allerdings noch mehrfach Thronprätendenten auf, die mit sehr zweifelhaftem Recht behaupteten, aus dem Hause York zu stammen. Zu ihnen gehörte Warbeck, dessen Biographie Schiller im Sommer 1799, als er gerade auf die Spur dieses Stoffes geraten war, in einem Brief an Goethe referierte:

Unter der Regierung Heinrichs VII. in England stand ein Betrüger, Warbeck, auf, der sich für einen der Prinzen Edwards V. [korrekt: Edwards IV.] ausgab, welche Richard III. im Tower

hatte ermorden lassen. Er wußte scheinbare Gründe anzuführen, wie er gerettet worden, fand eine Parthey, die ihn anerkannte und auf den Thron setzen wollte; Eine Prinzessin desselben Hauses York, aus dem Eduard abstammte und welche Heinrich dem VIIten Händel erregen wollte, wußte und unterstützte den Betrug, sie war es vorzüglich welche den Warbeck auf die Bühne gestellt hatte. Nachdem er als Fürst an ihrem Hof in Burgund gelebt und seine Rolle eine Zeitlang gespielt hatte, manquierte die Unternehmung, er wurde überwunden, entlarvt und hingerichtet.

(30, S. 86)

Schiller fügte aber sogleich hinzu, dass von dieser „Geschichte selbst so gut als gar nichts zu brauchen“ und nur „die Situation im Ganzen [...] sehr fruchtbar“ sei. Er hatte demnach von Anfang an vor, die überlieferten Tatsachen wieder mit voller dichterischer Souveränität zu behandeln, und so entwarf er in diesem Zusammenhang auch seine Theorie einer „mittlere[n] Gattung“ von Theaterstücken, die „nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte“ entlehnte und damit „die Vortheile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte“ (30, S. 86).

Vor allem in den Jahren 1801 und 1802 scheint sporadisch an *Warbeck* gearbeitet worden zu sein. Doch das Stück stand immer in Konkurrenz zu anderen Projekten, von denen einige schließlich den Vorzug erhielten: erst *Die Braut von Messina*, dann *Wilhelm Tell* und schließlich *Demetrius*. Immerhin fertigte Schiller umfangreiche Aufzeichnungen und Entwürfe an, darunter ein weitläufiges „Scenarium“ (12, S. 199–222) in erzählender Form, das nach mehreren Neuansätzen eine vollständige, schon in Akte und Auftritte gegliederte Handlungsskizze bietet und dem entspricht, was er sonst den ‚Plan‘ oder das ‚Schema‘ eines Stücks zu nennen pflegte. Auf dieser Grundlage begann er auch, die Exposition auszuarbeiten. Einige Partien aus dem ersten Akt wurden zunächst in Prosa formuliert und dann probeweise in Blankverse gebracht. Bis ins Detail kann man hier verfolgen, wie der Dichter auf der Suche nach einer befriedigenden Fassung in immer neuen Anläufen das Wort- und Gedankenmaterial einzelner Passagen oder Repliken hin- und herwendete.

Warbeck zeigt den Helden in Brüssel am Hof der verwitweten Herzogin Margaretha von Burgund, die als Schwester Eduards IV. und Richards III. eine geschworene Feindin der Lancaster-Dynastie ist. Aus Ehrgeiz und Herrschsucht inszeniert sie den Schwindel mit dem vermeintlichen York-Abkömmling, der früher oder später nach England übersetzen und Heinrich VII. stürzen soll. Warbecks konfliktträchtige Beziehung zu Margaretha hätte die Achse des Stücks gebildet. Die lustspielhaften Möglichkeiten, die das Sujet des falschen Prinzen barg, wollte Schiller dabei sorgsam vermeiden. Schon in den ersten Überlegungen zu *Warbeck* in jenem Brief an Goethe von 1799 heißt es dazu:

Was die Behandlung des erwähnten Stoffs betrifft, so müßte man dächte mir das Gegentheil von dem thun, was der Comödiendichter daraus machen würde. Dieser würde durch den Contrast des Betrügers mit seiner großen Rolle und seine Incompetenz zu derselben das Lächerliche hervorbringen. In der Tragödie müßte er als zu seiner Rolle geboren erscheinen und er müßte sie sich so sehr zu eigen machen, daß mit denen, die ihn zu ihrem Werkzeug gebrauchen und als ihr Geschöpf behandeln wollten, interessante Kämpfe entstünden. Es müßte ganz so aussehen, daß der Betrug ihm nur den Platz angewiesen, zu dem die Natur selbst ihn bestimmt hatte.

(30, S. 86f.)

Auch in seinen Projektnotizen nahm sich Schiller vor, „nie an die Comödie anzustreifen, sondern immer in der Tragödie zu bleiben“ (12, S. 199). Warbeck sollte eine „edlere Natur“ sein, ein Charakter, der „Größe und tragische Dignität“ besitzt (S. 188f.) und „[d]as Fürchterlich peinliche seiner Lage“ umso tiefer empfindet, als seine stolze Patronin ihn „nur als ihr nichtswürdiges Werkzeug behandelt“ (S. 159). Der Dichter zeichnet das Psychogramm eines Hochstaplers, der seine Rolle zunehmend ernst nimmt, ohne doch restlos mit ihr verschmelzen zu können, während er zugleich sein ursprüngliches, wahres Ich einbüßt: „Warbeck sehnt sich nach den Seinigen, er fühlt sich auf eine schmerzliche Weise ganz heimatlos, da er eine fremde Person angenommen, hat er sich selbst u. die seinigen verloren“ (S. 198).

Die Ständegesellschaft macht die Stellung eines Menschen nicht von seinen individuellen Gaben, sondern von seiner Geburt abhängig. Unter diesen Umständen lebt Warbeck, der von einfacher Abkunft ist und doch zum Fürsten berufen scheint, in einem existenziellen Widerspruch, den er nur durch betrügerische Mittel zu kaschieren vermag. Und da er als Thronprätendent auftritt, verbindet sich sein Identitätskonflikt wiederum mit der Frage nach den Quellen legitimer Herrschaft. Denn obwohl der Protagonist nach dynastischen Maßstäben ein Usurpator ist, besitzt er doch alle Tugenden eines großen Herrn. Als liebenswürdiger, freigebiger Wohltäter, der „wie ein beglückendes Wesen“ wirkt (12, S. 179), verfügt er über ein Charisma, das durch den Kontrast zu dem primitiven Adelsstolz des Prinzen Erich von Gotland noch unterstrichen wird. Schiller resümiert: „Warbeck spielt also zwar die *falsche* Rolle eines Prinzen, aber er spielt sie als ein Muster für alle Prinzen, und die Empfindung des Zuschauers muß seyn, wenn er kein Prinz ist, so verdiente er einer zu seyn, und seine Person ist mehr werth als seine Maske“ (S. 179). In dem Gedanken, dass sich der Rang des Einzelnen an seiner „Person“ und nicht an ererbten Privilegien bemessen sollte, deutet sich eine buchstäblich revolutionäre Wendung gegen die vormoderne Ständeordnung im Namen eines neuen, bürgerlich-individualistischen Menschenbildes an.

Auch unter wirkungsästhetischen Gesichtspunkten hielt Schiller die Persönlichkeit und die verzwickte Lage des Helden für vielversprechend. „Warbeks Zustand ist wahrhaft dramatisch-

rührend und es kommt nur darauf an, das ganze Interesse, was darinn liegt, zu erschöpfen“, notierte er sich (12, S. 176). In diesem Sinne erstellte er eine Liste, die „Rührende Situationen“ überschrieben ist und nicht weniger als achtzehn durchnummerierte Einträge umfasst (S. 192f.). Aber auch andere affektdramaturgische Termini wie Mitleid, Neugier, Furcht und Schrecken ziehen sich leitmotivisch durch seine Aufzeichnungen. Bei sämtlichen Überlegungen zur Fabelkonstruktion werden die gefühlsmäßigen Reaktionen des Publikums berücksichtigt, und einmal skizziert Schiller sogar den gesamten Handlungsgang ausschließlich über die Spuren, die seine Wendungen in den Gemütern der Zuschauer hinterlassen werden. In der Abfolge von „Glaube“, „Rührung“, „Interesse“, „Furcht und Mitleid“, „Teilnahme“ etc. bis hin zur abschließenden „Auflösung“ erscheint das geplante Stück nicht als fiktiver Geschehenszusammenhang auf der Theaterbühne, sondern allein im Spiegel eines präzise kalkulierten Wechsels der emotionalen Zustände des Betrachters (S. 170).

Die besagte „Auflösung“ ist jedoch untragisch konzipiert. Warbecks Betrug wird zwar enthüllt, aber zugleich auch gerechtfertigt, weil sich der Held als unehelicher Sohn Eduards IV. und damit tatsächlich als Angehöriger des Hauses York entpuppt. Seine fürstlichen Qualitäten finden nun eine ‚natürliche‘ Erklärung: Der Hochstapler „anticiptiert nur seine wahre Person [...]. Das Yorkische Blut hat in ihm gehandelt“ (12, S. 169). In der Schlusszene schickt er sich an, gemeinsam mit seinem Cousin Eduard Plantagenet, dem letzten legitimen York, gegen den Thronräuber Heinrich VII. zu ziehen. Das klägliche Scheitern des historischen Warbeck im Kampf um England wäre auf der Bühne also ausgespart worden. Statt dessen hätte der Protagonist in einem triumphalen Finale den quälenden Zwiespalt zwischen innerem Gefühl und geburtsrechtlicher Stellung überwunden und seine schmerzlich vermisste Einheit und Ganzheit auf wundersame Weise zurückgewonnen. Dieser wirkungsvollen Schlusswendung musste freilich die politische Brisanz des Sujets zum Opfer fallen. Wenn persönliche Größe und dynastisches Recht zuletzt doch übereinstimmen, hebt sich der Widerspruch zwischen der traditionellen Legitimation durch Geburt und Stand und dem modernen Anspruch eines selbstbewussten Individuums auf.

Mit Warbeck hat Schiller eine psychologisch hochinteressante Figur, aber nicht unbedingt einen geeigneten Dramenhelden entworfen. In der Tat ließ er das Projekt wohl deshalb liegen, weil aus dem inneren Konflikt des Protagonisten kein bühnentauglicher Plot zu entwickeln war. Mehrfach hielt er sich während der Arbeit die zentralen Kategorien seiner Poetik vor Augen: „Die Handlung ist eine aufbrechende Knospe, alles liegt schon darinn und es entfaltet sich nur in der Zeit. Alles muß sich natürlich und nothwendig aus den Prämissen entwickeln; was daher geschieht und sich ereignet, muß gleich in der Idee und in der Anlage des Stücks vorbereitet und begründet seyn. [...] Der Moment der Handlung muß prägnant und dringend seyn“ (12, S. 163). Gerade ein solcher stringenter Geschehenszusammenhang wollte sich jedoch nicht finden lassen. Mitten im „Scenarium“ merkte der Verfasser selbstkritisch an: „Die Handlung hat in den ersten

Akten noch nicht die gehörige Stetigkeit, sie steht auch zuweilen still; sie muss aber von Anfang schon in eine rapide Bewegung gesetzt und das Interesse zunehmend gespannt werden“ (S. 207).

Schiller versuchte, dem Mangel an äußeren Handlungselementen und effektvollen dramatischen Szenen abzuweichen, indem er Stoff und Personal über die geschichtliche Überlieferung hinaus erweiterte oder vielmehr aufblähte. So verliebt sich Warbeck in die Prinzessin Adelaide, die als „schöne Seele“ (12, S. 191) einen sittlich-moralischen Gegenpol zu den höfischen Machtkämpfen und Intrigen repräsentiert, und muss um dieser Neigung willen trotz aller Gewissenskrügel seine trügerische Maske wahren. Außerdem bringen die Skizzen neben dem schon erwähnten Eduard Plantagenet auch den historisch ebenfalls bezeugten, in Wirklichkeit aber ganz unabhängig von Warbeck agierenden Lambert Simnel ins Spiel, einen weiteren Hochstapler, der sich für Eduard ausgibt und von Warbeck im Zweikampf besiegt wird. Damit hätten sich nicht weniger als drei York-Prätendenten, ein falscher, ein echter und ein halbechter, am Hof zu Brüssel getummelt – eine reichlich verwirrende Konstellation, die einer überschaubaren Fabelstruktur eher im Wege stehen musste.

Noch 1804 oder Anfang 1805, als die Arbeit längst ins Stocken geraten war, vergegenwärtigte sich Schiller in einer tabellarischen Gegenüberstellung mit *Demetrius* die Vor- und Nachteile des *Warbeck* und fällt das vernichtende Urteil „Kein rechter Schluß“ und „Keine rechte Handlung“ (11, S. 179). Der *Demetrius*-Stoff bot ihm dagegen nicht nur die Möglichkeit, das Thema der Usurpation in Verbindung mit einer existenziellen Identitätskrise erneut aufzugreifen, sondern lieferte auch jene bühnenwirksame Fabel, die das Konkurrenzprojekt vermissen ließ. „Für das Stück spricht“, wie Schiller notierte, „[d]aß es ganz Handlung ist“, „[v]iele glänzende dramatische Situationen“ enthält und „[v]iel für die Augen hat“ (S. 179). Obendrein kam das Verhältnis des Helden zu seiner Fürstenrolle, das die *Warbeck*-Konstellation umkehrt, den Bedürfnissen des Dramatikers entgegen. Die Zuschauer für einen Hochstapler wie Warbeck einzunehmen, war keine leichte Aufgabe, denn „Betrug als Basis repugniert“, erregt also von vornherein Widerwillen (S. 179). Schillers *Demetrius* aber handelt anfangs in der Überzeugung, tatsächlich ein legitimer Thronerbe zu sein, und zieht damit die Sympathie des Publikums auf sich. Umso erschütternder muss es wirken, wenn er in einer Anagnorisis, die zugleich eine mustergültige Peripetie darstellt, seinen Irrtum erkennt und mit dem Fundament seiner politischen Ansprüche auch alles das schwinden sieht, was bisher seine persönliche Identität ausgemacht hat. Die Spannung zwischen Täuschung und Wirklichkeit und zwischen Individuum und gesellschaftlicher Norm, die *Warbeck* harmonisierend auflöst, gewinnt in *Demetrius* tragische Schärfe.

Aufstieg und Sturz des ‚falschen Dmitri‘ fielen in die Epoche der *Smuta*, der innerrussischen Wirren seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts, und damit in eine jener chaotischen Umbruchsphasen der Geschichte, die Schiller so viele dramatische Stoffe lieferten. Auf Zar Iwan IV. ‚den Schrecklichen‘ war 1584 sein geistig zurückgebliebener Sohn Fedor I. gefolgt, für den sein Schwa-

ger Boris Godunow die Regierung führte. Als 1598 mit Fedors Tod die Dynastie der Rurikiden erlosch, wurde Godunow selbst von einer Reichsversammlung auf den Thron gehoben. Gegen ihn stand 1604 ein entlaufener Mönch namens Juri Otrepiew auf, indem er sich für Iwans jüngeren Sohn Dmitri ausgab, der in Wahrheit 1591 im Kindesalter unter mysteriösen Umständen umgekommen war (bei Schiller hat Godunow ihn beseitigen lassen). Unterstützt von polnischen Truppen, marschierte der angebliche Dmitri auf Moskau, wo er im Sommer 1605 nach dem plötzlichen Tod Godunows seinen Einzug hielt. Aber schon im folgenden Jahr wurde er während seiner Hochzeit mit der polnischen Magnatentochter Marina bei einer Adelsrevolte ermordet. Die *Smuta* fand erst 1613 ein Ende, als Michail I. die Herrschaft der Romanows begründete, die Russland dreihundert Jahre lang regieren sollten.

1802 oder 1803 trug Schiller das Sujet „Bluthochzeit zu Moskau“ in ein Verzeichnis seiner dramatischen Vorhaben ein (12, S. 623). Begonnen wurde die Arbeit an *Demetrius* im März 1804, als *Wilhelm Tell* eben fertig geworden war. Sie musste jedoch immer wieder unterbrochen werden. Abgesehen von krankheitsbedingten Ruhepausen, verfasste der Dichter zwischendurch noch das kleine allegorische Festspiel *Die Huldigung der Künste*, eine Gelegenheitsarbeit zu Ehren der russischen Großfürstin Maria Pawlowna, die den Weimarer Erbprinzen Karl Friedrich geheiratet hatte, und übersetzte Racines *Phèdre*. So blieb sein letztes Großprojekt unvollendet: Als er am 9. Mai 1805 starb, hinterließ er nur zahlreiche Hefte und verstreute Blätter mit Notizen, Entwürfen und ausgeführten Bruchstücken, die insgesamt mehrere Hundert Seiten umfassen. Treffend nannte Goethe den *Demetrius* später ein „schöne[s] Dokument prüfenden Erschaffens“⁴⁸, denn die Unterlagen zeigen anschaulich, wie Schiller das Potenzial seines Gegenstands auslotete, dramaturgische Probleme durchspielte und sich dabei behutsam an endgültige Festlegungen herantastete. Sie belegen insbesondere, dass er auch diesmal nicht von abstrakten Reflexionen über Schein und Sein, Politik und Macht oder die Legitimation von Herrschaft ausging, sondern sich ganz von dem Stoff und seinen Möglichkeiten leiten ließ, Handlungssequenzen skizzierte, spannende und rührende Szenen hervorhob und die Hauptfiguren zu profilieren suchte. Außerdem sammelte er Informationen zu den politischen Verhältnissen und den Lebensumständen in Polen und Russland, um für ein authentisches Lokalkolorit zu sorgen. Er interessierte sich für Sitten und Gebräuche, für Eigennamen und Kleidertrachten und legte sogar Listen von russischen Sprichwörtern an, die er in seinen Text einbauen wollte.

Die Bemühungen um eine dramatische Fabel gipfelten wieder in einem umfangreichen Szenar (11, S. 180–226). Auf eine knappe Übersicht über die wichtigsten Stationen der Handlung folgt hier eine ausführliche erzählende Darstellung, in der freilich gegen Ende noch einige Lücken klaffen und die mit zahlreichen Reflexionen zu offenen Fragen und möglichen Alternativen durchsetzt ist. Deutlich werden jedenfalls die großen Linien des Plots. Flüchtlinge aus Russland, die in Sambor am Hof eines polnischen Woiwoden Aufnahme finden, erkennen dort anhand schein-

bar untrüglicher Zeichen in einem gewissen Grischka den totgeglaubten Zarensohn Demetrius, und zwar gerade in dem Augenblick, in dem ihm nach einer blutigen Auseinandersetzung mit einem adligen Herrn die Hinrichtung droht. Der Woiwode verspricht daraufhin Unterstützung für einen Kriegszug gegen Boris Godunow, und seine Tochter Marina soll Demetrius heiraten, sobald er sein Erbreich erobert hat. Demetrius gewinnt auf dem polnischen Reichstag weitere Parteigänger und marschiert an der Spitze eines Heeres nach Russland. Iwans Witwe Marfa, die ins Kloster verbannte Mutter des echten Prinzen, schöpft angesichts dieser Ereignisse neue Hoffnung, während Godunow, dem die Macht zusehends entgleitet, in seiner Verzweiflung den Freitod wählt. Doch eben als Demetrius in Tula, der letzten Etappe vor Moskau, „auf dem Gipfel des Glücks und der Gunst“ steht (S. 215), offenbart ihm ein geheimnisvoller Intrigant, dass die Zeichen seiner hohen Geburt gefälscht sind und sein Thronanspruch auf Täuschung und Betrug beruht. Demetrius erschlägt den Unheilsboten im Zorn und beschließt, die einmal angenommene Rolle weiterzuspielen, aber seine Selbstsicherheit ist dahin. Das Bewusstsein, ein Hochstapler zu sein, überschattet sein erstes Zusammentreffen mit Marfa und den Einzug in Moskau. Bald stürzt ihn die Liebe zu Axinia, der Tochter Godunows, in ein neues Dilemma, weil die Hochzeit mit Marina bevorsteht und er nach wie vor auf den Beistand der Polen angewiesen ist, deren Arroganz derweil die russischen Untertanen gegen ihren neuen Herrscher aufbringt. Marina lässt Axinia ermorden, doch bei einem Aufstand wird auch Demetrius getötet, nachdem sich Marfa vor den Rebellen demonstrativ geweigert hat, ihn als ihren Sohn anzuerkennen.

Der lückenlosen Verkettung dieser dramatischen Fabel galt das Hauptaugenmerk des Dichters. Durch eine stringente Motivierung der Geschehnisse musste dem Publikum das „seltsame und abentheuerlich unwahrscheinliche“, das der Geschichte des falschen Demetrius anhaftete, plausibel gemacht werden. Dabei setzte Schiller auf „Bestimmtheit, Klarheit und Consequenz und vollständige Angabe aller Daten, wodurch die Handlung begründet wird, [...] eine anschauliche Darstellung des Lokals, der Umstände, der Zustände, innerhalb deren eine solche Handlung vorgehen kann, damit sie dadurch vor dem *Verstande* gerechtfertiget werde. Ihre natürliche Entstehungsweise und Möglichkeit unter den gegebenen Umständen werde gezeigt“ (11, S. 127f.). Auch die enormen Dimensionen des Stoffes bedeuteten eine Herausforderung für die Fabelkonstruktion, an der sich die Gestaltungskraft des Dramatikers zu beweisen hatte. Bevor Schiller das Szenar in Angriff nahm, machte er sich das noch einmal eigens klar: „Weil die Handlung groß und reichhaltig ist, und eine Welt von Begebenheiten in sich begreift, so muss mit einem kühnen Machtschritt auf den höchsten und bedeutungsvollsten Momenten hingeschritten werden. Jede Bewegung muß die Handlung um ein merkliches weiter bringen“ (S. 177).

Im Einzelnen legte er Wert auf eine fesselnde Exposition – „Man muss gleich ins volle Interesse der Handlung geworfen werden“ (11, S. 147) –, berechnete sorgfältig die Spannungskurve wichtiger Szenen und plante wirkungsvolle Aktschlüsse. Das szenische Arrangement sollte stre-

ckenweise dem Gesetz des „grellestes Contrast[s]“ gehorchen: „Auf das belebte Tableau des P. Reichstags folgt unmittelbar das öde contemplative und abgezogene Klosterleben“ am Nordmeer (S. 200), ehe der Zuschauer wiederum in eine heitere Frühlingslandschaft versetzt wird, durch die Demetrius in Russland einzieht. Oppositionen strukturieren auch das Figurenensemble. So ist die sanfte Lodoiska, die sich in Sambor in Grischka verliebt, eine Gegenfigur zu der selbstsüchtigen Marina, die später mit Axinia einen neuen Widerpart erhält. Demetrius, anfangs noch ganz von seiner Würde und seinem Recht durchdrungen, steht ebenfalls im Kontrast zu Marinas kaltem Ehrgeiz, unter anderen Gesichtspunkten aber auch zu Boris Godunow sowie zu Romanow, dem kommenden Zaren, der seinerseits Axinia liebt.

Besondere Aufmerksamkeit schenkte der Dichter schließlich den zentralen Wendepunkten der Handlung. Schon für den einleitenden Sambor-Akt war mit dem Todesurteil über Grischka und der Anagnorisis des vermeintlichen Zarewitsch eine „zweifache Glücksveränderung“, also eine doppelte Peripetie vorgesehen (11, S. 147). Den Dreh- und Angelpunkt des Stücks hätte aber jene Begebenheit in Tula gebildet, in der „Glückswechsel und Charakterwechsel“ des Helden auf eine so verhängnisvolle Art zusammenfallen (S. 173). Diese zweite Anagnorisis entlarvt die erste als bloßen Trug, enthüllt das Intrigengeflecht, in das Demetrius verstrickt ist, und verändert damit schlagartig auch seine Gesinnung. Unmittelbar danach wollte Schiller mit der Unterredung zwischen Demetrius und Marfa eine der „größten tragischen Situationen“ des Dramas platzieren (S. 217) und dann den prächtigen Einzug in Moskau folgen lassen, der als „Hauptscene des Stücks in Rücksicht auf stoffartiges Interesse“ (S. 219) mit einem gewaltigen theatralischen Aufwand inszeniert worden wäre, zugleich aber – wie der Krönungszug in der *Jungfrau von Orleans* – in einem wohlkalkulierten Missverhältnis zu der inneren Zerrüttung des Helden gestanden hätte. Auf diese Szenengruppe sollte „das höchste Licht der Darstellung“ fallen: „Bis dahin ist alles Streben und Hofnung; von da an beginnt die Furcht und das Unglück“ (S. 178). Überhaupt wird immer wieder sichtbar, wie stark Schillers Affektdramaturgie auch die Konzeption des *Demetrius* beeinflusst hat. Attribute wie „dramatisch“, „rührend“ und „interessant“ durchziehen sämtliche Projektskizzen.

Auf der Basis des Szenars ging Schiller daran, die ersten Textteile zu verfassen. Er entwarf einzelne Szenen in Prosa, die zum Teil bereits rhythmisiert ist, und begann anschließend, sie in Blankversen zu skizzieren und streckenweise auch schon auszuformulieren. Dabei scheint er abwechselnd mit ganz unterschiedlichen Passagen befasst gewesen zu sein, ohne sich streng an die vorgesehene Anordnung zu halten. Es gibt Nachlassfragmente zum Sambor-Akt und zu den Reichstagszenen, aber auch zu Marfas Auftritt im Kloster und dem Einmarsch des Demetrius in Russland.

„Demetrius erscheint zuerst in einem unschuldigen schönen Zustand als der liebenswürdigste und herrlichste Jüngling, der die Gnade Gottes hat und der Menschen“ (11, S. 93), heißt es in den

Notizen. Seine Erhebung zum Zarewitsch bestätigt nur den Rang, der ihm kraft seiner außergewöhnlichen Gaben ohnehin zukommt: Persönliche Eigenart und gesellschaftliche Stellung, inneres Bewusstsein und äußere Anerkennung stimmen nun vollkommen überein. Als Sohn Iwans des Schrecklichen darf sich Demetrius zum Thron berufen fühlen, denn dass gesetzmäßige Herrschaft in Russland vererbt wird, bestreitet im Stück niemand. Selbst Boris Godunow, dem eine vorbildliche Amtsführung bescheinigt wird, hadert damit, durch „ein Verbrechen“ (S. 210) an die Macht gelangt zu sein, und begreift seinen Sturz als Werk der rächenden „Nemesis“ (S. 110). So ist das Geburtsrecht hier nichts anderes als eine dem historischen Kontext angepasste Chiffre für *Legitimität* schlechthin. Vor dem polnischen Reichstag beschwört Demetrius die „Gerechtigkeit“, auf der jede humane Ordnung beruhe:

Es ist die große Sache aller Staaten
Und Thronen, daß gescheh' was rechtens ist,
Und jedem auf der Welt das seine werde.
Denn da, wo die Gerechtigkeit regiert,
Da freut sich jeder sicher seines Erbs,
Und über jedem Hause jedem Thron
Schwebt der Vertrag wie eine Cherubswache
[...]
Gerechtigkeit
Heißt der kunstreiche Bau des Weltgewölbes,
Wo Alles Eines, Eines Alles hält,
Wo mit dem Einen alles stürzt und fällt.
(11, S. 317)

Durch Herkunft gestiftete traditionale Legitimität und persönliches Charisma bilden in *Demetrius* keinen Gegensatz, weil die gewinnende Ausstrahlung des Protagonisten an sein Selbstvertrauen als vermeintlicher Prinz geknüpft ist: „Er [...] hat einen begeisterten Glauben an sich selbst, der sich allen mittheilt“ (11, S. 258f.) – sogar dem Publikum, das nach Schillers Plan anfänglich jeden Zweifel an der Echtheit des Prätendenten verdrängen sollte. Dieser Begeisterung kann Godunow so wenig entgegensetzen wie Talbot in der *Jungfrau von Orleans* dem religiösen Furor der Franzosen: „Es ist etwas incalculables, göttliches, woran sein Muth und seine Klugheitsmittel erliegen. (Talbots Situation in der Johanna)“ (S. 210). Für Schiller war die Macht leidenschaftlicher Überzeugungen in der Politik ein Kernthema seines Stücks, das den „Effekt des Glaubens an sich selbst und des Glaubens anderer“ demonstrieren sollte (S. 109). Und wie *Demetrius* zeigt,

kann ein solcher Glaube auch dann überwältigende Wirkungen entfalten, wenn er nur auf einer intriganten Manipulation beruht.

Erst in Tula erweist sich die „Götterstimme“ (11, S. 337), von der sich Demetrius geführt wähnt, als trügerisch. Die „Umstände“, wie sie der Plot des Dramas entfaltet, und nicht so sehr seine eigenen Entscheidungen sind es also, die ihn „zuletzt in Schuld und Verbrechen stürzen“, und gerade darin liegt „das tragische“ seines Schicksals (S. 93). Die naive Selbstgewissheit des Helden macht einer fatalen Spaltung Platz, die er im Monolog ausspricht:

Fahr hin Muth und Hofnung! Fahrt hin du frohe Zuversicht zu mir selbst! Freude! Vertrauen und Glaube! –

In einer Lüge bin ich befangen,

Zerfallen bin ich mit mir selbst!

(11, S. 170)

Der Fortgang der Handlung hätte gewissermaßen experimentell erkundet, was geschieht, wenn jemand eine als illegitim erkannte Machtstellung mit allen Mitteln behaupten will und damit als fragwürdiger Glücksritter den zuvor so emphatisch gepriesenen Weg der Gerechtigkeit verlässt. Die gesamte Existenz des Demetrius beruht fortan auf einer Lüge, die bei der Begegnung mit seiner vermeintlichen Mutter auch die intimsten zwischenmenschlichen Beziehungen pervertiert. Und da der neue Zar „sich selbst im Herzen einen Betrüger findet“, legt er statt der gewohnten Milde und Güte nunmehr ein krankhaftes „Mistrauen“ gegen seine Umgebung an den Tag und verfällt in einen „launische[n] Despotismus“ (11, S. 220), der ihn seinen Untertanen entfremdet und seinen Sturz unausweichlich macht. Aus dem Herrscher wird ein Tyrann, gerade weil seine hohe Würde nur noch Maske und Anmaßung ist.

Dass mit dem Selbstvertrauen auch das Charisma zergeht, musste bereits Johanna von Orleans erfahren. Aber während sie die Einheit mit ihrer Mission schließlich triumphal zurückgewinnt, bleibt Demetrius ein solcher Ausweg verschlossen. Seine Identität zerbricht, sobald ihr der nötige Rückhalt in allgemein akzeptierten Normen und Werten fehlt, und auch einen politischen Machtanspruch kann er, seinen außerordentlichen Gaben zum Trotz, nicht aus sich allein begründen – das sind Einsichten dieses Dramas, in denen noch einmal Schillers Zweifel an der selbstherrlichen Autonomie des ‚großen Mannes‘ und an einer Machtausübung ohne stabile Rechtsbasis zum Ausdruck kommt. Die Nähe zu der postrevolutionären Krisensituation um 1800 ist hier mit Händen zu greifen. Sie betrifft allerdings nur die grundsätzliche Frage nach dem Ursprung legitimer Herrschaft. Von einer „Analogie zu Napoleon“⁴⁹, wie sie in der Rezeptionsgeschichte des *Demetrius* öfters unterstellt wurde, kann hingegen keine Rede sein, weil die Schicksale der historischen Persönlichkeit und der fiktiven Figur einander diametral

entgegengesetzt sind: Während Demetrius auf das dynastische Recht baut und ohne dieses Vertrauen zugrunde geht, stützte sich der korsische Emporkömmling ganz auf seine persönlichen Fähigkeiten und strebte erst später nach einer zusätzlichen traditionellen Absicherung seines Ranges. Schiller erwähnt Napoleon übrigens nie, weder in seiner Korrespondenz noch in seinen Schriften, und für eine „verschwiegene Gegnerschaft“⁵⁰, die fabulierfreudige Interpreten aus diesem Umstand ableiten wollten, gibt es keine Belege. Auch hat ihn das ambivalente Phänomen menschlicher Größe bekanntlich schon lange vor Napoleons Aufstieg fasziniert.

Der Schaffensprozess des Dichters verlief keineswegs geradlinig von den ersten Notizen über das Schema zur Ausarbeitung. Noch im März 1805 revidierte Schiller den Gesamtplan des Stücks, wie er im Szenar niedergelegt war, indem er beschloss, den Sambor-Akt zu streichen und das Drama direkt mit dem polnischen Reichstag zu beginnen, auf dem Demetrius um Beistand bittet und nur im Rückblick die Geschichte seiner Entdeckung erzählt. Damit ging eine Verlagerung der thematischen Schwerpunkte einher. Solange es Schiller in erster Linie auf die Tragik eines betrogenen Betrügers ankam, konnte er kaum auf die Szenen in Sambor verzichten, die die „hohe Natur“ des Helden zeigen, dem Publikum „Interesse“ und „ein lebhaftes Wohlwollen“ für ihn einflößen und „Rührung“ wecken sollten (11, S. 128). Erscheint der Protagonist dagegen sofort in seiner öffentlichen Rolle als Thronprätendent, ändert sich die ganze Affektdramaturgie des Stücks: „Demetrius Catastrophe interessiert weniger, wenn er nicht vorher im Privatstand gesehen worden“ (S. 253). Die ‚Reichstagsfassung‘ ordnet das Individuum der Staatsaktion und dem historisch-politischen Kräftefeld, auf dem das Geschehen abläuft, unter. Statt der persönlichen Geschichte des Titelhelden inszeniert sie eine *Staatstragödie* um legitime Herrschaft, Usurpation und die Spielregeln der Macht.

Demetrius will seinen künftigen Untertanen die „schöne Freiheit“ bringen, „aus Sklaven Menschen machen“ (11, S. 330) und die „patriarchalisch despotische Czaargewalt“ (S. 85) durch ein humaneres Regiment ersetzen – noch einmal kleidet Schiller das Ideal politischer Mündigkeit in Bilder aus der Familiensphäre. Mit solchen Ambitionen und seinem Vertrauen auf die Gerechtigkeit wirkt der Protagonist wie ein strahlender Vorkämpfer der Aufklärung. Aber diese Lichtgestalt agiert vor einem finsternen Hintergrund, denn die Realität der Politik hat mit der utopischen Vision nichts gemein. Schon auf dem polnischen Reichstag erweisen sich der Glanz der Versammlung und das stolze Selbstgefühl der freien Adelsrepublik als bloße Fassade, hinter der Egoismus und Willkür lauern. Die begeisterte Resonanz, auf die sein Hilfsersuchen stößt, verdankt Demetrius einem Gespinnst aus Eigennutz und Bestechung, das er selbst gar nicht durchschaut. „Ehrgeiz, Ämtergier, Rivalitäten, Privatzwecke und Privatneid“ (S. 199) treiben die Polen zum Krieg gegen Godunow, für den der Prätendent nur einen willkommenen Vorwand liefert. Einzig Fürst Leo Sapieha protestiert als einsame Stimme der Rechtlichkeit gegen den Bruch des Friedensvertrags mit Russland. Vor dem Hintergrund der Französischen Revolution wollte

Schiller seine Worte sicherlich als vernünftige Warnung vor der Herrschaft des Pöbels und der entfesselten Affekte verstanden wissen:

Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn,
Verstand ist stets bei wenigen nur gewesen.
[...]
Man soll die Stimmen wägen und nicht zählen,
Der Staat muß untergehn, früh oder spät,
Wo Mehrheit siegt, und Unverstand entscheidet.
(11, S. 323)

Demgegenüber verkörpert die ehrgeizige Marina eine Politik, die sich ausschließlich vom Selbstinteresse leiten lässt. Ähnlich wie Demetrius, aber auf ganz andere Weise sollte diese ebenso faszinierende wie abstoßende Figur „[d]as an sich selbst trockene der Staatsaction [...] charakteristisch u. interessant“ machen (11, S. 255f.). Über ein ideelles Programm verfügt Marina so wenig wie Fiesco oder Wallenstein. Sie will einfach „herrschen, gleichviel wodurch“ (S. 124), und ihr zügelloser Machthunger gleicht einer triebhaften Gier: „Sie verschlingt in Gedanken schon das unermessliche Rußland“ (S. 194). Als „hellsehende politische Intriguerin“ (S. 194), die bereits die Beratungen auf dem Reichstag heimlich zu lenken versteht, ist Marina, „was die Realität betrifft, die Seele der Unternehmung“ des Demetrius, er selbst dagegen „nur die ideale Potenz derselben“ und zugleich „die Döse davon“, also der Betrogene und Geprellte (S. 256). Marina glaubt gar nicht an die Legitimität ihres künftigen Gatten, aber für ihre Zwecke genügt es auch völlig, wenn *er* daran glaubt und dadurch wiederum andere mitreißen kann. Nicht die „Wahrheit“ interessiert sie, sondern allein der „Gebrauch“, der davon zu machen ist (S. 154). Einem ergebenen Gefolgsmann vertraut sie mit Blick auf Demetrius an:

Mag er
Der Götterstimme folgen, die ihn treibt,
Er glaub an sich, so glaubt ihm auch die Welt,
Laß *ihn* die glückliche Dunkelheit bewahren,
Die eine Mutter großer Thaten ist –
Wir aber müssen *hell* sehn, müssen *handeln*.
Er giebt den Namen, die Begeisterung,
Wir müssen die Besinnung für ihn haben.
Und haben wir uns des Erfolgs versichert

Mit kluger Kunst, so wähn er immerhin,
Daß es aus Himmelshöhn ihm zugefallen.
(11, S. 337)

Demetrius gibt in seiner glücklichen, naiven Selbstgewissheit lediglich das „Werkzeug“ (11, S. 96) kühl kalkulierender Verschwörer ab, die seinen Anspruch und sein Charisma für ihre Zwecke missbrauchen. Erst in Tula, wo sich sogar seine Identität als Zarewitsch als Produkt einer Intrige erweist, werden ihm die Verstrickungen, in die er geraten ist, mit einem Schlag bewusst. Der scheinbar allmächtige Herrscher erlebt sich fortan als Spielball von Kräften, die er nicht zu kontrollieren vermag: „Das aufgezugene Uhrwerk geht ohne sein Zuthun“ (S. 111); „er wird von der Gewalt fremder Leidenschaften geführt, und ist jezt gleichsam nur ein Mittel und eine Nebensache“ (S. 220). Zur inneren Gebrochenheit des Helden tritt damit der Verlust der äußeren Handlungsfreiheit. Sturz und Ermordung bilden dann nur noch den logischen Schlusspunkt seines Niedergangs.

Zwar ruht legitime Herrschaft in Russland unstreitig auf dem Geburtsrecht. Eine solche Legitimität muss aber auch anschaulich gemacht, also durch sichtbare Zeichen repräsentiert werden, und diese Zeichen lassen sich prinzipiell *manipulieren*. Nicht nur auf dem polnischen Reichstag werden die Fundamente der Macht und der staatlichen Ordnung zum Gegenstand einer aufwändigen Inszenierung, die ein durch und durch trügerisches Bild erzeugt. Wenn Demetrius, mittlerweile über seine wahre Herkunft unterrichtet, die tränenüberströmte Marfa auffordert: „Zeige dich so dem Volk!“ (11 S. 219), will er die Öffentlichkeit glauben machen, dass hier eine Mutter beim Anblick ihres wiedergefundenen Sohnes in Rührung zerfließe, während Marfa in Wirklichkeit weint, weil die Begegnung mit Demetrius soeben ihre letzten Hoffnungen zerstört hat. Und auch bei dem grandiosen Empfang des neuen Zaren in Moskau reduziert sich die beanspruchte Legitimität auf einen fragwürdigen theatralischen Schein: „Alles ist überhaupt mehr kriegerisch und gleicht mehr dem Einzug eines Eroberers“ (S. 220).

Ganz so heillos wie etwa in *Wallenstein* sollten Politik und Weltgeschichte diesmal aber nicht erscheinen. Mit Romanow und Axinia, den „liebenden, reinen“ (11, S. 173), öffnet sich ein Refugium unverfälschter Menschlichkeit, das deutlich an Max und Thekla erinnert. Doch während die Letzteren im Gewirr der Machtkämpfe und Intrigen untergehen, ist Romanow, diese „reine, loyale, edle Gestalt“ und „schöne Seele“ (S. 100), der künftige Zar von Russland und der Begründer eines langlebigen Herrschergeschlechts. Unter dem Schutz „höhere[r] Mächte“ (S. 173) stehend, verspricht er einen glorreichen Sieg über Betrug und Gewalt. Obendrein wird das „Gemüth“ des Zuschauers durch eine himmlische Vision oder Prophezeiung, die Romanow empfängt, „beruhigt“ und über die Schrecknisse der Bühnenhandlung hinwegtröstet (S. 214). Vermutlich inspiriert von den Zauberbildern der Hexen in *Macbeth*, die auf die schottischen

Herrscher aus Banquos Familie und damit letztlich auf Jakob I. vorausdeuten, wollte Schiller seinem Publikum damit die durch den „neue[n] Königsstamm“ (S. 179) verbürgte politische Stabilität vor Augen führen und zugleich eine Brücke zur Gegenwart schlagen. Mit den Namen „Peter der Große – Catharina II. – Alexander“ (S. 111) notierte er sich die beiden bedeutendsten Romanow-Herrscher sowie den derzeitigen Zaren Alexander I., der 1801 den Thron bestiegen hatte, und gleich dreimal zeichnete er in seinen Unterlagen eine Stammtafel des Hauses Romanow auf. Die Heirat des Weimarer Erbprinzen mit Alexanders Schwester Maria Pawlowna im August 1804 lieferte ihm obendrein auch einen sehr konkreten Anlass, dieser Dynastie seine Reverenz zu erweisen.

Von widerspenstigen historischen Fakten ließ sich Schiller bei alledem, wie gewohnt, nicht beirren – der echte Michail Romanow war 1606 noch ein Kind. Schwerer wog das Problem, wie sich diese Figur sinnvoll in die Fabel des Dramas einflechten ließ. Im Szenar deutet sich schon die Gefahr an, hier einen Fremdkörper im Gefüge der Handlung zu schaffen, zumal die Herrschaft des künftigen Idealmonarchen, in der Macht und Moral harmonisch zusammenfinden, im Stück keiner Bewährungsprobe mehr unterzogen wird. Außerdem relativierte Schiller den an Romanow geknüpften Geschichtsoptimismus durch eine ganz andere Idee. Nach dem Tod des Titelhelden sollte nämlich sogleich ein weiterer Hochstapler auftreten, der sich anschickt, nun seinerseits „die Person des Demetrius zu spielen“ (11, S. 225) und den Kampf um die Krone aufzunehmen. Wenn es im Szenar heißt: „Dieser Monolog des 2ten Demetrius kann die Tragödie schließen indem er in eine neue Reihe von Stürmen hinein blicken läßt und gleichsam das Alte von neuem beginnt“ (S. 226), tritt die ewige Wiederkehr von Betrug und Gewalt im Chaos der Geschichte an die Stelle einer freudigen Fortschrittserwartung. Ob Schiller wirklich *beide* Ausblicke auf die Zukunft im fertigen Stück untergebracht hätte, muss offen bleiben. Ihr Nebeneinander in den Entwürfen bestätigt aber jedenfalls, dass seine Dramen keine vorgefasste Lehre vom Gang der historischen Entwicklung bebildern, sondern mit einem breiten Spektrum an Möglichkeiten experimentieren.

Schillers Aufzeichnungen lassen noch viele ungeklärte Fragen und konzeptionelle Lücken erkennen. Aber im Gegensatz zu anderen fragmentarischen Projekten hat er den *Demetrius* nie aufgegeben, sondern noch bis kurz vor seinem Tod mit beispielloser Zähigkeit daran gearbeitet. Eine Vollendung des Dramas hätte also durchaus im Bereich des Möglichen gelegen. Und es wäre in jeder Hinsicht ein Mammutwerk geworden – gemessen an der Weite der Handlung, an der Zahl der Figuren, an der Masse des Stoffs und sicherlich auch am schieren Umfang des Textes. Die im Szenar eingefügte Notiz „Es muss soviel geschehen, es ist soviel zu zeigen“ (11, S. 205) klingt wie ein Stoßseufzer des Dichters angesichts der Herkulesaufgabe, die er vor sich sah, und im Februar 1805 teilte er Iffland mit, es sei „gar höllisch viel bei diesem Stück zu thun“ (32, S. 194).

Nach seinem Tod gab es verschiedene Bemühungen, den monumentalen Torso zu vervollständigen. Goethe ließ einen entsprechenden Plan freilich bald wieder fallen, und spätere Versuche zweitrangiger Dramatiker wie Gustav Kühne oder Heinrich Laube fanden aus guten Gründen wenig Resonanz. Keine Fortsetzung, sondern einen alternativen Entwurf wollte Friedrich Hebbel mit seinem Trauerspiel *Demetrius* liefern, das ebenfalls Fragment blieb. Hebbel übernahm von Schiller das zentrale Motiv des betrogenen Betrügers und die Konstellation der Hauptfiguren, beschritt im Übrigen aber einen eigenen Weg: Sein Held, zwar kein legitimer Zarewitsch, doch immerhin ein natürlicher Sohn Iwans des Schrecklichen, bleibt auch als Herrscher seinen humanen Idealen treu. Im 20. Jahrhundert griff schließlich Volker Braun in *Dmitri* Teile von Schillers Fragment parodistisch auf. Das Ergebnis war allerdings nur eine zur grotesken Posse gesteigerte Darstellung jener politischen Gewaltverhältnisse, die Schiller selbst schon auf sehr viel subtilere Weise erkundet hatte.

6 „Doch wenn es seyn mag, ohne Blut“: *Wilhelm Tell*

Ein populäres Drama

Das esoterische Theaterexperiment der *Braut von Messina* war nicht dazu angetan, die breite Masse der Zuschauer zu begeistern. Mit seinem nächsten Drama, das zugleich sein letztes bleiben sollte, bewies Schiller jedoch erneut seine Wandlungsfähigkeit, denn diesmal wollte er von vornherein „ein rechtes Stück für das ganze Publikum“ schreiben (32, S. 84), ein „Volksstück“ (S. 53), in dem „das theatralisch wirksame, das Volksmäßige“ dominierte (S. 57). Solche Ankündigungen mochten als Lockmittel für den Berliner Intendanten Iffland gedacht sein, der die Theaterkasse im Auge behalten musste. Aber auch seinem Schwager Wolzogen schrieb Schiller, dass er „den Leuten den Kopf wieder warm zu machen denke. Sie sind auf solche Volksgegenstände ganz verteuft erpicht“ (S. 81). Und Körner vertraute er an: „Wenn mir die Götter günstig sind, das auszuführen was ich im Kopf habe, so soll es ein mächtiges Ding werden, und die Bühnen von Deutschland erschüttern“ (S. 68). Offenbar wollte er jetzt ein Programm einlösen, das er schon in seiner Bürger-Rezension aufgestellt hatte. Wahre „Popularität“, heißt es dort, komme nur einem Werk zu, das über die plastische, fassliche Gestaltung eines tiefen Gedankengehalts den „großen Haufen“ ebenso anspreche wie die „gebildete Klasse“ (22, S. 248).

Der Erfolg enttäuschte die Erwartungen nicht: *Wilhelm Tell* fand schon bei den Zeitgenossen viel Beifall und bewährte sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als Publikumsmagnet. Das

lag nicht nur an den Schauwerten, den opernhaften Zügen und der eingängigen Sprache, die das Werk zu einem opulenten Bühnenspektakel machen. In Deutschland wurde das Pathos der Freiheit und der brüderlichen Einigkeit von den Befreiungskriegen und der liberalen Bewegung des Vormärz bis zum Nationalsozialismus immer wieder politisch aktualisiert und vereinnahmt, ehe die Begeisterung in der Nachkriegszeit einer wachsenden skeptischen Distanz und einer gewissen Ratlosigkeit Platz machte. Ganz besonderen Bedingungen unterlag die Rezeption des Stücks in der Schweiz. Nach der Gründung des eidgenössischen Bundesstaates im Jahre 1848 stieg es zu einem nationalen Festspiel auf, das über parteipolitische und konfessionelle Grenzen hinweg einheits- und identitätsstiftend wirkte. Gottfried Keller schilderte in seinem Roman *Der grüne Heinrich* eine Freilichtaufführung des *Tell*, bei der die Akteure Schillers Text unmittelbar in ihre vertraute Alltagspraxis integrieren, und schrieb dazu: „Das Buch ist den Leuten sehr geläufig, denn es drückt auf eine wunderbar richtige Weise die schweizerische Gesinnung aus, und besonders der Charakter des Tell entspricht ganz der Wahrheit und dem Leben“.⁵¹ So lieferte ein Schwabe, der die Schweiz nie zu Gesicht bekommen hatte, den Eidgenossen das Muster, nach dem sie sich ihre Eigenart und ihre Geschichte erklären konnten. Dichtung und Wahrheit verschmolzen dabei bis zur Ununterscheidbarkeit. Die Gegend um den Vierwaldstättersee wurde zu einer nationalen Erinnerungslandschaft, die unzählige Touristen als gigantische Naturkulisse für Schillers Figuren wahrnahmen, und noch im Zweiten Weltkrieg spielte der Tell-Mythos angesichts der Bedrohung der Schweiz durch die Achsenmächte eine nicht zu unterschätzende integrative und mobilisierende Rolle.

Erst nach 1945 setzte eine breitere kritische Auseinandersetzung mit diesem Heiligtum der Nation ein, deren bekanntestes Dokument Max Frischs Erzählung *Wilhelm Tell für die Schule* sein dürfte. Frisch wählte für seine respektlose Kontrafaktur der eidgenössischen Ursprungssage die Perspektive des habsburgischen Vogts, der bei ihm Konrad von Tillendorf heißt. Dieser dickliche, von chronischen Kopfschmerzen geplagte Ritter erfüllt unter den maulfaulen Hinterwäldlern in Uri lustlos seine Pflicht, ohne dabei tyrannische Allüren an den Tag zu legen. Mit dem etwas tumben Tell weiß er schon gar nichts anzufangen. Obwohl die Idee mit dem Apfelschuss bloß ein aus der Verlegenheit geborener Scherz ist und es letztlich auch gar nicht zum Schuss kommt, fühlt sich Tell durch den Vorfall dermaßen provoziert, dass er den armen Tillendorf in der berühmten hohlen Gasse bei Küßnacht aus dem Hinterhalt ermordet, wofür er von einem der Knechte des Vogts lapidar als „Sauhund“ tituiert wird ...⁵² Solche Blasphemien konnten der Begeisterung der Schweizer für ihr Idol aber wenig anhaben. Davon zeugen beispielsweise die Tell-Freilichtaufführungen in Interlaken und die Altdorfer Tellspiele, die mittlerweile jeweils auf eine mehr als hundertjährige Tradition zurückblicken. Und konservative Politiker berufen sich in der Schweiz noch heute gerne auf den Tell-Mythos.

Schiller knüpfte seinerseits an historiographische und literarische Überlieferungen an, deren Wurzeln sich im Dunkel der mittelalterlichen Geschichte verlieren. Was sich um 1300 wirklich am Vierwaldstättersee abgespielt hat, ist erst recht nur noch bruchstückhaft zu rekonstruieren. Von Anfang August 1291 datiert eine lateinische Urkunde, mit der die Kantone Uri, Schwyz und Unterwalden ein Bündnis besiegelten, das in der unsicheren Zeit nach dem Tod König Rudolfs I. die bestehenden Rechtsverhältnisse, den inneren Frieden sowie Schutz gegen äußere Angreifer gewährleisten sollte. Vielleicht bildete dieser Pakt, der bis heute als Geburtsstunde der Schweiz gilt und an den der eidgenössische Nationalfeiertag am 1. August erinnert, den Kristallisationspunkt für das Sagengeflecht um Tell und den Rütli-Schwur. Eine Stoßrichtung gegen die Habsburger, die in der Nähe der Urkantone über einen beachtlichen Hausbesitz verfügten und unter Rudolf zudem das Herzogtum Österreich an sich gebracht hatten, ist in dem Text jedoch nicht zu erkennen. Auch berichtet keine zeitgenössische Quelle von einem bewaffneten Aufstand, bei dem Burgen erstürmt worden wären; die Ereignisse scheinen also im Nachhinein tüchtig dramatisiert worden zu sein. Erst im 14. Jahrhundert versuchten die Habsburger, die Zentralschweiz, deren fiskalische und politische Bedeutung stetig wuchs, seit der Gotthardpass für größere Verkehrs- und Warenströme passierbar gemacht worden war, gewaltsam in ihren Machtbereich einzugliedern. 1315 unterlag ein habsburgisches Ritterheer in der Schlacht am Morgarten, und 1386 folgte bei Sempach ein zweiter Sieg der mittlerweile um Luzern, Zürich, Glarus, Zug und Bern erweiterten Eidgenossenschaft. In *Wilhelm Tell* deutet die Szene IV,2 mit Attinghausens Vision auf diese Kämpfe voraus.

Von früh an scheint die Stofftradition um die Entstehung der Eidgenossenschaft durch das Nebeneinander zweier Handlungsstränge geprägt gewesen zu sein: Zu der auf dem Rütli initiierten kollektiven Erhebung der Kantone tritt der Einzelkämpfer, der den tyrannischen Vogt tötet. Tell war vermutlich keine historische Figur. Die Erzählung von dem Meisterschützen, der einen Apfel auf dem Kopf seines Sohnes treffen muss, ist eine aus Nordeuropa stammende Wandersage, die zum Beispiel schon um 1200 in den *Gesta Danorum* des Saxo Grammaticus auftaucht, und Schiller selbst nannte diese Episode unumwunden ein „Mährchen“ (31, S. 160). Die Wege der frühen mündlichen Überlieferung zu den Geschehnissen in der Urschweiz sind unklar. Eine zusammenhängende Geschichte von Tell und dem eidgenössischen Freiheitskampf wird erst kurz nach 1470 mit dem *Weissen Buch von Sarnen* fassbar, in das der Unterwaldner Landschreiber Hans Schriber einen chronikalischen Bericht eintrug, der bereits sämtliche Kernmotive von Schillers Stück enthält. Wenige Jahre später wurde auch ein Lied aufgezeichnet, das vom Apfelschuss und von der Vertreibung der Vögte berichtet.

Schiller kannte diese Texte allerdings nicht. Seine Hauptquelle, der das Drama bis in einzelne Formulierungen hinein verpflichtet ist, war das *Chronicon Helveticum* des Geschichtsschreibers Aegidius Tschudi aus Glarus, das der Gründungsgeschichte im 16. Jahrhundert ihre prägnanten

Konturen verlieh. Auch in der Datierungsfrage orientierte sich der Dichter, in dessen Stück die Ermordung König Albrechts I. am 1. Mai 1308 erwähnt wird, an Tschudi, der nichts von dem Bundesbrief von 1291 wusste und die Ereignisse um Tell und den Rütli-Schwur daher in die Jahre 1307/08 verlegte. Außerdem las Schiller die *Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft* seines Schaffhausener Zeitgenossen Johannes von Müller, dem er ein Denkmal setzte, indem er den „glaubenwerthe[n] Mann | *Johannes Müller* [...] von Schafhausen“ (V. 2947f.)⁵³ als fiktiven Boten, der Albrechts Tod meldet, in sein Drama einschmuggelte.

Während der frühen Neuzeit wurden die Ursprungserzählungen, deren Glaubwürdigkeit erst die Aufklärung allmählich anzweifeln sollte, in der ganzen Schweiz populär. Bildnisse, Lieder, Fastnachtsumzüge und volkstümliche Tellspiele griffen die mündliche und chronikalische Tradition auf. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden dann gleich mehrere anspruchsvolle Kunstdramen um Wilhelm Tell, darunter eines aus der Feder von Johann Ludwig Am Bühl, das Schiller nachweislich kannte. Politische Vorurteile waren dem Freiheitshelden übrigens fremd: Er konnte als bauerlicher Sozialrebell, aber auch als Idol nationalpatriotischer Einigkeit auftreten und ebenso gut ständisch-obrigkeitstreu wie fortschrittlich-liberal interpretiert werden. Deshalb erwies er sich nach 1789 auch für die französischen Revolutionäre als anschlussfähig.

Den aufgeklärten Gebildeten in Europa galt die Schweiz, die keine Fürstenherrschaft kannte, damals ohnehin als ein Hort der Freiheit. Das Fundament für dieses Klischee, das mit der rauen politischen und sozialen Wirklichkeit wenig zu tun hatte, legte der Berner Dichtergelehrte Albrecht von Haller, der die Bergbewohner seiner Heimat in der verklärenden Versdichtung *Die Alpen* für ihre unverdorbene Tugend und ihren trotzigsten Unabhängigkeitssinn feierte und dabei natürlich auch an Tell erinnerte, der „mit kühnem Muht das harte Joch zertreten | Das Joch das heute noch Europens Helffte trägt“.⁵⁴ Solche Topoi kehrten später unter dem Einfluss Rousseaus nicht nur in idyllischen Schwärmereien, sondern auch in politischen Utopien wieder. Die französischen Jakobiner trieben einen förmlichen Kult mit Tell, der als Symbolfigur der Freiheit neben den Caesarmörder Brutus trat, und auch den Deutschen waren die brisanten Implikationen der Tell-Sage vertraut. Wenn Goethe 1793 in der satirischen Komödie *Die Aufge-regten* einen Möchtegern-Revolutionär auftreten ließ, der sich in komischer Verballhornung auf „die drei großen Schweizer, Wilhelm Tell, Walther Staubbach, Fürst von Uri“, und ihren Schwur „auf dem Grütliberg“ beruft⁵⁵, durfte er sicher sein, von seinem Publikum verstanden zu werden.

Einen letzten Aktualitätsschub erlebte das Sujet durch die wechselvollen Schicksale der Eidgenossenschaft in den Revolutionskriegen. Nachdem französische Truppen das Land besetzt hatten, riefen liberal und unitarisch gesinnte Schweizer 1798 die Helvetische Republik aus. Das neue Staatsgebilde litt jedoch unter Parteikämpfen und bürgerkriegsähnlichen Unruhen, wobei sich Freund und Feind gleichermaßen auf den Schützen Tell zu berufen pflegten. 1798/99 schlugen die Franzosen mehrere Aufstände in den Urkantonen gewaltsam nieder, und wenig später

wurde die Innerschweiz auch noch von den Kämpfen des Zweiten Koalitionskriegs erfasst – die Schauplätze von Schillers Stück waren also erst vor kurzem von schrecklichen Verheerungen heimgesucht worden. 1803 erließ Napoleon schließlich die sogenannte Mediationsakte für die Schweiz, die den forcierten Zentralismus ebenso zurücknahm wie eine Reihe revolutionärer Freiheitsrechte. Auf den Untergang der Helvetischen Republik und den übermächtigen Einfluss Frankreichs spielte Schiller an, wenn er die Stimmung der Öffentlichkeit charakterisierte, von der er für seinen *Tell* zu profitieren hoffte: „jetzt besonders ist von der schweizerischen Freiheit desto mehr die Rede, weil sie aus der Welt verschwunden ist“ (32, S. 81).

Wilhelm Tell war also alles andere als ein entlegener historischer Gegenstand von bestenfalls antiquarischem Interesse, und Schiller kannte die „Erwartungen die das Publicum und das Zeitalter gerade zu diesem Stoff mitbringt“ (31, S. 160). Wie sein Briefwechsel mit Iffland belegt, wusste er auch sehr genau um die politische Sprengkraft des Themas. Der Berliner Intendant wollte *Tell* eigentlich umgehend auf die Bühne bringen, doch die vielen Reden von Freiheit und Menschenrechten stimmten ihn bedenklich. Zwar rühmte er wortreich die Liberalität der „philosophisch-freie[n] Regierung“ in Preußen, aber Verse wie „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht“ (V. 1275), die den „Pöbel [...] zu einem tumultuarischen Aufjauchzen reizen“ könnten, mochte er ihr denn doch nicht zumuten (10, S. 454), ebenso wenig wie den „Jubel über das Ende der monarchischen Regierung“ im fünften Akt (S. 457).

Schiller kam den pragmatischen Erfordernissen des Theaters, zu denen auch die Rücksicht auf die Zensur gehörte, bekanntlich gerne entgegen. Für die ersten *Tell*-Aufführungen in Weimar verzichtete er sogar auf den gesamten Schlussakt, um das heikle Thema des Kaisermords zu umgehen – Zar Paul I., der Vater der Gemahlin des Erbprinzen, war wenige Jahre zuvor einem Attentat zum Opfer gefallen. Angesichts von Ifflands Skrupeln sah er sich jedoch genötigt, den ideellen Kern seines Dramas und den „Geist des ganzen Werkes“, das ohne den Kampf um die Freiheit und den Schuss auf Geßler schlechterdings undenkbar sei, energisch zu verteidigen: „wenn man einmal ein solches Sūjet, wie der Wilhelm Tell ist gewählt hat, so muss man nothwendig gewisse Saiten berühren, welche nicht jedem gut ins Ohr klingen“ (32, S. 123). Die Mär von der unpolitischen oder gar reaktionären Weimarer Klassik wird durch *Wilhelm Tell* eindrucksvoll widerlegt. Und Ifflands Änderungswünsche bildeten nur den Anfang einer langen Geschichte von Zensureingriffen, Entstellungen und Verboten, die die Rezeption des Stücks begleiten sollten.

Dass der Tell-Stoff damals förmlich in der Luft lag, zeigt auch die Entstehungsgeschichte des Dramas. Am 16. März 1802 schrieb Schiller seinem Verleger Cotta: „Ich habe so oft das falsche Gerücht hören müssen, als ob ich einen Wilhelm Tell bearbeitete, daß ich endlich auf diesen Gegenstand aufmerksam worden bin, und das Chronicon Helveticum von Tschudi studierte“ (31, S. 116). In Briefen an Körner und Iffland erzählte er den Hergang ähnlich. Eine andere Inspirationsquelle ließ er dabei unerwähnt. Goethe war nämlich bereits 1797 während einer Reise

in die Schweiz auf die „Fabel vom *Tell*“ (37.1, S. 159) gestoßen und hatte seinem Freund den Plan zu einer epischen Gestaltung unterbreitet, den Schiller „sehr glücklich“ fand (29, S. 152). Dreißig Jahre später skizzierte Goethe im Gespräch mit Eckermann, was ihm seinerzeit vorgeschwebt hatte, und schloss mit den Worten: „Von allem diesen erzählte ich Schillern, in dessen Seele sich meine Landschaften und meine handelnden Figuren zu einem Drama bildeten. Und da ich andere Dinge zu tun hatte und die Ausführung meines Vorsatzes sich immer weiter verschob, so trat ich meinen Gegenstand Schillern völlig ab, der denn darauf sein bewundernswürdiges Gedicht schrieb.“⁵⁶

Wie sich die verschiedenen Anregungen letztlich miteinander verbunden haben, muss offen bleiben. Die erwähnte ‚Abtretung‘ ist jedenfalls nicht in einem förmlichen Sinne zu verstehen, denn Schiller begann Anfang 1802 ohne Goethes Wissen mit den Vorarbeiten zu seinem Projekt. Bis in das folgende Jahr hinein war er allerdings noch mit der *Braut von Messina* beschäftigt, und da er sich außerdem in bewährter Manier zunächst um den „Plan“ des neuen Stücks kümmerte, konnte er erst im August 1803 an die „wirkliche Ausführung“ gehen (32, S. 57). Ein halbes Jahr später war *Wilhelm Tell* vollendet.

Viel Mühe verwendete Schiller auf Quellenstudien, die ihm die Geschichte und die Geographie der Urkantone und die Sitten und Gebräuche ihrer Bewohner erschlossen. Anders als bei seinen übrigen vollendeten Dramen haben sich im Nachlass ein paar einschlägige Notizen und Exzerpte erhalten (10, S. 394–412). Als er Körner um „einige gute Schriften über die Schweiz“ bat, erklärte er ihm: „Ich bin genöthigt viel darüber zu lesen, weil das Lokale an diesem Stoffe soviel bedeutet, und ich möchte gern soviel möglich örtliche Motive nehmen“ (32, S. 68). Bücher, Bilder, Kupferstiche und Landkarten lieferten die erforderlichen Informationen. Daher enthält das Stück manches, was die Zeitgenossen bereits recht gut kannten, zumal die Reisen in die Schweiz, die im späten 18. Jahrhundert Mode wurden, eine wahre Flut von Erfahrungsberichten hervorbrachten. Charlotte Schiller hatte beispielsweise in ihrer Jugend einige Zeit in dieser Gegend verbracht, und auch Goethe scheint seinem Freund die „Schweizerlokalität“⁵⁷ eingehend geschildert zu haben. Doch erst Schillers schöpferische Phantasie gab dem reichen Material jene Gestalt, die das populäre Bild der Schweiz dauerhaft prägen sollte.

Das Lokalkolorit war für den Dichter freilich kein Selbstzweck, und er hatte auch nicht die Absicht, den Eidgenossen ein maßgeschneidertes Nationalschauspiel zu liefern. In den Geschehnissen um Tell mit ihren konkreten geschichtlichen und regionalen Bezügen sah er vielmehr einen theaterwirksamen Stoff, den er durch künstlerische Formung zu einem Modell von allgemeinem Wahrheitsgehalt erheben wollte, um ihn so „aus dem historischen heraus und ins poetische“ zu bringen (31, S. 160). Das „Poetische“ aber fand er laut der Abhandlung *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* „in dem Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen“ (10, S. 12): Über eine kunstvoll schlichte Sprache, plastische Lokalitäten und lebensvolle szenische Vorgänge sollte

Wilhelm Tell dem Publikum komplexe politische und anthropologische Ideen auf eingängige Art nahebringen und damit „Herz und Sinne“ gleichermaßen in Anspruch nehmen (32, S. 53). Nach wie vor ging es Schiller darum, die emotionale Anteilnahme im Theater mit Anregungen für Verstand und Reflexion zu verbinden und damit sämtliche Kräfte des Menschen in Bewegung zu setzen – ein Ideal ästhetischer Totalität, dem wiederum seine Hoffnung entsprach, Zuschauer aus allen sozialen Schichten zu gewinnen. Ob die gedanklichen und künstlerischen Feinheiten des Werkes in der Praxis der populären Rezeption wirklich eine nennenswerte Rolle gespielt haben, steht auf einem anderen Blatt.

Als größte Herausforderung für den Dichter erwies sich wieder einmal die Überführung der disparaten Stoffmassen in eine dramatische Fabel. Aus gutem Grund hatte Goethe für sein Projekt die epische Form ins Auge gefasst: Der sagenhafte Tell ist offensichtlich eher eine „außer sich wirkende“ Gestalt als ein „nach innen geführte[r] Mensch“ und damit nach den Kriterien des Aufsatzes *Ueber epische und dramatische Dichtung* eigentlich ein Fall für das Epos (21, S. 57f.). Zudem lag der „verruichte Stoff“, der Schiller „beinahe zur Verzweiflung“ brachte (32, S. 57), „dem Ort und der Zeit nach ganz zerstreut auseinander“ und war überdies „großentheils eine Staats-action“ und folglich „einer dramatischen Behandlung nichts weniger als günstig“ (31, S. 160). Auch der Anspruch, „ein ganzes, local=bedingtes, Volk, ein ganzes und entferntes Zeitalter [...] zur Anschauung“ zu bringen (S. 160), verlangte eine gewisse epische Breite und „ein zahlreiches buntes Personal“ (32, S. 58).

Dass es Schiller gelang, die Fülle an Ereignissen, Motiven und Akteuren in ein schlüssiges Ganzes zu integrieren, zeugt von seiner dramaturgischen Meisterschaft. Er folgte den Vorgaben der Tradition, indem er zwei separate Handlungsstränge entwarf (eigentlich sogar drei, wenn man an die Beziehung zwischen Bertha und Rudenz denkt, die aber letztlich doch problemlos mit dem Plot des Aufstands verschmilzt). Deshalb schrieb er sein Stück auch „nicht Aktenweise, sondern die Sache erfordert, daß ich gewisse Handlungen, die zusammen gehören, durch alle fünf Akte durchführe, und dann erst zu andern übergehe“ (32, S. 89). Das Nebeneinander von Tellgeschichte und Aufstandshandlung, deren Episoden beständig miteinander abwechseln, bedingt eine weit weniger stringente Fabelführung als etwa in *Maria Stuart*. Während die fünf Akte des *Tell* kaum mehr als ein äußerliches Einteilungsprinzip sind, gewinnen umfangreiche und sorgfältig gegliederte Einzelszenen wie das Treffen auf dem Rütli oder die Begebenheit mit dem Apfelschuss ein hohes Maß an Selbständigkeit. Dabei lässt Schiller immer wieder Vorgänge zwischen wenigen Personen auf Massenauftritte folgen. Und obwohl fast jede Szene an einem neuen Schauplatz spielt, stiften die imposante Alpenkulisse und der allgegenwärtige Vierwaldstättersee zumindest eine erweiterte Einheit des Ortes.

Die angestrebte volkstümliche Breitenwirkung setzte natürlich auch eine effektsichere Inszenierung voraus, und so schenkte der Dichter den bühnenpraktischen Aspekten große Aufmerk-

samkeit. Frühzeitig legte er Iffland nahe, für „ein schönes Geläut“ zu sorgen, um den „Klang der Heerden“ hörbar zu machen, und „einen recht schönen Kuhreihen“ komponieren zu lassen. Auch müsse Geßler in der Szene mit dem Apfelschuss unbedingt „zu *Pferd* auf die Bühne“ kommen, um seine tyrannischen Befehle im wahrsten Sinne des Wortes von oben herab zu erteilen (32, S. 58). Im Dezember 1803 erhielt der Berliner Intendant eine vorläufige Übersicht über die „zu dem Tell erforderlichen Theaterveränderungen“ (S. 89), damit umgehend mit der Arbeit an den Kulissen begonnen werden konnte. In diesem Zusammenhang erläuterte Schiller detailliert, wie er sich die Beleuchtung in der Rütli-Szene dachte, und empfahl, die Arbeiter, die in I,3 auf der Hinterbühne an der Festung Zwing Uri bauen, „der Perspective wegen, durch Kinder“ darstellen zu lassen (S. 90).

Mit Goethe und Iffland, aber auch mit Jakob Herzfeld, der das Theater in Hamburg leitete, oder mit dem Breslauer Schauspieler Karl Schwarz wurden Fragen der Rollenverteilung und des Kostüms besprochen. Probleme warf die enorme Personenzahl des *Tell* auf. Man behalf sich, indem manche Akteure mehrere Nebenfiguren übernahmen, so dass etwa in Weimar „mit 17 männlichen Schauspielern 30 männliche einzeln sprechende Rollen besetzt“ werden konnten, „ohne daß es nöthig gewesen wäre, die Hauptrollen zu dupliren“ (32, S. 118). Die Massen, die auf dem Rütli, beim Apfelschuss und im Schlussakt auftreten, wollte Schiller durch eine kunstvolle Choreographie gebührend zur Geltung gebracht sehen: „Auf ein geschicktes Arrangement der Volksscenen kommt das Meiste an“ (S. 117).

Die Uraufführung in Weimar am 17. März 1804 dauerte über fünf Stunden, und wegen der beschränkten räumlichen und technischen Möglichkeiten konnte das Stück auch nur „nach verjüngtem Maaßstab“ gegeben werden (32, S. 120); für einen Landvogt hoch zu Ross war auf dieser Bühne beispielsweise kein Platz. Trotzdem nahm das Publikum Schillers neuestes Werk enthusiastisch auf. Seinem Schwager meldete der Dichter: „Mein Tell ist vor 3 Tagen hier gespielt worden und mit dem größten Succes, wie noch keins meiner Stücke“ (S. 116). Auch ein Brief an Körner zieht eine zufriedene Bilanz: „Der Tell hat auf dem Theater einen größern Effect als meine andern Stücke, und die Vorstellung hat mir große Freude gemacht.“ In einer charakteristischen Mischung aus Bescheidenheit und Selbstbewusstsein fügte Schiller hinzu: „Ich fühle, daß ich nach und nach des theatralischen mächtig werde“ (S. 123). Ein Fall von tragischer Ironie – nur ein Jahr später fand der Lernprozess, als den er sein Theaterschaffen auffasste, ein jähes Ende.

Bedrohte Idylle

Die vielberufene Freiheit der Schweizer in *Wilhelm Tell* gründet, staatsrechtlich betrachtet, in der Reichsunmittelbarkeit der Urkantone, die nicht „unter Fürsten“ leben (V. 1212), sondern allein

dem Kaiser verpflichtet sind. Er hat mit dem „Blutbann“ (V. 1234) die höchste Gerichtsbarkeit inne, doch im Übrigen regieren sich die Männer aus Uri, Schwyz und Unterwalden, wie sie auf dem Rütli stolz verkünden, seit jeher „fröhlich selbst | Nach altem Brauch und eigenem Gesetz“ (V. 1232f.). Nun aber droht Gefahr von dem habsburgischen Herzog Albrecht von Österreich, der die Gebiete um den Vierwaldstättersee gerne in die „Länderkette“ (V. 872) seines Hausbesitzes einfügen würde. Dabei kommt ihm zupass, dass er derzeit selbst die Kaiserwürde bekleidet und folglich die Reichsgewalt, die er über seine Vögte ausübt, für seine persönlichen und dynastischen Interessen einsetzen kann.

Es klingt zunächst paradox, dass ausgerechnet das Reichsoberhaupt den Schweizern ihre Reichsfreiheit rauben möchte. Aber das Kaisertum ist ein *Wahlamt* und kann jederzeit an eine andere Familie fallen, wie es am Ende des Stücks ja auch geschieht, wenn nach Albrechts Tod der „Graf von Luxemburg“ (V. 3023) als Heinrich VII. auf den Thron gehoben wird. Die Unterwerfung unter die erbliche Hausmacht der Habsburger wäre für die Urkantone dagegen unwiderruflich. So wird Stauffacher schon in der Szene I,2 von einem Freund ermahnt:

Was ihr auch schweres mögt zu leiden haben
Von eurer Vögte Geiz und Uebermuth,
Tragt's in Geduld! Es kann sich ändern, schnell,
Ein andrer Kaiser kann an's Reich gelangen.
Seid ihr erst Oesterreichs, seid ihrs auf immer.
(V. 190ff.)

Während die Sympathien in *Wilhelm Tell* eindeutig bei den Eidgenossen liegen, hat man die historischen Ereignisse, um die es hier geht, bisweilen auch ganz anders beurteilt. So schrieb Friedrich Engels, der Aufstand der mittelalterlichen Schweizer gegen Österreich sei eigentlich bloß „der Kampf störrischer Hirten gegen den Andrang der geschichtlichen Entwicklung“ gewesen, in deren Dienst die Staatsbildungsbestrebungen der Habsburger damals gestanden hätten, und ihr Sieg habe die Urkantone förmlich aus dem zivilisatorischen Fortschritt hinauskatapultiert.⁵⁸ In dieser Polemik steckt immerhin ein wahrer Kern. Doch bei Schiller deutet sich der moderne Geist, der mit den Vögten Einzug hält und regionale Sonderrechte zugunsten einer straffen Territorialherrschaft unterdrücken will, nur von ferne und obendrein in einer bezeichnenden Brechung an. Attinghausens warnende Worte verleihen dem bürokratischen Regime einer zentralistischen Staatsgewalt alptraumhafte Züge:

Sie werden kommen, unsre Schaaf' und Rinder
Zu zählen, unsre Alpen abzumessen,

Den Hochflug und das Hochgewilde bannen
 In unsern freien Wäldern, ihren Schlagbaum
 An unsre Brücken, unsre Thore setzen
 [...]!
 (V. 898ff.)

Hier ist schon zu erahnen, dass sich der eigentliche Konflikt der Vögte mit den Schweizern im Stück auf einer Ebene abspielt, die tiefer liegt als der Streit um nüchterne staatsrechtliche Fragen. Der Dichter stilisiert die Schweiz nämlich zu einer wahren *Idylle* des Friedens und der naturhaften Ordnung, die durch die fremden Gewalthaber in ihrer Existenz bedroht ist.

In seiner Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* zählt Schiller die literarische Gattung der Idylle zu den modernen, sentimentalischen Dichtungsarten. Indem sie „den Menschen im Stand der Unschuld, d.h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von aussen“ darstellt, beschwört sie noch einmal das verlorene Ideal einer ungebrochenen Einheit mit der Natur. Nach Schillers strengen Maßstäben soll sie aber nicht nur rückwärts auf das „Paradies“ und das „goldne Alter“ der Frühzeit blicken, sondern zugleich das „letzte Ziel“ der Menschheitsgeschichte vorwegnehmen, jene neue, höhere Harmonie, in die der beschwerliche „Weg der Kultur“ und des Vernunftfortschritts in ferner Zukunft einmal münden könnte (20, S. 467f.).

Doch auch unabhängig von solch anspruchsvollen Reflexionen war die Idylle den Zeitgenossen wohlvertraut. Idyllendichtungen, deren Tradition bis zu Theokrit und Vergil zurückreichte, entwarfen Flucht- und Sehnsuchtsräume eines einfachen, unverbildeten Daseins und lieferten damit verlockende Gegenbilder zu den modernen Erfahrungen von Entfremdung und Entzweiung. Sie konnten wie die populären Miniaturen Salomon Gessners in geschichtsfernen arkadischen Landschaften, aber ebenso gut in poetisch verklärten archaischen Zeitaltern angesiedelt sein. Unter diesem Gesichtspunkt traten die alten Schweizer in ihren Bergen neben die biblischen Patriarchen oder die Helden der *Ilias*. Nicht zufällig fühlte sich Schiller von einem „fast homerischen Geist“ angeweht, als er Tschudis *Chronicon* las (31, S. 160).

Wilhelm Tell wird mit einem beispielhaften Idyllenszenario eröffnet. Der Fischer, der Hirte und der Jäger, die sich hier in liedhaften Reimstrophen aussprechen, repräsentieren drei archetypische Tätigkeiten, in denen Menschen ihre Bedürfnisse noch im unmittelbaren Austausch mit der Natur befriedigen. Den Augen und Ohren der Zuschauer scheint sich ein echtes Paradies darzubieten, und das Stichwort „harmonisch“ fällt – als Attribut zum „Geläut der Heerdenglocken“ – schon in der ersten Regieanweisung (vor V. 1). Aber die Szene demonstriert auch bereits die Gefährdung dieser heilen Welt, wenn sich am Ende die bewaffneten Schergen des Vogts von Unterwalden auf die friedlichen Landleute stürzen: „Fallt in ihre Heerde! | Die Hütte reißet ein,

brennt und schlägt nieder!“ (V. 178f.) Gerade die schlichte Hütte, ein Topos der Idylldichtung, ist im Drama allgegenwärtig. „Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld“ (V. 2793), wird Tell ausrufen, nachdem er den Bedränger Geßler getötet hat.

Unter Schillers Schweizern gibt es weder vermittelte, abstrakte Beziehungen, wie man sie in einer hochdifferenzierten Sozialordnung antrifft, noch anonyme Institutionen. Alle Bindungen sind bei ihnen persönlicher Art, und Treue und Aufrichtigkeit gelten als die wichtigsten Tugenden. Prinzipiell handelt jeder zunächst für sich selbst, statt Amtspersonen oder Gerichte zu bemühen. Die Axt im Haus erspart nicht nur den Zimmermann: Wenn Konrad Baumgarten den Vogt, der seine Frau belästigt hat, eigenhändig erschlägt, agiert der Hausherr und Ehemann zugleich auch als Richter und Urteilstvollstrecker. Und alle „Gesellschaftsformen in der Idylle sind Naturformen und als solche gerechtfertigt.“⁵⁹ Das gilt schon für das *Volk*, das die Bewohner der drei Länder bilden: Sie sind „Eines Stammes [...] und Bluts“ (V. 1160) und können sich deshalb, „des Ursprungs stets gedenk“ (V. 1198), immer aufs Neue ihres Zusammenhalts vergewissern. Exemplarisch geschieht das auf dem Rütli, wo Stauffacher die Geschichte des Schweizervolks erzählt. Die Versammelten reagieren wie gewünscht: „Ja wir sind eines Herzens, eines Bluts!“ und „Wir sind Ein Volk, und einig wollen wir handeln“ (V. 1203f.). Auch der Schwur, der die Szene beschließt, stellt die brüderliche Eintracht gleichberechtigt neben die Werte der Freiheit und der Gottesfurcht: „Wir wollen seyn ein einzig Volk von Brüdern, | In keiner Noth uns trennen und Gefahr“ (V. 1448f.).

Feste Konturen gewinnen die Idylle und das Kollektiv der Nation durch ihre Abgrenzung nach außen. Mit der Geborgenheit der Heimat kontrastieren „die Falschheit und die Ränke“ (V. 1669) der Fremden, mit der eigenen Freiheit die traurige Knechtschaft der anderen. Auf ihren Bergen unterscheiden sich die Schweizer „[v]on allen Völkern, die tief unter uns | Schwerathmend wohnen in dem Qualm der Städte“ (V. 1445f.). Schauernd horcht der kleine Walther den Erzählungen seines Vaters von den Ländern jenseits des Gebirges, wo die Wälder und Felder, ja selbst die Gewässer „dem Bischoff und dem König“, kurz: einem „Herrn“ gehören (V. 1802ff.) und Neid und Missgunst herrschen. Attinghausen warnt seinen betörten Neffen vor der großen Welt und dem Schicksal eines „Fürstenknecht[s]“, der seine „freie Seele“ einem Monarchen verschachert (V. 854f.): „Die angeboh'r'nen Bande knüpfe fest, | An's Vaterland, an's theure, schließ dich an, | Das halte fest mit deinem ganzen Herzen. | Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft“ (V. 921ff.). Was neu und andersartig ist, erscheint bedrohlich: „O unglücksel'ge Stunde, da das Fremde | In diese still beglückten Thäler kam, | Der Sitten fromme Unschuld zu zerstören“ (V. 949ff.). Und als Rudenz durch Bertha tatsächlich für die Heimat zurückgewonnen wird, stimmen die Liebenden ein Loblied auf die hermetisch abgeschlossene Schweizer Idylle an. „Dann mögen diese Felsen um uns her | Die undurchdringlich feste Mauer breiten, | Und dieß verschloßne sel'ge Thal allein | Zum Himmel offen und gelichtet seyn!“, heißt es aus Rudenz'

Mund (V. 1686ff.), und Bertha entgegnet: „Wo wär die sel’ge Insel aufzufinden, | Wenn sie nicht hier ist in der Unschuld Land? | Hier, wo die alte Treue heimisch wohnt, | Wo sich die Falschheit noch nicht hingefunden“ (V. 1700ff.).

Die Vorstellung, Tugend und Freiheit seien allein auf den Gebirgen und damit abseits der verderblichen Zivilisation zuhause, war der Aufklärung seit Haller und Rousseau als skeptischer Kontrapunkt zu dem verbreiteten Fortschrittsoptimismus der Epoche geläufig. Deshalb spielt die Natur in *Wilhelm Tell* auch eine Rolle, die ihr in Schillers dramatischem Werk sonst nirgends zukommt. Die Alpenlandschaft, die das Stück über seine Bühnenbilder, aber auch über manche ‚Wortkulissen‘ eindrucksvoll in Szene setzt, ist keine bloße Staffage. Mal lieblich und sanft, mal in erhabener Größe führt sie dem Publikum jene unverdorbene Natur vor Augen, die in den Eidgenossen selbst die Gestalt einer humanen Ursprünglichkeit annimmt.

Zwar kennt man auch in der Schweiz soziale und rechtliche Abstufungen. Unter den Adligen wie dem Freiherrn von Attinghausen stehen die freien Landleute und schließlich die Leibeigenen, denen zum Beispiel die Ehre verwehrt bleibt, die Versammlung auf dem Rütli zu leiten. In dem vermeintlichen „Volk der Hirten“ (V. 909) geben in Wahrheit, der historischen Realität entsprechend, stattliche Grundbesitzer wie Werner Stauffacher den Ton an. Ernsthafte Konflikte brechen unter den Eidgenossen aber nie auf, und selbst die Differenzen zwischen dem adligen Ulrich von Rudenz und dem selbstbewussten Bauern Melchthal, die sich in IV,2 andeuten, werden rasch im Zeichen der nationalen Eintracht überwunden. Zudem erscheinen auch die gesellschaftlichen Abhängigkeitsverhältnisse als naturhaft begründet, weil sie dem Modell der Familie verpflichtet sind: Der greise Attinghausen sorgt väterlich für seine Hörigen wie ein Patriarch für seine „Kinder“ (V. 767).

Überhaupt bildet die *Familie*, in der Schillers Zeitgenossen eine naturgegebene Sphäre echter Humanität erblickten, den Kern der idyllischen Lebensordnung. Nicht moderne Individuen, sondern Familienväter, Haushaltsvorstände in einem ganz alteuropäischen Sinne sind es, die auf dem Rütli zusammenkommen, um die Angelegenheiten des Landes zu besprechen, weil sie die Sicherheit ihrer Schutzbefohlenen zu gewährleisten haben. Den Frauen gestehen diese patriarchalischen Verhältnisse nur sehr bescheidene Spielräume zu. In *Wilhelm Tell* ist kein Platz für weibliche Figuren vom Rang einer Elisabeth, einer Johanna oder einer Marina. Hedwig gibt das Muster einer Hausfrau ab, die in angstvoller Sorge daheim ausharrt, während ihr Gatte seiner gefährlichen Wege geht. Gertrud Stauffacher und Bertha von Brunek nehmen dagegen zwar beträchtlichen Einfluss auf das dramatische Geschehen, aber auch sie können allenfalls die geliebten Männer im intimen Gespräch beraten und ermahnen, während es ihnen verwehrt bleibt, in der Öffentlichkeit handelnd aufzutreten.

Die Herrschaft der Familienpatriarchen, die sich in früheren Schiller-Dramen schon als äußerst brüchig erwiesen hat, ist in der Schweizer Idylle also die unangefochtene Garantin eines

wahrhaft menschlichen, naturgemäßen Daseins. Und gerade diese heile familiäre Ordnung wird von den Vögten attackiert. Zwar klagt das Volk der Urkantone auch über Eingriffe in sein Eigentum; Melchthal beispielsweise ist empört über die Beschlagnahmung seiner Ochsen. Einen viel größeren Frevel stellt aber doch die Blendung seines Vaters dar, die der Vogt Landenberg als Strafe für Melchthals Widersetzlichkeit anordnet: „Welch’ Aeuserstes | Ist noch zu fürchten, wenn der Stern des Auges | In seiner Höhle nicht mehr sicher ist?“ (V. 640ff.) Und auch sonst hebt Schiller durchweg solche Taten der Tyrannen hervor, die mit den ehelichen oder den Vater-Kind-Beziehungen die Integrität der Familie bedrohen. Während der Burgvogt Wolfenschießen Baumgartens Frau bedrängt, zwingt Geßler Tell dazu, auf seinen eigenen Sohn anzulegen, lässt Rudenz’ Geliebte Bertha entführen und weist noch kurz vor seinem Tod Armgarts Bitte um die Freilassung ihres Mannes zurück.

Die Gewaltherrscher ihrerseits sind bezeichnenderweise nicht nur land- und damit volksfremd, sondern auch familien- und kinderlos. „Herr, ihr habt keine Kinder – wisset nicht, | Was sich bewegt in eines Vaters Herzen“, sagt Tell zu Geßler. Gertrud verweist obendrein auf die Besitzlosigkeit des Vogts, der als „jüngrer Sohn [...] seines Hauses“ nur „seinen Rittermantel“ sein Eigen nennen kann (V. 267f.) und die glücklichen Schweizer um ihren selbsterwobenen Grund und Boden beneidet. Kurzum: Ihm geht alles ab, wodurch sich in diesem Stück eine naturhafte menschliche Existenz konstituiert.

Kein anderes Drama Schillers kennt eine so klare Aufteilung der Protagonisten nach den Kriterien von Gut und Böse, Freiheit und Tyrannei wie *Wilhelm Tell*. Die Vögte, an ihrer Spitze Geßler, der als einziger persönlich auftritt, wirken wie dämonische Ungeheuer, die sich anschicken, ein Paradies auf Erden zu zerstören, Angst und Misstrauen in die Schweiz zu tragen und die zeitlose Welt der Idylle in den Strudel einer unheilvollen Geschichte zu ziehen. Schlimme Zeiten sieht Walther Fürst kommen: „Verrath und Argwohn lauscht in allen Ecken, | Bis in das Innerste der Häuser dringen | Die Boten der Gewalt, bald thät’ es Noth, | Wir hätten Schloß und Riegel an den Thüren“ (V. 503ff.). Bislang hatten die Schweizer also weder Neid noch kriminellen Eigennutz zu fürchten; Haus und Hütte waren für sie keine isolierten Inseln des Friedens und der Sicherheit, die man gegen eine feindselige Umwelt buchstäblich abschließen musste. Damit das so bleibt, sehen sich die Eidgenossen zum Widerstand gegen die Übergriffe der Fremden genötigt. Mit ihrer Reichsfreiheit verteidigen sie zugleich ihre angestammte Lebensweise und den Frieden ihrer Bergidylle gegen ein „gewaltsam neue[s] Regiment“ (V. 1014), das ihnen aufgedrungen werden soll. Deshalb ist ihre Verschwörung zunächst ein durch und durch konservatives Unternehmen.

Rütli-Schwur und Freiheitskampf

Die Szene II,2, in der auf dem Rütli zu nächtlicher Stunde der Aufstand beschlossen wird, bildet einen ersten glänzenden Höhepunkt des Dramas und liefert ein Musterbeispiel für Schillers Kunst der Gemütsregung. Für mannigfaltige Sinnesreize ist gesorgt: durch das Panorama des Hochgebirges, Lichteffekte vom Mondregenbogen bis zum Sonnenaufgang, eine Orchestermusik, die den Schluss des Auftritts „mit einem prachtvollen Schwung“ begleitet (nach V. 1465), einprägsame rituelle Gesten und eine wohlkalkulierte Choreographie, die das Zusammenspiel von nicht weniger als 33 Akteuren und ihre Gruppierung zu wirkungsvollen Tableaus regelt. Außerdem hat schon Emil Staiger die meisterhafte „szenische Rhythmik“ der Rütli-Partie gewürdigt⁶⁰, die mit der kunstvollen Mischung ihrer Töne, dem Nebeneinander von episch-erzählenden Abschnitten, Wechselreden und chorischen Partien und einer ausgeklügelten Spannungskurve ein kleines Drama für sich darstellt.

Wenn Staiger allerdings behauptet, der Dichter habe um der schlagenden Bühneneffekte willen bewusst auf „Tiefsinn“ und auf die „Darstellungen irgendeines Problems“ verzichtet⁶¹, verkennt er die Eigenart der Szene gründlich, denn hier werden sehr wohl gewichtige politische und rechtliche Fragen diskutiert. Schiller sah die Bühnenwirksamkeit des Stücks durch solche Erörterungen offenbar keineswegs gefährdet und setzte ein Publikum voraus, das nicht nur an spektakulären Schauwerten interessiert ist, sondern auch über eine hinreichende Konzentrationsfähigkeit und ein beachtliches Reflexionsvermögen verfügt. Gerade dank der Rütli-Szene, die Affektregie und programmatische Argumentation virtuos miteinander verbindet, ist *Wilhelm Tell* „eine politische Parabel, ja fast eine zeitgeschichtliche Schlüsseldichtung von eminenter staatsphilosophischer Kühnheit“ geworden.⁶² Sie kreist um das große Thema der Epoche, die unter dem Eindruck der Französischen Revolution stand, nämlich um die Legitimation staatlicher Macht und das prekäre Verhältnis von Herrschaft und Freiheit.

Wie Pfarrer Rösselmann betont, repräsentieren die Rütli-Männer die gesamte Bevölkerung der drei Urkantone, die nur durch die Zeitumstände daran gehindert wird, in herkömmlicher Manier zu einer öffentlichen „Landsgemeinde“ zusammenzutreten (V. 1109). Auch Melchthal bekräftigt die hohe Würde der Versammlung: „Ist gleich die Zahl nicht voll, das *Herz* ist hier | Des ganzen Volks, die *Besten* sind zugegen“ (V. 1119f.). Als Vertreter des Gemeinwillens beanspruchen die Verschwörer umfassende exekutive und legislative Befugnisse, indem sie in einem symbolträchtigen Akt „die Schwerter der Gewalt“ aufpflanzen (V. 1124) und später ein „erste[s] Landsgesetz“ erlassen (V. 1306), das die Unterwerfung unter Österreich verbietet. Damit eröffnet diese Szene eine ganz neue Dimension der politischen Welt in Schillers dramatischem Werk. Politik ist jetzt nicht mehr Sache eines Hofes und einzelner hoher Herren – und gelegentlich auch Damen –, sondern eben eine Angelegenheit des „ganzen Volks“, dessen Bevollmächtigte

offen debattieren und Entscheidungen nach dem Mehrheitsprinzip treffen, ohne auf den sozialen Rang der Einzelnen Rücksicht zu nehmen. An die Stelle der absolutistischen Kabinettpolitik und der höfischen Ränke tritt die kollektive Verteidigung von Tugend, Unschuld und Familie in einer bedrohten Idylle. Der Gegensatz zwischen Politik und Moral, der in *Wallenstein* oder *Maria Stuart* noch unüberbrückbar war, scheint aufgehoben.

Aus heutiger Sicht mögen Schillers Verschwörer, die so viele Umstände machen und ständig von Biederkeit und Treue reden, etwas zu brav und behäbig wirken, doch für das zeitgenössische Publikum besaß ihr Auftritt eine gewaltige Sprengkraft, zumal sie ja nicht weniger im Sinn haben als einen Volksaufstand gegen die Obrigkeit. Ehe aber das taktische Vorgehen im Detail besprochen wird, erörtern die Versammelten zunächst einmal, ob und wie eine solche Erhebung überhaupt zu rechtfertigen sei. Damit berühren sie eine politische Grundsatzfrage von enormer Tragweite: die Frage nach dem *Recht auf Widerstand* gegen eine illegitime Herrschaft.

In der Geschichte des europäischen Staatsdenkens sind zu diesem Problem ganz unterschiedliche Ansichten vertreten worden. Die mittelalterliche Auffassung, nach der ein König an überlieferte Rechte und Pflichten gebunden war und das Volk auf einen Treuebruch mit Widersetzlichkeit reagieren durfte, wurzelte noch im germanischen Rechtsverständnis. Luther dagegen, der sich auf Bibelstellen wie Röm 13,1 berief, verlangte strikten Gehorsam gegenüber der weltlichen Obrigkeit, die von Gott eingesetzt sei, um die sündigen Menschen in heilsamen Schranken zu halten. Für frühneuzeitliche Theoretiker des Absolutismus wie Jean Bodin, die den Fürsten als einzige Quelle der Macht im Staat betrachteten, war ein Recht auf Widerstand gleichfalls undenkbar, während die calvinistischen „Monarchomachen“ in Frankreich den Sturz eines despotischen Herrschers, ja sogar den Tyrannenmord für erlaubt und geboten hielten. Eine neue Grundlage erhielt die Debatte durch das naturrechtliche Denken der Aufklärung und seine Theorie des *Gesellschaftsvertrags*.

Mit diesem hypothetischen Konstrukt wollten die Aufklärer das Fundament staatlicher Macht verständlich machen: Der Vertrag, der Gesellschaft allererst begründet und zum Schutz ihrer Ordnung einen Herrscher einsetzt, besiegelt den Ausgang des Menschen aus dem ungebundenen, aber auch gewalttätigen und unsicheren Naturzustand. Ein solches Modell konnte allerdings auf vielfältige Art konkretisiert werden. War für Thomas Hobbes die Übertragung der Souveränität auf den Herrscher absolut und unwiderruflich, so verstand John Locke den Letzteren als einen an Recht und Gesetz gebundenen und in seiner Gewalt beschränkten Sachwalter des Volkes. Mache er sich despotischer Willkür schuldig, sei der Widerstand gegen ihn eine berechtigte Form der Selbstverteidigung. Noch entschiedener beharrte Rousseau darauf, dass die Souveränität im Staat immer bei der Gesamtheit der Bürger liege – wo die *volonté générale* regiere, sei freilich auch kein Widerstandsfall denkbar. Erst wenige Jahre vor *Wilhelm Tell* hatte wiederum Kant zur Überraschung vieler Leser „alle Widersetzlichkeit gegen die oberste gesetzgebende Macht“ apodiktisch

für „das höchste und strafbarste Verbrechen im gemeinen Wesen“ erklärt, weil sie den „Zustand der Anarchie mit allen ihren Greueln“ heraufbeschwöre.⁶³ Die meisten Zeitgenossen bejahten aber ein prinzipielles Widerstandsrecht. So erklärte Christian Garve in seiner Replik auf Kant, dass die Herrschaft eines Königs auf Verträge gegründet und, „wenn er diese Verträge bricht, der andre contrahirende Theil eben so gut von der Erfüllung seines Versprechens losgesprochen, oder zu Erzwingung des Vertrags berechtigt sey, als dieß bey allen andern Verträgen Statt findet“.⁶⁴

Solche Überlegungen waren damals keine realitätsfernen Gedankenspiele. 1775 beriefen sich die britischen Kolonien in Nordamerika bei ihrer Erhebung gegen die Krone auf Lockes natur- und verfassungsrechtliche Ideen – und Schiller interessierte sich sehr für den „amerikanischen Freyheitskrieg“, den er dem Historiker Johann Wilhelm von Archenholtz noch zwanzig Jahre später als lohnendes Sujet empfahl (28, S. 8). Andererseits lieferten die Österreichischen Niederlande 1789 mit ihrem Kampf gegen die Reformen Kaiser Josephs II. das Beispiel für eine konservative Bewegung, die überkommene ständische Privilegien gegen den zentralstaatlichen Absolutismus verteidigte. Auch diese Vorgänge mussten die Aufmerksamkeit eines Autors erregen, der in seiner *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande* einen unter ähnlichen Vorzeichen begonnenen Aufstand mit spürbarer Sympathie geschildert hatte. Und die im selben Jahr ausbrechende Französische Revolution zog erst recht intensive Diskussionen über die Legitimität von Herrschaft und Widerstand nach sich.

Schillers politisches Denken war stark vom Kontraktualismus der aufklärerischen Staats- und Gesellschaftslehre geprägt. Das Volk sei „die Quelle der höchsten Gewalt“ und „der Fürst nur das Geschöpf der Nation“, heißt es in dem Aufsatz *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* (17, S. 427), und die *Geschichte des Dreyßigjährigen Kriegs* konstatiert, dass eine Nation durch einen „eidbrüchigen Beherrscher“ (18, S. 99), der den Gesellschaftsvertrag verletzt, wieder in den „Zustand der Natur“ gestoßen und zur tatkräftigen „Selbsthülfe“ ermächtigt werde (S. 152). Der Brief an den Augustenburger vom 13. Juli 1793 wendet die einschlägigen Kategorien auch auf die Revolution in Frankreich an. Dort hatte die Nation, wie Schiller meinte, „ihren positiven Gesellschaftszustand gewaltsam“ zertrümmert, also alle vertraglichen Bindungen aufgekündigt, um sich „in den Naturstand zurückzusetzen“ und von dort aus eine neue Ordnung zu errichten (26, S. 260). Aus dem Schreiben geht freilich hervor, dass er dieses kühne Experiment damals bereits für gescheitert hielt. Und die durch den Terror der Jakobiner hervorgerufene Ernüchterung war es vermutlich, die ihn 1801 dazu bewog, in der Neuausgabe seiner Studie über den niederländischen Aufstand einen Passus zu streichen, der dreizehn Jahre zuvor den „glückliche[n] Erfolg“ der Rebellen im Kampf gegen den spanischen Despotismus noch als Vorbild für die eigene Gegenwart empfohlen hatte (17, S. 11).

Auch Schillers mittelalterliche Schweizer sind mit dem politischen Diskurs der Aufklärung erstaunlich gut vertraut. Indem sie gegen den Willen der Obrigkeit zusammentreten, Beschlüsse

fassen und Gesetze geben, stützen sie sich auf die Idee der Volkssouveränität. Das Verhältnis zum Kaiser interpretieren sie nach dem Modell des Vertrags. Ihre Vorfahren haben sich keinem „Sieger unterworfen“ und keine „Knechtschaft“ auf ihre Nachkommen vererbt: „Freiwillig wählten wir den Schirm der Kaiser“, weil ein „Oberhaupt“ gebraucht wird, das über die Gesetze wacht und Streitigkeiten schlichtet (V. 1206ff.). Die aus freien Stücken eingegangene Beziehung bringt sehr genau umschriebene und vor allem *wechselseitige* Verpflichtungen mit sich. Während der Kaiser als „höchster Richter“ fungiert (V. 1217), leisten die Schweizer ihm „Waffendienst“, sobald er ihrer Hilfe bedarf, „[d]enn dieses ist der Freien einzige Pflicht, | Das Reich zu schirmen, das sie selbst beschirmt“ (V. 1224ff.). Weitere Befugnisse stehen ihm nicht zu; auf das Recht, ihre inneren Angelegenheiten selbst zu regeln, haben Schwyz, Uri und Unterwalden keineswegs verzichtet.

Nach dem Verständnis der Eidgenossen wird staatliche Herrschaft vertraglich eingesetzt, um den Interessen und dem Wohl der Menschen zu dienen. Sobald der Monarch seine Kompetenzen überschreitet und angestammte Rechte verletzt, sind daher auch die Untertanen ihrer Pflichten ledig. Mit dem Bruch des Vertrags kehren der nunmehr zum Despoten gewordene Herrscher und sein Volk in den Naturzustand zurück, in dem jeder befugt ist, Leben und Eigentum mit allen Mitteln zu schützen. In dieser Feststellung gipfelt Stauffachers große Rede auf dem Rütli:

Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht,
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last – greift er
Hinauf getrost in Muthes in den Himmel,
Und hohlt herunter seine ewgen Rechte,
Die droben hangen unveräuserlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst –
Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,
Wo Mensch dem Menschen gegenüber steht –
Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr
Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben –
Der Güter höchstes dürfen wir vertheid'gen
Gegen Gewalt [...]!
(V. 1275ff.)

Das Recht auf Widerstand, auf Selbstverteidigung gehört zu den „ewgen“, unveräußerlichen Menschenrechten, die durch keinen Vertrag aufgehoben werden. Stauffachers Anspielungen auf den Himmel und die Sterne verleihen ihnen sogar eine religiöse Würde: Die Natur, die diese Rechte verbürgt, ist die göttliche Schöpfungsnatur. Schillers Eidgenossen greifen auch tatsächlich erst

dann zum „Schwert“, als jeder glimpflichere Ausweg versperrt ist. Konrad Hunns Bericht von seiner Mission am Kaiserhof zeigt, dass mittlerweile „alle sanften Mittel [...] versucht“ worden sind (V. 1315), der Monarch sich dem Appell an seine Herrscherpflichten aber hartnäckig verschließt. So schreiten die Bedrängten schließlich zum Äußersten: „Recht und Gerechtigkeit | Erwartet nicht vom Kaiser! Helft euch selbst!“ (V. 1349f.)

Nicht nur die natur- und vertragsrechtlichen Argumente in dieser Szene lassen an die Französische Revolution denken. Der „Eid des neuen Bundes“ (V. 1447), der die Rütli-Männer auf Einigkeit, Freiheit und Gottesfurcht verpflichtet, erinnert an den Ballhauschwur in Versailles vom 20. Juni 1789, mit dem die Abgeordneten des Dritten Standes ihren Willen bekräftigten, Frankreich eine Verfassung zu geben – und dieses Ereignis bildete nur den Auftakt zu einer langen Reihe öffentlicher Schwurveranstaltungen, die das weitere Revolutionsgeschehen begleiten sollten. Auch der Umstand, dass die Eidgenossen zunächst „ohne Hülff der Edeln“ handeln (V. 2417), stiftet eine Parallele zu den Anfängen der Revolution. Andererseits klingen die Ziele ihres Unternehmens, die Walther Fürst auf dem Rütli formuliert, kein bisschen umstürzlerisch:

Abtreiben wollen wir verhaßten Zwang,
 Die alten Rechte, wie wir sie ererbt
 Von unsern Vätern, wollen wir bewahren,
 Nicht ungezügelt nach dem Neuen greifen.
 Dem Kaiser bleibe, was des Kaisers ist,
 Wer einen Herrn hat, dien' ihm pflichtgemäß.
 (V. 1353ff.)

Überkommene Feudallasten und Abhängigkeiten sollen auch künftig uneingeschränkt anerkannt werden. Die Verschwörer, die beständig die „alten Sitten“ (V. 338), die „alten Zeiten und die alte Schweiz“ (V. 512), ihre „alten Rechte“ und ihr „uralte Bündniß [...] von Vätern Zeit“ (V. 1156) im Munde führen, planen lediglich eine streng begrenzte, rein defensive Notwehraktion, mit der sie die hergebrachten Rechtsverhältnisse und ihre traditionelle Lebensweise gegen den Machthunger der Habsburger verteidigen wollen: „Was seyn muß, das geschehe, doch nicht drüber“ (V. 1366). *Wilhelm Tell* inszeniert den Kampf einer Nation um ihre Unabhängigkeit, aber keinen Angriff auf die Grundfesten der Gesellschaft. Mit der Formel „Wir wollen frey seyn wie die Väter waren“ (V. 1450) meinen die Eidgenossen – auch die Leibeigenen unter ihnen! – nicht die radikale Selbstbestimmung moderner Individuen, sondern das treue Verharren in einer patriarchalischen Idylle, die den Wirren des historischen Fortschritts entzogen bleibt.

Auf dem Rütli verbinden sich „naturrechtlich-liberale und konservative Prinzipien“ zu einer komplizierten Gemengelage.⁶⁵ Der Rekurs auf das Naturrecht legitimiert hier nicht den Versuch, die Geschichte jenseits aller Traditionen neu beginnen zu lassen, sondern nur die Wiederherstellung einer frevelhaft gestörten Ordnung. Gerade vor dem Hintergrund einiger markanter Parallelen erweist sich die Aufstandshandlung in Schillers Stück als programmatischer *Gegenentwurf* zu den Vorgängen, die sich seit 1789 in Frankreich abgespielt hatten. Um eine Revolution geht es in *Wilhelm Tell* allenfalls, wenn man das Wort in jenem älteren Sinne versteht, in dem es noch eine kreisförmige Bewegung zurück zum Ausgangspunkt ausdrückte. So begegnet es in der frühneuzeitlichen Astronomie, wo es die Bahnen der Himmelskörper bezeichnete, aber auch im Kontext der *Glorious Revolution* von 1688, die von ihren Protagonisten gleichfalls als konservative Restauration verstanden wurde.

Von den Jakobinern unterscheiden sich die Rütli-Verschwörer zumal durch ihre Entschlossenheit, Mord und Totschlag zu vermeiden und dem Kaiser durch den Anblick eines Volkes, „[d]as mit dem Schwerte in der Faust sich *mäßigt*“ (V. 1375), Respekt einzuflößen. Stauffacher formuliert das entsprechende Programm, das bereits bei Tschudi überliefert ist: „Die Vögte wollen wir mit ihren Knechten | Verjagen und die festen Schlösser brechen, | Doch wenn es seyn mag, ohne Blut“ (V. 1367ff.). Den Kontrast zu den entfesselten triebhaften Energien, die Frankreich ins Chaos gestürzt hatten, betonte Schiller auch in einem Widmungsgedicht zu *Wilhelm Tell*, das er für seinen Gönner Karl Theodor von Dalberg, den Bruder des einstigen Mannheimer Intendanten, verfasste. Die erste Strophe entwirft eine Horrorvision, wie sie sich auch im *Lied von der Glocke* findet, die zweite liefert das strahlende Gegenbild:

Wenn rohe Kräfte feindlich sich entzweyen,
Und blinde Wut die Kriegesflamme schürt,
Wenn sich im Kampfe tobender Partheyen
Die Stimme der Gerechtigkeit verliert,
Wenn alle Laster schaamlos sich befreyen,
Wenn freche Willkühr an das Heilge rührt,
Den Anker lößt, an dem die Staaten hängen,
– Das ist kein Stoff zu freudigen Gesängen!

Doch wenn ein Volk, das fromm die Heerden weidet,
Sich selbst genug, nicht fremden Guts begehrt,
Den Zwang abwirft, den es unwürdig leidet,
Doch selbst im Zorn die Menschlichkeit noch ehrt,

Im Glücke selbst, im Siege sich bescheidet,
 – Das ist unsterblich und des Liedes werth.
 [...]
 (2.1, S. 179)

Sicherlich sind diese Verse mit Rücksicht auf den Adressaten formuliert worden, der Fürstbischof von Regensburg sowie Kurfürst, Primas und Erzkkanzler des Reiches war. Die Tendenz des Dramas drücken sie aber trotzdem treffend aus.

Das Treffen auf dem Rütli wird von bedeutungsvollen Naturerscheinungen begleitet, die seine höhere Rechtmäßigkeit außer Zweifel setzen, weil sie augenscheinlich den Willen Gottes offenbaren. Kündet im Alten Testament der Regenbogen nach der Sintflut von einem neuen Bund des Herrn mit seiner Schöpfung, so leuchtet ein Mondregenbogen über der Versammlung der Eidgenossen, die in frommer Treue ein „uralt Bündniß [...] erneuern“ (V. 1156f.). Als später der Morgen wie ein Sinnbild der Verheißung anbricht, nehmen alle Anwesenden in Ehrfurcht „unwillkürlich die Hüte ab“ (nach V. 1443). Und wenn die Natur am Ende in ihrer erhabenen Größe sogar ganz allein das Feld behauptet, wird sie förmlich zu einem mitspielenden Akteur, dessen Auftritt die weihevollen Stimmung in die folgende Aktpause hinein verlängert. Ein kühnerer dramaturgischer Kunstgriff dürfte in Schillers Werk kaum zu finden sein: „die leere Scene bleibt noch eine Zeitlang offen und zeigt das Schauspiel der aufgehenden Sonne über den Eisgebirgen“ (nach V. 1465).

Das Gegenstück zu dem verschwörerischen nächtlichen Rütli-Treffen bilden die Jubelszenen im fünften Akt, die im hellen Tageslicht unter der Losung „Freiheit! Freiheit!“ (V. 2913) den Sieg der Eidgenossen feiern. Jetzt tritt endlich das Volk selbst auf, das zuvor nur durch seine Repräsentanten handeln konnte: Massen von Landleuten drängen auf die Bühne. Auch Bertha und Rudenz finden ihr Liebesglück, und zwar nicht in privater Abgeschiedenheit, sondern in der „Mitte des Volks“ (vor V. 3282) und unter allgemeinem Beifall. So hat Schiller mit *Wilhelm Tell* sein erstes untragisches Drama vorgelegt. Bei den *Räubern* mag die Bezeichnung „Schauspiel“ noch eine Verlegenheitslösung gewesen sein. Jetzt steht sie, ähnlich wie bei Goethes *Iphigenie*, in einem sehr präzisen Sinne für ein ernstes Stück mit glücklichem Ausgang, das nicht mehr in das herkömmliche Schema von Komödie und Tragödie passt.

„[H]errlich ist erfüllt, | Was wir im Rütli schwuren, Eidgenossen“, stellt Melchthal fest (V. 2924). Trotzdem fragt es sich, ob in dem grandiosen Finale des Dramas wirklich nur die im zweiten Akt in Gang gesetzte Unternehmung zu ihrem planmäßigen Abschluss gelangt. Die Ergebnisse des Aufstands decken sich nämlich keineswegs mit den konservativen Zielen, die von den Verschwörern formuliert worden sind. Wenn Ulrich von Rudenz im Schlussvers mit

den Worten „Und frei erklär’ ich alle meine Knechte“ (V. 3290) seine Vorrechte als adliger Herr opfert, geht er über die Abmachungen vom Rütli, die explizit an der Leibeigenschaft festgehalten haben, ebenso hinaus wie über das patriarchalische Regiment seines Oheims. Freiheit bedeutet jetzt nicht mehr nur die Möglichkeit, nach alten Gewohnheiten zu leben und landfremde Gewalten abzuschütteln; sie umfasst vielmehr auch die rechtlich abgesicherte individuelle Selbstbestimmung.

Zwar gibt Rudenz hier lediglich eine ganz persönliche Entscheidung bekannt, aber er vollzieht damit doch einen ungemein symbolkräftigen Akt, dem Schiller obendrein einen herausgehobenen Platz im Stück zugewiesen hat. Außerdem deuten andere Textpassagen in die gleiche Richtung. Der Freiherr von Attinghausen ahnt nicht nur die Siege der Eidgenossen über die „Könige“, die „Fürsten [...] und die edeln Herrn“ voraus (V. 2437f.), sondern auch die Aufhebung der ständischen Unterschiede, aus der eine neue Gemeinschaft freier und rechtsgleicher Staatsbürger hervorgeht: „Der Adel steigt von seinen alten Burgen, | Und schwört den Städten seinen Bürgereid“ (V. 2430f.). Mit Attinghausen selbst dankt die alte aristokratische Führungsschicht buchstäblich ab: „Ja, dann bedarf es unserer nicht mehr“ (V. 2419). Die adlige Bertha von Brunek erklärt sich am Schluss zur „Bürgerin“ der freien Schweiz (V. 3286), und wenn sie davon träumt, den geliebten Rudenz dereinst als „[d]en Ersten von den Freien und den Gleichen“ zu erblicken (V. 1707), ersetzt sie die ererbten Standesvorrechte durch das Ethos der Leistung und Bewährung in einer – idealtypischen – bürgerlichen Gesellschaft. An die Stelle von Rängen und Titeln treten jetzt Großtaten im Dienst des Gemeinwohls, die mit „reiner freier Huldigung“ statt mit Unterwürfigkeit belohnt werden (V. 1708).

Natürlich klingt in Berthas Worten die berühmte Losung der Französischen Revolution an, deren drittes Schlagwort, die Brüderlichkeit, im Drama gleichfalls allgegenwärtig ist. Ebenso revolutionär mutet die Symbolsprache des fünften Akts an. Die Sieges- und Freiheitsfeier auf den Trümmern der Feste Zwing-Uri, die Schiller in einem Brief ausdrücklich als „Bastille“ bezeichnete (32, S. 90), musste die Zeitgenossen unweigerlich an den 14. Juli 1789 erinnern, und einschlägige Assoziationen verbanden sich auch mit dem Tyrannenhut, der in der Szene V,1 im Triumph „auf einer Stange getragen“ (nach V. 2915) und von Walther Fürst zu „der Freiheit ewig Zeichen“ umgewidmet wird (V. 2922). Schon bei den Römern nahm der *pilleus*, eine Kappe, die Sklaven nach ihrer Freilassung aufsetzen durften, eine sinnbildliche Bedeutung an, die spätere Epochen aufgegriffen haben. Schiller nannte den Hut „ein bekanntes auch gefälliges Attribut der Freyheit“ (25, S. 43), als er 1788 eine entsprechende Titelvignette für sein Buch über den niederländischen Aufstand vorschlug. Wirklich populär wurde diese Symbolik wenig später durch die rote Jakobinermütze, die unmittelbar an die antike Tradition anknüpfte. Auch unter den Emblemen der Helvetischen Republik erhielt der Hut auf der Stange einen prominenten Platz.

Schiller hatte, wie er 1798 bekannte, „den Wahlspruch der Franken“ mit der Trias von *liberté, égalité* und *fraternité* „vom Herzen adoptiert“ (29, S. 212), während er die Gräueltaten des Wohlfahrtsausschusses verabscheute. Sein Stück löst diesen Widerspruch auf, indem es die Erhebung der Eidgenossen, die als begrenzter, konservativ inspirierter Notwehrakt begonnen hat, in eine neue Welt einmünden lässt, die die Ideale der Revolution verwirklicht, ohne dafür die Mittel des Terrors zu gebrauchen. Ein politisches Handeln, das strengen moralischen Maximen gehorcht und zugleich von durchschlagendem Erfolg gekrönt ist, setzt freilich ganz besondere Umstände voraus, wie sie in der fiktiven mittelalterlichen Schweiz des *Wilhelm Tell* gegeben sind, aber sicherlich nicht in der modernen Wirklichkeit, „wo aus der Zusammenstückelung unendlich vieler, aber lebloser, Theile ein mechanisches Leben im Ganzen sich bildet“ und jeder Mensch nur als entfremdetes „Bruchstück“ existiert (20, S. 323). Das Drama spielt eben in einer halb mythischen Welt, deren einfache Verhältnisse ein tatkräftiges individuelles Eingreifen erlauben. Während Wallenstein damit hadert, dass er keinen Gegenspieler mehr hat, den man „sehen und in's Auge fassen“ kann (8.2, S. 620), wenden sich die Eidgenossen gegen leibhaftige, sicht- und greifbare Bedrücker. Männern wie Melchthal oder Tell ist noch jene heroische Bewährung möglich, die in *Maria Stuart* in Mortimers schwärmerischen Reden lediglich als anachronistische Reminiszenz erscheint. Selbst in einem vermeintlich nebensächlichen Detail zeigt sich, wie weit die Schweizer Idylle von den undurchschaubaren Verstrickungen entfernt ist, die einen Karlos oder einen Wallenstein zu Fall bringen. Die Vorbereitung des Aufstands läuft nämlich ausschließlich über persönliche Kontakte und Gespräche. Indem sie auf *Briefe* verzichten, reduzieren die Verschwörer nicht nur das Risiko einer Entdeckung, sondern entgehen auch den Gefahren der Täuschung und der Manipulation, die bei Schiller immer mit diesem Medium verbunden sind.

Aber die Gestalten des *Wilhelm Tell* leben nicht nur unter anderen Bedingungen, sie sind auch ganz andere Menschen als die Individuen der Moderne. Sittliche Mängel bleiben ihnen so fremd, dass die Rütli-Männer keine Intrigen oder selbstsüchtigen Machenschaften fürchten müssen: „In den Waldstätten findt sich kein Verräther“ (V. 1389). Im Gegensatz zu der „verderbte[n] Generation“ von Schillers Zeitgenossen, die der Freiheit nicht gewachsen war und durch die Revolution in die „Barbarey und Knechtschaft“ entfesselter Triebe gestürzt wurde (26, S. 262), befinden sich die Schweizer noch „im Stand der Unschuld“ (20, S. 467) und besitzen damit die ideale „Totalität des Charakters“, ohne die sich der Dichter keinen „Staat der Freyheit“ vorstellen konnte (S. 318). Während der entfremdete moderne Mensch dieser humanen Ganzheitlichkeit allenfalls über eine ästhetische Erziehung näher kommt, scheinen Schillers Protagonisten von der naturhaften patriarchalischen Ursprungswelt unmittelbar in jene höhere Idylle hinüberzugleiten, die das utopische Ende der Weltgeschichte markiert. Sie gelangen also, in den geschichtsphilosophischen Kategorien der Schrift *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* ausgedrückt, direkt

von „*Arkadien* [...] nach *Elisium*“ (S. 472). Zu klären bleibt jetzt nur noch, was Wilhelm Tell eigentlich mit all dem zu tun hat.

Der einsame Held

Wie Schiller sich seinen Helden vorstellte, erläuterte er Karl Schwarz am 24. März 1804: „eine edle Simplicität, eine ruhige, gehaltne Kraft ist der Charakter; mithin wenige, aber bedeutende Gesticulation, ein gelassenes Spiel, Nachdruck ohne Heftigkeit, durchaus eine edle schlichte Manneswürde“ (32, S. 118). Hier scheint einer der alten Griechen, wie sie Winckelmann geschildert hatte, direkt in die Schweizer Alpen versetzt worden zu sein, und tatsächlich verkörpert Tell, gleichsam als Widerpart des gedankenreichen, aber tatenarmen, durch und durch sentimentalischen Wallenstein, eine urtümliche Naivität. Seine Hilfsbereitschaft fließt unmittelbar aus seiner Wesensart. „Ich hab’ gethan, was ich nicht lassen konnte“ (V. 160), lässt er seiner Frau ausrichten, als er sich anschickt, den bedrängten Baumgarten unter Lebensgefahr zu retten. Statt zu planen und zu kalkulieren, orientiert er sich gemäß der Devise „Wer gar zu viel bedenkt, wird wenig leisten“ (V. 1532) intuitiv an den Erfordernissen des Augenblicks. Deshalb taugt er auch nicht für die Versammlung auf dem Rütli: „Doch *was* ihr thut, laßt mich aus eurem *Rath*, | Ich kann nicht lange prüfen oder wählen“ (V. 442f.). Es ist weder Spott noch Verstellung, wenn Tell sein Versäumnis vor dem aufgepflanzten Hut mit einer Wendung entschuldigt, die Schiller bei Tschudi gefunden hatte: „Wär ich besonnen, hieß ich nicht der Tell“ (V. 1872) – nach seiner Etymologie bedeutet der Name so viel wie Tölpel oder Einfaltspinsel.

Als geschworener Einzelkämpfer geht Tell seiner eigenen Wege. „Der Starke ist am mächtigsten *allein*“ (V. 437), lautet sein Glaubensbekenntnis. Schiller macht ihn, abweichend von der Stofftradition, zu einem Jäger im Gebirge, der für Freiheit, Mut und Selbstbestimmung steht und Assoziationen an die Heroen des antiken Mythos aufkommen lässt: Wie Herakles oder Theseus die Welt von allerlei monströsen Kreaturen befreit haben, so wird Tell das Ungeheuer Geßler erschlagen. Von allen anderen Dramenhelden Schillers, die es gewohnt sind, in langen Reden ihr Inneres nach außen zu kehren, unterscheidet er sich durch seine wortkarge Art. Am liebsten spricht er in knappen, auf einen einzigen Blankvers beschränkten Sätzen, und keine andere Figur des Dichters hat dem deutschen Sprichwörterschatz so reiches Material geliefert. Man darf seine Aussprüche von „Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt“ (V. 139) bis „Früh übt sich, was ein Meister werden will“ (V. 1481) weder als spontane Schöpfungen des Augenblicks noch als Produkte tiefsinniger Grübeleien verstehen. Tell zitiert einfach volkstümliche Lebensweisheiten, die seine Bindung an überlieferte Normen und Gewohnheiten dokumentieren und bis auf Weiteres vollkommen ausreichen, um die Herausforderungen seines Alltags gedanklich zu bewältigen.

Seine Lakonismen zeigen, dass auch im klassischen Blankversdrama durchaus eine individualisierende Figurencharakteristik über die Sprache möglich ist, zumal wenn man sie mit den breit dahinfließenden, wohlgegliederten und rhetorisch ausgeschmückten Ansprachen vergleicht, die Stauffacher auf dem Rütli hält.

In den drei Kantonen genießt Tell den Ruf eines Helden, dem man schier Übermenschliches zutraut. Gleich zu Beginn wird er als „Retter“ und „Engel“ eingeführt (V. 154), und der Fischer Ruodi rühmt seine einsame Größe: „Es giebt nicht zwey, wie der ist, im Gebirge“ (V. 164). Wenn Ruodi dann am Ende der Szene verzweifelt ausruft: „Wann wird der Retter kommen diesem Lande?“ (V. 182), kann das Publikum gar nicht im Zweifel sein, wer für die Erlöserrolle prädestiniert ist. Doch vorerst zeigt Tell keinen Ehrgeiz, ein Vorkämpfer der nationalen Freiheit zu werden, und nimmt die Not seiner Landsleute erstaunlich gelassen. Angesichts der fortgesetzten Übergriffe der Vögte vertraut er auf die Beharrungskraft der naturhaften Idylle und empfiehlt „Geduld und Schweigen“ (V. 420), weil die Tyrannen in seinen Augen so kurzlebig sind wie der „Föhn“ (V. 423), der von selbst zum Erliegen kommt, wenn man ihn einfach toben lässt.

Erst in der Apfelschusszene muss Tell einsehen, dass seine naive „fromme Denkart“ (V. 2573), die ihre Vorstellungsbilder dem Reich der Natur entlehnt, nicht ausreicht, um die ungeheuerliche Grausamkeit eines Gefßler zu erfassen. Wenn der Vogt einen Vater zwingt, auf seinen Sohn anzulegen, begeht er die „Ursünde des Bösen gegen die Natur und die aus ihr hervorgegangenen Ordnungen“.⁶⁶ Der Frevel zieht auch prompt einen apokalyptischen Aufruhr nach sich. Ein „heftiges Rauschen und Tosen“ (vor V. 2098), von Blitz und Donner begleitet, eröffnet den vierten Akt, und der Fischer malt sich noch grässlichere Schrecknisse aus:

Zu zielen auf des eignen Kindes Haupt,
Solches ward keinem Vater noch geboten!
Und die Natur soll nicht in wildem Grimm
Sich drob empören – O mich solls nicht wundern,
Wenn sich die Felsen bücken in den See,
Wenn jene Zacken, jene Eisesthürme,
Die nie aufthauten seit dem Schöpfungstag,
Von ihren hohen Kulmen niederschmelzen,
Wenn die Berge brechen, wenn die alten Klüfte
Einstürzen, eine zweite Sündfluth alle
Wohnstätten der Lebendigen verschlingt!
(V. 2139ff.)

Ob Tell, der in der Szene I,3 selbst mitangesehen hat, wie der Hut auf die Stange gepflanzt wurde, die geforderte Ehrfurchtsbezeugung wirklich bloß „[a]us Unbedacht“ (V. 1870) unterlässt, muss offen bleiben. Provozieren will er jedenfalls nicht: Noch im Gespräch mit Geßler bleibt er seiner abwegelnden, friedfertigen Haltung treu und bemüht sich redlich, den Vogt milde zu stimmen. Auch die untertänige Anrede floskel „lieber Herr“ (V. 1870 und 1892) ist keineswegs ironisch gemeint, sondern zeugt nur von dem selbstverständlichen Respekt des einfachen Mannes vor dem Vertreter der Obrigkeit.

Die Besänftigungsversuche müssen freilich scheitern, weil Geßler die Konfrontation ganz bewusst auf die Spitze treibt. Ein persönliches Verlangen nach Rache, geweckt durch die demütigende Begegnung im Gebirge, von der Tell in III,1 berichtet, mag dabei ebenso im Spiel sein wie der Wunsch, gegen die waffentragenden Schweizer das Gewaltmonopol des Herrschers durchzusetzen: „Dieß stolze Recht, das sich der Bauer nimmt, | Beleidiget den höchsten Herrn des Landes. | Gewaffnet sei Niemand, als wer gebietet“ (V. 1975ff.). Vor allem aber will Geßler Tells gefährlichen Ruf als Retter und Beschützer zerstören. Gerade dem Nimbus des übermenschlichen Helden gilt sein Spott, der in einer blasphemischen Anspielung auf den gekreuzigten Christus – nach Lk 23, 35 – gipfelt: „Du kannst ja alles, Tell, an nichts verzagst du, | Das Steuerruder führst du wie den Bogen, | Dich schreckt kein Sturm, wenn es zu retten gilt, | Jezt Retter hilf dir selbst – du rettetest alle!“ (V. 1987ff.) Geßler ist nicht daran interessiert, Tell zu töten und damit einen unbequemen Freiheitsmartyrer zu schaffen: „Ich will dein Leben nicht, ich will den Schuß“ (V. 1986). Denn wenn der große Mann in der Prüfung versagt, ist es um seine Aura geschehen. Und wie Geßlers Verblüffung angesichts von Tells Triumph verrät, hat er nicht im Traum daran gedacht, dass sein Gegenüber die Herausforderung überhaupt annehmen werde: „Er hat geschossen? Wie? der Rasende!“ (V. 2033)

Die Kaltblütigkeit des Schützen macht Geßlers Kalkül zunichte und gibt der Szene eine Wendung, die seinen Absichten geradewegs zuwiderläuft: Unter den Augen der Öffentlichkeit bestätigt Tell eindrucksvoll seinen Rang als allvermögender Held und Tatmensch. Deshalb erreicht jetzt auch seine Überhöhung zu einer Messiasgestalt ihren Gipfel. „Gottes Hand“ habe sich an ihm „sichtbar verkündigt“, sagt Stauffacher (V. 2071), und die Rettung aus dem stürmischen See deutet der Fischer wenig später als „sichtbar Wunder“ des Himmels (V. 2271). Selbst Geßlers eigene Hohnreden, die aus Tell einen neuen Christus machen, unterstützen diese Stilisierung unfreiwillig – ein Beleg dafür, wie sich die symbolpolitischen Effekte des theatralischen Auftritts gegen dessen Urheber kehren.

Der eigentliche Kern der Szene, der legendäre Apfelschuss, ist ein dramaturgisches Kuriosum. Die Lobeshymnen auf Tells Meisterstück gelten nämlich einer Tat, die niemand so richtig wahrgenommen hat, weil sämtliche Anwesenden – und vermutlich auch das Publikum im Theater – im entscheidenden Moment durch den Streit zwischen Geßler und Rudenz abgelenkt waren.

„Der Apfel ist gefallen!“, ruft Stauffacher dann plötzlich aus (V. 2031), und anschließend heißt es in der Regieanweisung im Perfekt: „indem sich alle nach dieser Seite gewendet und Bertha zwischen Rudenz und den Landvogt sich geworfen, hat Tell den Pfeil abgedrückt“ (nach V. 2031). Beschrieben wird hier nicht der Vorgang auf der Bühne selbst, der ja immer präsentisch abläuft, sondern die Aufmerksamkeitskurve der Zuschauer inner- wie außerhalb der Fiktion, die erst nachträglich registrieren, was sich da soeben ereignet hat.

Schon unter bühlenpraktischen Gesichtspunkten mochte es ratsam erscheinen, den Schuss, der schwerlich realistisch vorgeführt werden konnte, wenigstens möglichst unbemerkt geschehen zu lassen. Aber die Episode zeigt auch, dass Heldentum nicht einfach aus großen Taten, sondern erst aus deren kollektiver Rezeption und Überlieferung entsteht. Obwohl die zahlreichen Akteure der Szene im strengen Sinne gar keine Augenzeugen des Schusses waren, beginnen sie sogleich, ihn zu feiern und in das kollektive Gedächtnis einzuspeisen. „Das war ein Schuß! Davon | Wird man noch reden in den spätesten Zeiten“ (V. 2038f.), heißt es, und: „Erzählen wird man von dem Schützen Tell, | Solang die Berge stehn auf ihrem Grunde“ (V. 2040f.). Heroisierung ist ein kommunikativer, performativer Vorgang, der sich im Reden, im epischen Erzählen vollzieht. Es gäbe keinen Volkshelden Tell, wenn es keine Geschichten über ihn gäbe, an denen sich die Phantasie seiner Landsleute entzünden könnte. Zudem wird der Vorfall schon sehr bald in den Dienst der nationalen Identitätsbildung gestellt, wenn der sterbende Attinghausen über Tells Sohn sagt: „Auf diesem Haupte, wo der Apfel lag, | Wird euch die neue beßre Freiheit grünen“ (V. 2423f.).

Für Tell persönlich bedeutet die Apfelschussszene einen tiefen Einschnitt. Nicht genug damit, dass die zuversichtliche Devise „Dem Friedlichen gewährt man gern den Frieden“ (V. 428) jetzt der Einsicht weicht: „Es kann der Frömmste nicht im Frieden bleiben, | Wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt“ (V. 2682f.) – der Protagonist wird zugleich auch aus seiner harmonischen Einheit mit sich selbst und seiner Welt vertrieben. Geßlers Zwang bringt ihn erstmals in eine Lage, in der nicht von vornherein klar ist, was er zu tun hat. Dadurch gerät Tell in einen inneren Zwiespalt, den er nur pantomimisch auszudrücken vermag, weil die Sprache in dieser existenziellen Krise versagt: „Tell steht in fürchterlichem Kampf, mit den Händen zuckend, und die rollenden Augen bald auf den Landvogt, bald zum Himmel gerichtet“ (nach V. 1990). Erst mit dem Verlust seiner unerschütterlichen Selbstsicherheit wird er zu einem lohnenden Objekt für Schillers dramatische Psychologie.

Tells Gefangenschaft in Geßlers Schiff und seine wundersame Rettung aus dem stürmischen See lassen an die archetypische Motivik von Tod und Wiedergeburt denken, und tatsächlich ist der Held, als er im vierten Akt wieder die Bühne betritt, ein ganz anderer als zuvor. Das zeigen schon die ungewöhnliche Redseligkeit und das Reflexionsvermögen, die er fortan an den Tag legt und die insbesondere den Monolog in der hohlen Gasse prägen, der in IV,3 den Schuss auf den

Landvogt vorbereitet. Tells plötzliche ‚Besonnenheit‘ und seine verblüffende Eloquenz sind die Früchte jener erschütternden Erfahrung, in der die unproblematische Einheit seines Charakters zerfallen ist. Verstoßen aus der einstigen naiven Selbstverständlichkeit, muss er sein Handeln jetzt erwägen und rechtfertigen. Was ihm widerfahren ist und was er zu unternehmen gedenkt, lässt sich nicht mehr mit bequemen volkstümlichen Spruchweisheiten abtun.

Der Monolog hebt ins klare Bewusstsein und ins Reich der Sprache, was Tell beim Apfelschuss noch stumm durchleiden musste. Entsprechend dicht geknüpft ist das Netz der Verweise zwischen diesen beiden Szenen. Geßler hat Tells inneren „Frieden“ zerstört und „in gährend Drachengift [...] | Die Milch der frommen Denkart [...] verwandelt“ (V. 2571ff.). Auch der Entschluss, den Tyrannen zu töten, wird nicht erst in der hohlen Gasse gefasst:

Da, als ich den Bogenstrang
Anzog – als mir die Hand erzitterte –
Als du mit grausam teuflischer Lust
Mich zwangst, aufs Haupt des Kindes anzulegen –
Als ich ohnmächtig flehend rang vor dir,
Damals gelobt’ ich mir in meinem Innern
Mit furchtbarm Eidschwur, den nur Gott gehört,
Daß meines *nächsten* Schusses *erstes* Ziel
Dein Herz seyn sollte [...].
(V. 2579ff.)

Tells Selbstgespräch ist also ein Reflexions-, aber kein Entscheidungsmonolog. Der Anschlag auf Geßler folgt notwendig aus der barbarischen Schießprobe: „Wer sich des Kindes Haupt zum Ziele setzte, | Der kann auch treffen in das Herz des Feinds“ (V. 2575f.).

Was beide Taten miteinander verbindet, fasst Tell in den Begriff des ‚Ungeheuren‘. Schon angesichts der Forderung, auf seinen Sohn anzulegen, hatte er entsetzt gestammelt: „Herr – Welches Ungeheure sinnet ihr | Mir an – Ich soll vom Haupte meines Kindes –“ (V. 1890f.). Wo die Grenzen der Natur und der Humanität so frevelhaft überschritten werden, muss auch Tell nicht mehr an Schonung denken. Der Vogt erntet nur, was er selbst gesät hat: „Zum Ungeheuren hast du mich gewöhnt“ (V. 2574). Und für eine Konfrontation jenseits menschlich-sittlicher Rücksichten ist die hohle Gasse der richtige Schauplatz. Dieser „wilde Weg“ (V. 2629) unterscheidet sich von allen übrigen Handlungsorten in *Wilhelm Tell*, weil er als ein Raum des Durchgangs, der Unruhe und der Flüchtigkeit keine idyllische Geborgenheit kennt: „Denn hier ist keine Heimat – Jeder treibt | Sich an dem andern rasch und fremd vorüber, | Und fraget nicht nach seinem Schmerz“ (V. 2611ff.). Selbst in Tells Seele steigen jetzt ungewohnte Vanitas-Gedanken auf: „Wanken auch |

Die Berge selbst? Es steht nichts fest auf Erden“ (V. 2666f.). Mit dem Schuss auf Geßler kippt die Stimmung sogar ins Groteske. Die schrillen Dissonanzen von Tod und Hochzeit, Mord und Musik haben im ganzen Drama kein Gegenstück.

Schiller legte großen Wert darauf, dass Tell den Landvogt eben nicht im Affekt, sondern nach reiflicher Überlegung tötet. In seiner Entgegnung auf Ifflands Monita erklärte er die „Situation“ und den „Empfindungszustand“ des Monologs in IV,3 sogar zum Herzstück seines Werkes (10, S. 458). Gleichwohl ist diese Passage oft getadelt worden, weil ein kaltblütiger Anschlag aus dem Hinterhalt in den Augen vieler Rezipienten nicht zu einem echten Helden passte, den man lieber weiterhin spontan und impulsiv handeln sehen wollte. Der Berliner Intendant war nicht der einzige, dem der „langsame, veste Vorsatz des Mordes“ missfiel (S. 457f.). Ludwig Börne hätte Tell nicht nur wegen seiner Mischung aus Furchtsamkeit und „Philisterstolz“ am liebsten gehorft, sondern empörte sich auch über den „schnöden Meuchelmord“ an Geßler⁶⁷; für den jungen Otto von Bismarck war Tell ohnehin ein „Rebell und Mörder“⁶⁸, und Hitlers spätere Abneigung gegen den „Schweizer Heckenschützen“⁶⁹ wurde schon in der Einleitung zu diesem Buch erwähnt. Dabei hatten die Nationalsozialisten den *Tell* zunächst eifrig für ihre Zwecke vereinnahmt. Das Stück, das man als Loblied auf den heroischen Führer einer verschworenen Volksgemeinschaft auffasste, kam nach der Machtübernahme besonders häufig auf die Bühne und diente auch einer hochkarätig besetzten Verfilmung des Stoffs unter der Regie von Heinz Paul als Vorlage. Für Hitlers Sinneswandel, der ihn 1941 veranlasste, dieses Drama von den Theaterbühnen und aus den Schulen zu verbannen, war vielleicht der junge Schweizer Maurice Bavaud verantwortlich, der 1938 ein Attentat auf den Diktator geplant hatte und unmittelbar vor dem Verbotserlass nach langer Haft hingerichtet wurde. Die Diskussionen über den erlaubten Tyrannenmord als spektakulären Extremfall des Widerstandsrechts, die unter den Verschwörern um Claus Schenk Graf von Stauffenberg geführt wurden, bestätigen jedenfalls, dass dieses Thema damals alles andere als eine rein akademische Angelegenheit war.

Schiller hat sein Möglichstes getan, um den Protagonisten zu rechtfertigen. Zunächst einmal ist Tell nicht der erste im Stück, der einen Vogt ermordet, und die fiktiven Schweizer nehmen solche Zwischenfälle bei weitem nicht so tragisch wie manche Interpreten. Als Baumgarten den Burgvogt Wolfenschießen erschlägt, um die Ehre seines Hauses zu wahren, fallen die Reaktionen seiner Landsleute eindeutig aus. „Ihr thatet wohl, kein Mensch kann euch drum schelten“ (V. 98), kommentiert Werni, und Kuoni schiebt ein mitleidloses Epitaph auf den Erschlagenen nach: „Der Wütherich! Der hat nun seinen Lohn! | Hat's lang verdient ums Volk von Unterwalden“ (V. 99f.). Für Walther Fürst hat der Mörder gar die Rache des Himmels vollstreckt: „O die Gerichte Gottes sind gerecht!“ (V. 552). Später kommt auch niemand auf die Idee, Tell aus seiner Tat in der hohlen Gasse einen Vorwurf zu machen. In Armgarts Augen ist Geßlers Tod nur ein lehrreiches Exempel für die junge Generation: „Seht Kinder, wie ein Wütherich verscheidet!“ (V. 2811)

Tell selbst legt in seinem Monolog die Zwangslage dar, die ihn zur Waffe greifen lässt. Es geht ihm keineswegs um Vergeltung für die seelische Folter in der Apfelschussszene. Vielmehr ist vorbeugendes Handeln gefragt, zumal sich Geßlers Rachsucht nicht auf die Person seines Widersachers beschränken dürfte. „Die armen Kindlein, die unschuldigen, | Das treue Weib muß ich vor deiner Wuth | Beschützen, Landvogt“ (V. 2577ff.), erklärt Tell, und etwas später beschwört er noch einmal die Pflicht, die „holde Unschuld“ seiner Kinder „zu vertheidigen, [...] | Zu schützen vor der Rache des Tyrannen“ (V. 2632f.). Ein Ehemann und Vater, der für die Sicherheit der Familie eintritt, ist in seinem Handeln allemal gerechtfertigt. Schon mit Baumgarten hat Tell in erster Linie einen „Vater seinen Kindern“ gerettet (V. 1529), und im Kampf gegen Geßler darf er sich, anders als Karl Moor oder Ferdinand von Walter in ihrer Hybris, tatsächlich als Arm eines höheren Herrn fühlen: „Es lebt ein Gott zu strafen und zu rächen“ (V. 2596). Mit seiner Tat löst Tell eine „heilge Schuld“ (V. 2589), eine Verpflichtung gegenüber dem Himmel ein, und für die Augenzeugen ist der tote Vogt von „Gott geschlagen“ worden (V. 2816).

Die religiöse Dimension wird durch rechtliche Argumente ergänzt, die bereits aus dem anderen Handlungsstrang des Stücks bekannt sind. Wie die Verschwörer auf dem Rütli nimmt Tell nur seine natürliche Befugnis zur Selbstverteidigung wahr, weil Geßler als Repräsentant der Obrigkeit durch eklatante Pflichtverletzungen den Gesellschaftsvertrag gebrochen hat. „Recht zu sprechen“, ist das Amt des Vogts, doch wenn aus dem Gerichtsherrn ein Tyrann wird, muss der Einzelne sein Recht in die eigene Hand nehmen: Auf Geßlers Anmaßung, sich „der mörderischen Lust“ und „jedes Greuels straflos zu erfreuen“, darf mit legitimer Gegengewalt geantwortet werden (V. 2593ff.). Die Rückkehr in den Naturzustand illustriert der Monolog auch durch die Metaphorik von „Jäger“ und „Wild“ (V. 2635f.), die einmal mehr an den Kampf der mythischen Heroen gegen monströse Bestien denken lässt.

Tatsächlich hat Schiller aus Geßler ein wahres Ungeheuer gemacht, das kaum noch menschliche Züge trägt. Kurz vor seinem Tod verweigert er nicht nur die Begnadigung von Armgarts Mann, sondern kündigt auch weitere Repressionen an:

Ein allzumilder Herrscher bin ich noch
Gegen dieß Volk – die Zungen sind noch frei,
Es ist noch nicht ganz wie es soll gebändigt –
Doch es soll anders werden, ich gelob es,
Ich will ihn brechen diesen starren Sinn,
Den kecken Geist der Freiheit will ich beugen.
Ein neu Gesetz will ich in diesen Landen
Verkündigen – Ich will –
(V. 2778ff.)

Wenn ihn in diesem Augenblick der tödliche Pfeil trifft, mutet das wie eine gerechte Strafe für Hybris und Grausamkeit an.

Der Absicht des Dichters, die Sympathien seines Publikums in eine ganz bestimmte Richtung zu lenken, verdankt sich schließlich auch Tells Begegnung mit dem landflüchtigen Herzog Johann von Schwaben – nunmehr Parricida, also Vater- oder Verwandtenmörder genannt –, die sich als retardierendes Moment vor die abschließende Jubelszene schiebt. Während Iffland aus politischen und dramaturgischen Gründen gerne auf diese Figur verzichtet hätte, beharrte Schiller darauf, mit dem von Hass und Wut getriebenen Meuchelmörder ein finsternes Gegenbild zu seinem noblen Helden einzuführen: „Parricidas Erscheinung ist der Schlußstein des Ganzen. Tells Mordthat wird durch ihn allein moralisch und poetisch aufgelöst. Neben dem ruchlosen Mord aus Impietaet und Ehrsucht steht nunmehr Tells nothgedrungne That, sie erscheint schuldlos in der Zusammenstellung mit einem ihr so ganz unähnlichen Gegenstück“. *Wilhelm Tell* sollte eben keinen Freibrief für Terror und Gewalt ausstellen, sondern das „Nothwendige und Rechtliche der Selbsthilfe in einem streng bestimmten Fall“ demonstrieren (10, S. 458).

Wenn Parricida bei Tell auf Verständnis hofft und ihn als Gleichgesinnten anspricht – „Auch ich | Hab einen Feind erschlagen, der mir Recht | Versagte“ (V. 3152ff.) –, wird er mit einer pathetischen Tirade zurückgewiesen. Dabei beruft sich sein Gegenüber wieder auf die „heilige Natur“, in der die patriarchalische Familienordnung der Idylle verankert ist:

Unglücklicher!
 Darfst du der Ehrsucht blutge Schuld vermengen
 Mit der gerechten Nothwehr eines Vaters?
 Hast du der Kinder liebes Haupt vertheidigt?
 Des Heerdes Heiligthum beschützt? das Schrecklichste,
 Das Letzte von den deinen abgewehrt?
 – Zum Himmel heb' ich meine reinen Hände,
 Verfluche dich und deine That – Gerächt
 Hab ich die heilige Natur, die du
 Geschändet – Nichts theil' ich mit dir – Gemordet
 Hast du, ich hab mein theuerstes vertheidigt.
 (V. 3174ff.)

Freilich hat gerade die Schroffheit, mit der sich Tell von seinem ungebetenen Gast distanziert, bei manchen Rezipienten den Verdacht geweckt, dass hier in Wahrheit nur die Ahnung einer geheimen Verwandtschaft gewaltsam verdrängt werde. So verwendet Karl S. Guthke viel Scharfsinn darauf, dem Protagonisten ein „Schuldgefühl“, „Gewissensbisse“ und „Selbstzweifel“ bis hin zur

„Verzweiflung“ nachzuweisen⁷⁰ und damit auch Parallelen zu Parricida herauszuarbeiten. Allerdings fehlt es dafür an belastbaren Textbelegen. Gewiss ist Tells Stimmung in der hohlen Gasse, wo er sich mit dem „fürchterlichen Ernst“ (V. 2604) der geplanten Tat konfrontiert sieht, alles andere als heiter. Aber die „Verstörung“⁷¹, die den „Frieden“ (V. 2571) seiner Seele erschüttert hat, entspringt der Apfelschusszene und nicht dem Anschlag auf den Vogt – zu *dem* bekennt sich Tell vielmehr noch im Nachhinein „herzlich und muthig“ (vor V. 3143), wenn er von seiner Hand, die Hedwig zu ergreifen zögert, sagt, sie habe „euch vertheidigt und das Land gerettet, | Ich darf sie frei hinauf zum Himmel heben“ (V. 3143f.). Die Mordwaffe wird sogar zu einer Reliquie stilisiert, indem Tell sie „[a]n heilger Stätte“ (V. 3138) niederlegt. So würde man wohl kaum mit dem Werkzeug eines Frevels verfahren.

Guthke macht auch auf eine bestimmte Geste aufmerksam, die Parricida und Tell gleichermaßen zugeschrieben wird: Wie sich der Kaisermörder beim Abschied „verhüllt“ (in V. 3273), um den Augen der jubelnden Schweizer zu entgehen, so „verhüllt sich“ Tell während ihres Zwiegesprächs „das Gesicht“ (nach V. 3194). Nun bekundet Parricida hier wirklich unzweideutig ein Schuldbewusstsein, ähnlich wie Don Cesar in der *Braut von Messina*, der „sein Gesicht verhüll[t]“, als er vor dem Leichnam des ermordeten Bruders steht (10, S. 110). Aber weder in kulturhistorischer Perspektive noch in Schillers dramatischem Œuvre ist diese Geste so eindeutig, wie Guthke unterstellt. Seit der Antike gehört das verhüllte Gesicht auch zur Ikonographie der Klage, der Trauer, des Mitleids und des Entsetzens. Der Schrecken bringt den alten Moor in den *Räubern* dazu, sein Gesicht zu verbergen, als er in I,1 von den vermeintlichen Schandtaten seines Sohnes Karl hört, und die Männer, die im letzten Akt Schweizers Leiche tragen, treten „im stummen Trauerzug, mit gesenkten Häuptern, und verhüllten Gesichtern“ auf (3, S. 129). Ähnlich wie die Königin in der Schlusszene des *Dom Karlos* hält Louise Miller in *Kabale und Liebe* „das Gesicht mit beiden Händen bedekt“ (5, S. 104), weil der Kummer sie überwältigt, und Wallenstein „verhüllt sich das Gesicht“ vor Entsetzen, als ihm Octavios Verrat gemeldet wird (8,2, S. 681). Wer schuldig ist, verhüllt sich, um nicht *gesehen zu werden* und den strafenden oder verächtlichen Blicken der Mitmenschen zu entgehen; wer trauert oder entsetzt ist, tut es hingegen, um nicht mehr *sehen* zu müssen und den Gegenstand der quälenden Gefühlsregungen seinen eigenen Blicken zu entziehen.

Schillers subtile Gestensprache muss also immer in ihrem jeweiligen Kontext interpretiert werden, und der lautet bei Tell so:

Und doch erbarmt mich deiner – Gott des Himmels!
So jung, von solchem adelichen Stamm,
Der Enkel Rudolphs, meines Herrn und Kaisers,

Als Mörder flüchtig, hier an meiner Schwelle,
 Des armen Mannes, flehend und verzweifelnd –
verhüllt sich das Gesicht
 (V. 3190ff.)

Hier spricht Tell nicht von Eigenschaften oder Erfahrungen, die er mit Parricida teilt. Im Gegenteil: Der schlichte Schweizer vergegenwärtigt sich schauernd die *Fallhöhe*, die den Sturz eines Fürsten ins äußerste Elend zu einer besonders erschütternden Begebenheit macht. Die Geste des Verhüllens drückt bei ihm Entsetzen, tragische Rührung und Erbarmen aus, aber keine heimliche Nähe zu Parricida. Wenn es in *Wilhelm Tell* überhaupt um Schuldgefühle geht, muss man sie auf einer anderen Ebene suchen, von der noch die Rede sein wird.

Hat Tell den verzweifelten Bittsteller zunächst rau abgewiesen und ihm sogar das „Gastrecht“ in seinem „reine[n] Haus“ verweigert (V. 3170ff.), so entdeckt er in den eben zitierten Versen doch noch sein Mitgefühl und bewährt sich daraufhin einmal mehr als Retter in der Not – diesmal nicht im heroischen Handeln, sondern durch spirituellen Beistand. Als „Mensch der Sünde“ (V. 3222), der er wie jeder andere auf Erden ist, kann er den Kaisermörder zwar nicht selbst entschuldigen, aber er schickt ihn auf eine Bußwallfahrt zum Papst, der einzigen Instanz, die befugt ist, eine solche Blutschuld zu vergeben. Von der „Gewissensqual“ eines „seelisch Gebrochene[n]“⁷² findet sich bei Tell keine Spur. Geßlers Tod und der Triumph der eidgenössischen Freiheit haben auch für ihn den Idyllenfrieden wiederhergestellt. Nicht nur im räumlichen Sinne kehrt er nach Hause zurück: „Da bin ich wieder! Das ist meine Hütte! | Ich stehe wieder auf dem Meinigen!“ (V. 3134f.) Und seiner Frau versichert er: „Uns trennt kein Tyrann mehr“; fortan könne man „nur der Freude“ leben (V. 3131ff.).

Das Dasein eines selbstgenügsamen Alpenjägers, das er vor dem Apfelschuss geführt hat, gehört aber trotzdem unwiderruflich der Vergangenheit an. Wird der als „Schütz“ und „Erretter“ (V. 3281) gefeierte große Einzelgänger in der Schlusszene endlich in die Gemeinschaft seiner Landsleute integriert, der er bislang so distanziert gegenübergestanden hat? Das Finale der *Jungfrau von Orleans*, die mit der Geschichte ihrer Titelfigur ebenfalls den Ursprungsmythos einer Nation verbindet, löst dieses Problem bekanntlich durch Johannas Tod und Verklärung. Und auch Tell erleidet zumindest einen symbolischen Tod, wenn er seine Armbrust aufgibt – er, der in III,1 noch erklärt hatte: „Mir fehlt der Arm, wenn mir die Waffe fehlt“ (V. 1537). Mit dem kühnen Jägersmann ist es also wohl für alle Zeiten vorbei, und man mag sich fragen, was dann von dem Individuum Wilhelm Tell überhaupt noch übrig bleibt. Bezeichnenderweise verharret der Protagonist, der zuvor plötzlich so eloquent geworden war, in der letzten Szene sprachlos und passiv, während um ihn her das „laute Frohlocken“ der versammelten Eidgenossen ertönt (vor V. 3281). Und wie die tote Johanna von den französischen Fahnen zugedeckt wird, so entschwin-

det auch Tell den Blicken des Publikums, wenn sich die Schweizer in ihrem Enthusiasmus um ihn „drängen“ und ihn „umarmen“ (nach V. 3281). Die kriegerische Jungfrau und der Meisterschütze aus den Alpen hören als plastische Gestalten mit unverwechselbaren Zügen zu existieren auf, um als legendäre Gründungshelden ihrer Nation wiedergeboren zu werden.

Vatermord und Brüderbund

Vier Akte lang hat Schiller die beiden großen Linien der Handlung sorgfältig voneinander separiert. Im Gegensatz zur Stofftradition hält er seinen Helden von der Verschwörung gegen die Vögte fern. Stauffachers Appell, tatkräftig für die „gemeine Sache“ einzutreten (V. 434), verfängt bei Tell nicht, und auf dem Rütli wird sein Fehlen in der Schar der Urner Delegierten explizit vermerkt: „Doch nicht den Tell erblick' ich in der Menge“ (V. 1097). Wenn man sich ausmalt, wie diese Szene aussehen würde, wenn der Protagonist zugegen wäre, wird Schillers Entscheidung begreiflich. Tell, dem Diskussionen und Volksreden nicht liegen, müsste entweder ein bloßer Statist bleiben, was dramaturgisch höchst unbefriedigend wäre, oder aber kraft seiner überragenden Fähigkeiten und seines Rufes die Leitung des Unternehmens an sich reißen. Gerade eine solche Konstellation vermeidet das Drama um der demokratischen Gleichheit willen, die unter dem „Volk von Brüdern“ (V. 1448) herrschen soll. Tell ist ein einsamer Held von archaischem Format, aber kein charismatischer Führer wie Fiesko, der die Massen mitreißt und am Ende gar selbst den Lockungen der Macht erliegt.

Auch nach dem Apfelschuss bleibt er ein isolierter Selbsthelfer, der die Rütli-Verschwörer nicht einmal über seine Pläne in Kenntnis setzt. Schiller schrieb dazu an Iffland: „So z.B. steht der Tell selbst ziemlich für sich in dem Stück, seine Sache ist eine Privatsache, und bleibt es, bis sie am Schluss mit der öffentlichen Sache zusammengreift“ (32, S. 89). Diese Bemerkung wurde in der Forschung bisweilen aufgegriffen, um die Eigenart der beiden Handlungsstränge in *Wilhelm Tell* zu charakterisieren. Sie führt aber in die Irre, sofern sie mehr ausdrücken soll als den Unterschied zwischen einem Einzelnen und dem Kollektiv, denn die Unterscheidung von privater und öffentlicher Sphäre, die sich erst mit der Formierung des neuzeitlichen Staates etabliert hat, existiert in Schillers Idyllenwelt nicht. Es gibt im Stück so gut wie keine intimen Vorgänge, die keine Zeugen vertragen. Allenfalls für die Frauenfiguren bildet der Raum der Familie und der Liebe einen abgeschlossenen Bezirk, dessen Grenzen sie nicht überschreiten können. Das patriarchalische Familienoberhaupt ist dagegen Privatmann und öffentliche Person in einem: Wenn die Hausväter auf dem Rütli zu Beratungen über das Wohl und Wehe des Landes zusammentreten, wechseln sie damit nicht den Modus ihrer Existenz. Politik dreht sich für sie um die Frage, wie sie mit vereinten Kräften ihre Angehörigen verteidigen können: „Wir stehn

vor unsre Weiber, unsre Kinder!“ (V. 1289) Genau das sagt Tell in seinem Monolog auch, nur im Singular statt im Plural: „Die armen Kindlein, die unschuldigen, | Das treue Weib muß ich vor deiner Wuth | Beschützen, Landvogt“ (V. 2577ff.).

Es ist ein fundamentales Missverständnis, wenn man meint, Gefßlers Ermordung sei „als private Notwehr motiviert und nicht als Tyrannenmord zu verstehen“.⁷³ Der Tyrann verkörpert bei Schiller eben jene Gewalt, die die intakte familiäre Ordnung bedroht. Indem Tell den Vogt erschießt, schützt er den naturhaften Kosmos der (Familien-)Idylle und handelt damit keinen Deut ‚unpolitischer‘ als die Männer auf dem Rütli. Deshalb kann er seine Tat, so sehr sie auch durch die Sorge um Frau und Kinder veranlasst worden ist, zugleich problemlos auf das Gemeinwohl beziehen: „Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld | Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden“ (V. 2793f.), ruft er dem Sterbenden zu, und seiner Familie darf er sagen, seine Hand habe „euch vertheidigt und das Land gerettet“ (V. 3143). Auch die Augenzeugen des Schusses werten Gefßlers Tod keineswegs als reine Privatangelegenheit: „Der Tyrann | Des Landes ist gefallen [...]. | Das Land ist frei“ (V. 2818ff.).

Gleichwohl ist die strikte Trennung der beiden Handlungslinien, die die Einheit und Geschlossenheit des Stücks zu gefährden scheint, erklärungsbedürftig. Und geschieht nicht auch ihre Verschmelzung im fünften Akt etwas gewaltsam? Denn man kann sich fragen, welchen Grund die Eidgenossen eigentlich haben, Tell als den „Retter von uns allen“ zu bejubeln, zu dessen Haus sie „wallen“ wie zu dem Gnadenort eines Heiligen (V. 3085f.). Nüchtern betrachtet, hätte das Attentat auf Gefßler leicht den gesamten Aufstandsplan, der auf Geheimhaltung und Solidarität beruhte, torpedieren können. Auf dem Rütli ermahnt Stauffacher seine Landsleute ausdrücklich, im Interesse der Gemeinschaft jede verfrühte Einzelaktion zu unterlassen: „Bezähme jeder die gerechte Wut, | Und spare für das Ganze seine Rache, | Denn Raub begeht am allgemeinen Gut, | Wer selbst sich hilft in seiner eignen Sache“ (V. 1462ff.). Bei Tschudi üben die Eidgenossen auch scharfe Kritik an Tells eigenmächtigem Vorgehen!

In der Schiller-Forschung kursiert eine Interpretation, die das Problem zu beheben scheint. Tells Anschlag, liest man da, werde „zum Fanal des Volksaufstands“⁷⁴, zum „entscheidenden Impuls für die Selbstbefreiung der Schweizer“⁷⁵; der kühne Held löse „die kollektive Befreiungstat aus, die sich sonst womöglich in strategischen Kalkülen verzettelt und verspätet hätte.“⁷⁶ Doch diese Auffassung lässt sich schon durch eine gründliche Textlektüre widerlegen, denn der Schuss auf Gefßler hat handlungstechnisch gar nichts mit der Erhebung der Eidgenossen zu tun. Die Verschwörer setzen unbeirrt den Plan um, den sie auf dem Rütli gefasst haben; lediglich der *Termin* für die Vertreibung der Tyrannen wird in IV,2 noch einmal vorverlegt, aber nur auf Drängen von Rudenz, der um seine geliebte Bertha fürchtet. Tells Tat beeinflusst den Ablauf des Geschehens nicht im Geringsten. Selbst ihre Einbettung in die Chronologie der Ereignisse bleibt unklar, und das Stück gibt auch keinen Aufschluss darüber, wann und wie die

Eidgenossen überhaupt vom Tod des Vogts erfahren. Dabei hätte Schiller ohne Mühe einen Handlungsgang konstruieren können, der die Begebenheit in der hohlen Gasse wirklich zum Dreh- und Angelpunkt des Freiheitskampfes macht. Immerhin wird Geßler schon auf dem Rütli als der gefährlichste Feind der Schweizer bezeichnet, der schwerlich „ohne Blut [...] das Feld“ räumen werde (V. 1430).

Fatal wirken sich Irrtümer wie die oben zitierten aus, wenn sie das Urteil über die politische Tendenz des Dramas steuern. „Die Rütli-Verschwörer sind ein politischer Debattierklub, unfähig zu handeln, sie brauchen daher den äußeren Anstoß“⁷⁷, heißt es dann beispielsweise, oder: „nicht das Volk, die Verschwörer auf dem Rütli, leisten das Befreiungswerk, sondern der Heilsbringer Tell [...] befreit die Schweiz.“⁷⁸ Auch das Verhältnis des Stücks zu den Ideen der Französischen Revolution gerät unter solchen Umständen in ein völlig falsches Licht: „Nicht durch die Erhebung des Volkes, nicht durch eine Rebellion oder Revolution haben die Schweizer Urkantone das habsburgische Joch abgeschüttelt. Schiller wollte und konnte die Befreiungsaktion nur deshalb zum Inhalt des *Wilhelm Tell* [...] machen, weil sie die Tat eines einzelnen war [...]. Mit den revolutionären Ereignissen Frankreichs sollten weder der Rütli-Schwur noch der Schuß aus der Hohlen Gasse etwas zu tun haben.“⁷⁹ In Wahrheit zeigt der Dichter das brüderlich verbundene Volk sehr wohl als zielstrebig handelnde, geschichtsmächtige Größe.

Der Fauxpas so vieler Interpreten ist ein Rezeptionsästhetisches Lehrstück: Im Rückgriff auf das vertraute narrative Muster von dem heroischen Einzelgänger, der auf dem Gipfel der Krise die Wende herbeiführt und den folgsamen Massen den Weg weist, biegen sie sich den Text nach den Gesetzen einer vordergründigen Handlungslogik zurecht. Sollte Hollywood einmal den Tell-Stoff verfilmen, würde der Plot zweifellos tatsächlich genau so aussehen. Schiller hingegen scheint auch hier vorzuführen, wie ein Nationalheld förmlich *gemacht* wird, wie die sinnstiftende Legende des Retters und Erlösers aus der produktiven Imagination seiner Mitmenschen hervorgeht. Kreist das Stück also weniger um einen Heros als um den Prozess der *Heroisierung*, dessen Ergebnis sich im kollektiven Gedächtnis niedergeschlagen hat?

Alternativ kann man das Verhältnis zwischen den beiden Handlungssträngen auch als symbolische Spiegelbeziehung deuten, in der Tell, das Musterbeispiel naturhaft-idyllischer Naivität, idealtypisch das ganze Volk der Schweiz verkörpert. Eine solche stellvertretende Rolle des Protagonisten scheint Stauffacher anzudeuten, wenn er seine Festnahme mit den Worten beklagt: „O nun ist alles, alles hin! Mit euch | Sind wir gefesselt alle und gebunden!“ (V. 2090f.) Tells Leiden und sein tapferer Widerstand repräsentieren dann im Kleinen, was die Bevölkerung der drei Kantone im Großen erlebt und leistet. Für den Dichter ergibt sich daraus der dramaturgische Vorteil, dass er das schwer zu inszenierende Massenereignis des Aufstands hinter die Bühne verlegen kann, um lediglich den Mord an Geßler, gleichsam exemplarisch, in der offenen Handlung vorzuführen. Mit dem zum Helden verklärten Tell feiern die Eidgenossen eigentlich sich selbst.

Aber auch diese These befriedigt nicht ganz, weil sie einen gravierenden Unterschied zwischen Tell und den Verschwörern ausblendet. „Doch wenn es seyn mag, ohne Blut“ (V. 1369), lautet die Devise für die Erhebung, die auf dem Rütli ausgegeben und dann auch peinlich genau befolgt wird: Während die Französische Revolution in mörderischen Terror überging, erringen die Schweizer ihre Freiheit, ohne jemanden totzuschlagen. Nur Tell macht hier wieder eine Ausnahme – und erntet dafür Begeisterungstürme statt der zu erwartenden Vorwürfe. Schiller hebt diesen irritierenden Widerspruch sogar noch eigens hervor. Wenn Fürst den heißblütigen Melchthal belobigt, weil er auf seine Rache an Landenberg verzichtet und „den reinen Sieg | Mit Blute nicht geschändet“ hat (V. 2912f.), wird dem Zuschauer der Kontrast zu Tells Gewalttat geradezu aufdringlich vorgerückt.

Es bleibt nur übrig, die Dissonanzen selbst zum Ausgangspunkt eines Interpretationsversuchs zu machen. Er kann sich auf die familiären Beziehungsmuster stützen, die *Wilhelm Tell* den politischen Verhältnissen in der Schweiz und ihrem Wandel unterlegt: Der Freiheitskampf der Eidgenossen folgt dem Modell eines *Familienkonflikts*, denn während Schiller das Patriarchat innerhalb der häuslichen Sphäre unangetastet lässt, schildert er für die Gesellschaft der drei Kantone „die Verwandlung der Vaterordnung in eine Brüderordnung“.⁸⁰ Dieser Vorgang ist aber mit versteckten Gefühlsambivalenzen und Gewaltpotenzialen verbunden, die der Ermordung Geßlers und auch der Parricida-Szene eine ganz neue Bedeutung für den Sinnzusammenhang des Dramas verleihen.

Mit Attinghausen stirbt ein adliger Herr, der sich als wohlwollender patriarchalischer Mentor seiner Untergebenen versteht. Doch die Schweizer, die nun „vaterlos“ (V. 2386) zurückbleiben, haben auf dem Rütli bereits bewiesen, dass sie der Vormundschaft entwachsen sind und eigenverantwortlich handeln können. Soweit vollzieht sich der Umschwung friedlich und harmonisch: Der liebevolle ‚Vater‘ entlässt seine Schutzbefohlenen gerne in die Mündigkeit – „Ja, dann bedarf es unserer nicht mehr“ (V. 2419) –, und sein Erbe Rudenz erhebt von vornherein keinen Anspruch auf die Position des Patriarchen. Anders sieht es mit der finsternen, tyrannischen Vaterfigur des Reichsvogts Geßler aus, der seinen Platz keineswegs freiwillig räumt. Hier hilft nur Gewalt, und damit kommt das brisante Thema des *Vatermords* ins Spiel. Die familiären Muster reichen in Schillers Stück sogar noch weiter, denn der Gegensatz zwischen dem fürsorglichen und dem grausamen Vater wiederholt sich auf der höchsten Ebene der Macht. Während Kaiser Albrecht, der als „Vater seiner Völker“ (V. 3065) die oberste patriarchalische Autorität verkörpert, seine Stellung missbraucht und die Familienordnung pervertiert, halten Stauffacher und Tell das Andenken seines verklärten Vorgängers Rudolf von Habsburg in Ehren (V. 3051 und 3192). Eines haben jedoch alle diese Väter gemeinsam: Keiner von ihnen erlebt das Ende des Dramas, an dem das verschworene „Volk von Brüdern“ (V. 1448) unter sich ist.

Das intakte Hausväterregiment in Schwyz, Uri und Unterwalden kann also nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch *Wilhelm Tell* jene große Transformation der alteuropäischen Welt aufgreift, die Schiller schon so oft thematisiert hat: das Schwinden der väterlichen Autorität und den schwierigen Weg der Söhne zu Freiheit und Selbstbestimmung. Ein neues Licht fällt damit auch auf die Verbindung des Stücks mit der Französischen Revolution, die den Zeitgenossen als grandioses Aufbegehren gegen eine patriarchalische Instanz erscheinen musste. Man kann heute nur schwer nachempfinden, was der Sturz des königlichen Landesvaters in Frankreich für eine Gesellschaft bedeutete, die auf allen Ebenen durch väterliche Gewalten geprägt war. Attentate auf gekrönte Häupter hatte es seit eh und je gegeben, aber Ludwig XVI. fiel einem Vätermord ganz eigener und ungeheuerlicher Art zum Opfer, der als öffentlicher Rechtsakt vollzogen wurde. Das Echo auf dieses epochale Ereignis hallt in Schillers Drama nach. Seine sozialpsychologische Tragweite lässt sich am besten erfassen, wenn man die Überlegungen der Psychoanalyse zum archetypischen Kampf der Söhne gegen den Vater zu Hilfe nimmt.

1913 legte Sigmund Freud in *Totem und Tabu* eine Hypothese über die menschliche Frühgeschichte vor, die an seine Theorie vom Ödipuskomplex anknüpfte. Die ersten Menschen, so vermutete er im Anschluss an Charles Darwin, hätten in einer sehr einfach strukturierten „Urhorde“ zusammengelebt: „Ein gewalttätiger, eifersüchtiger Vater, der alle Weibchen für sich behält und die heranwachsenden Söhne vertreibt, nichts weiter.“⁸¹ Irgendwann rotteten sich die Brüder-Söhne zusammen und beseitigten den übermächtigen Vater. Ihr Verhältnis zu ihm war jedoch gespalten: „Sie haßten den Vater, der ihrem Machtbedürfnis und ihren sexuellen Ansprüchen so mächtig im Wege stand, aber sie liebten und bewunderten ihn auch.“⁸² Deshalb stellten sich nach vollbrachter Tat massive Schuldgefühle ein, die sie dazu veranlassten, die Autorität des Ermordeten in Gestalt eines Totems oder später eines Gottes wieder aufzurichten. In diesem Akt erblickt Freud den Anfang der Religion, der Sittlichkeit, der gesellschaftlichen Ordnung und aller höheren Kultur.

Als Beitrag zur wissenschaftlichen Erforschung der Menschheitsgeschichte sind diese Spekulationen heute längst überholt, aber in anderer Hinsicht behalten sie durchaus ihren Wert. Freud arbeitet die Gefühlsambivalenz heraus, die das Verhältnis eines Sohnes zum Vater bis in seine Träume und Phantasien hinein prägt, jene Mischung aus Feindseligkeit und Liebe, Aggression und Verehrung, die jedem Emanzipationsversuch eigentümlich zwiespältige Züge verleiht. Und er macht obendrein darauf aufmerksam, dass diese vermeintlich rein privaten, innerfamiliären Verwicklungen auch einen Zugang zu großen Fragen der Gesellschaft und der Kultur eröffnen. Ein Seitenblick auf ein anderes Theaterstück soll beispielhaft zeigen, wie Freuds Thesen zu den ödipalen Nöten aufsässiger Söhne die Psychodynamik der revolutionären Erschütterungen, die Schillers Zeitgenossen miterlebten, erhellen können.

Bereits 1791 und damit vor Beginn der Terreur in Frankreich legte Iffland mit dem Trauerspiel *Die Kokarden* ein antirevolutionäres Tendenzstück vor. Die Handlung spielt in einem namenlosen deutschen Kleinstaat, dessen Fürst als fürsorglicher „Vater des Vaterlandes“⁸³ in Liebe und Güte regiert. Obwohl es demnach gar keine Missstände gibt, erregen einige Unzufriedene, angeführt von einem ehrgeizigen Schreiberling namens Hahn, revolutionäre Unruhen. Dabei verbergen sich hinter den Parolen von Freiheit, „Naturrecht“, „Menschenwürde“ und „Volksmajestät“⁸⁴, die der Pöbel im Munde führt, bloß Herrschsucht, Neid und Wichtigtuerei, die alsbald zu Mord und Totschlag führen. Aber zum Glück sind die aufgehetzten Bauern eigentlich doch herzensgute Leute, die schließlich zur Besinnung kommen und sich wieder um ihren angestammten Gebieter scharen.

Soweit stellt das Stück ein typisches Zeugnis jener konservativen Revolutionskritik dar, die vom Standpunkt des aufgeklärten Absolutismus aus argumentierte und beispielsweise auch Goethes Revolutionskomödien zugrunde liegt. Interessant ist aber, wie Iffland die politischen Vorgänge mit einem Vater-Sohn-Konflikt verknüpft. Während der Fürst persönlich erst ganz zum Schluss wie eine Lichtgestalt auf die Bühne tritt, rückt stellvertretend für ihn der Geheime Rat Langenau ins Zentrum der Handlung. Weil dieser treue Staatsdiener tapfer die Befugnisse seines Herrn verteidigt, gerät er mit seinem Sohn Franz aneinander, der als irregeleiteter Idealist zu den Revolutionären überläuft und zeitweilig kurz vor dem „Vatermord“⁸⁵ steht. Darüber hinaus interpretiert Iffland das gesamte revolutionäre Geschehen als einen Versuch, die väterliche Autorität durch einen Brüderbund zu ersetzen, in dem die familiären Rollen ihre Konturen verlieren und beliebig austauschbar werden. Mit Blick auf Franz erklärt Magister Hahn: „wir sind alle Brüder; jeder von uns ist sein Vater, er ist eines jeden Sohn und Bruder.“⁸⁶ An die Stelle der Hierarchien soll „brüderliche Eintracht“ treten: „einer nicht mehr als alle, alle nicht mehr als einer.“⁸⁷ Und als Langenaus ebenso renitente Tochter Albertine von ihrem Vater verstoßen wird, spendet Hahn ihr einen Trost, der Freud gewiss entzückt hätte: „Hast du keinen Vater mehr, so hast du Brüder.“⁸⁸

Die Aufhebung der patriarchalischen Leitdiffrenz zwischen verehrten Vätern und gehorsamen Söhnen führt jedoch zu Chaos und Gewalt und stürzt die ‚Vatermörder‘ zudem in schwere Gewissensnöte. Franz und Albertine zerbrechen an ihrer Auflehnung gegen die vertrauten Rollenmuster, und am Ende folgen die Revolutionäre reuevoll dem Rat des sterbenden Langenau: „Werft euch dem Fürsten in die Arme!“⁸⁹ Wenn der Übervater seine „Kinder“ dann in Gnaden aufnimmt und das Stück mit dem kollektiven Jubelruf „Gott erhalte unsern guten Herrn!“ schließt⁹⁰, ist die Familienordnung im Staat zur Erleichterung des Publikums wiederhergestellt.

Was bei Iffland im letzten Moment abgewendet wird, vollzieht sich in *Wilhelm Tell* tatsächlich, wo die Schweizer das patriarchalische Regiment abschütteln und sich als „Volk von Brüdern“ (V. 1448) konstituieren. So überlagern sich die modernen Ideen des aufgeklärten Staatsdenkens bei Schiller mit einem archaischen Vatermord-Szenario, das sein Freiheitsdrama um eine ab-

gründige Dimension bereichert. Wenn Freuds Überlegungen plausibel sind, müssten die rebellischen Söhne zwangsläufig Schuldgefühle verspüren, die der Text irgendwie zu verarbeiten hätte. Schon für den Freud-Schüler Otto Rank war der Schuss auf Geßler ein „verhülltes Parricidium“, das Schiller durch die Einführung des Kaisermörders zu kaschieren und zu entschuldigen suchte.⁹¹ Doch erst Peter von Matt hat eine entsprechende Interpretation des *Tell* im Zusammenhang skizziert und das „psychodramatische Substrat“ dieses „Vatermord-Spiel[s]“ überzeugend herausgearbeitet.⁹² Seine Anregungen sollen hier aufgenommen und weitergeführt werden.

Schiller konstruiert einen Plot, der die Brüdergemeinschaft von aller Schuld entlastet. Der Gefühlsambivalenz, die das Verhältnis der Söhne zum Vater kennzeichnet, trägt er Rechnung, indem er die patriarchalische Instanz in gute und böse, wohlwollende und tyrannische Vaterfiguren aufspaltet. Und bei ihrem Kampf gegen die dunkle Seite der Vatermacht profitieren die Eidgenossen gleich von zwei mörderischen Taten, ohne selbst auch nur eine einzige begehen zu müssen. Wenn Stauffacher über Albrechts Ermordung, die den Verschwörern sehr gelegen kommt, sagt: „Wir aber brechen mit der reinen Hand | Des blutgen Frevels segenvolle Frucht. | Denn einer großen Furcht sind wie entledigt, | Gefallen ist der Freiheit größter Feind“ (V. 3016ff.), so lässt sich dieses Fazit Wort für Wort auch auf Tells Attentat in der hohlen Gasse beziehen. Eben weil der Titelheld die Schuld des Vatermords stellvertretend für alle anderen auf sich zu nehmen hat, wird sein Schicksal sorgfältig von der Rütli-Handlung getrennt. Auch sein Aufstieg zum gefeierten Nationalhelden rechtfertigt sich nun auf neue Weise. Die praktischen Folgen seiner Tat für den Aufstand der Kantone mögen im Stück unbestimmt bleiben, aber nach der Ökonomie der Schuldgefühle speist sich die Begeisterung der Schweizer für ihren „Retter“ (V. 3086) ohnehin aus einer anderen, tieferen Quelle.

Tell erfährt aber auch seinerseits eine Entlastung, weil „das ganze Potential von Reue und Schuldbewußtsein“, das nun eigentlich auf ihn fallen müsste, wiederum auf den unseligen Parricida abgeleitet wird.⁹³ Erst damit erweist sich der Auftritt des veremten Herzogs von Schwaben wirklich als „Schlußstein des Ganzen“ (10, S. 458). Parricidas Anschlag auf seinen Oheim und Kaiser wird von Melchthal wie von Tell ausdrücklich als „Vatermord“ bezeichnet (V. 2953 und 3169) und erregt bei allen, die davon hören, Entsetzen und Abscheu. Wie der sprichwörtliche Sündenbock, dem die Israeliten die Schuld des gesamten Volkes aufbürdeten, wird der Täter buchstäblich in die Wüste gejagt und aus der idyllischen Welt der „Glücklichen“ (V. 3274) verbannt. Die Sphäre, in die er am Schluss entschwindet, nimmt nur in Tells suggestiver Wortkulissee Gestalt an: Aus der Topographie der Gotthard-Route, die durch die Schlucht der Reuss über die Teufelsbrücke zum Urnerloch führt, entwickelt Schiller einen symbolträchtigen Weg der Buße und Reinigung, den der Frevler zu beschreiten hat. Sein Ziel ist der Papst, die höchste, aber zugleich unfassbar ferne väterliche Autorität, die dem Spiel-Raum der Dramenhandlung weit entrückt ist und in ihrer spirituellen Würde nichts mit dem tyrannischen Regiment eines Al-

brecht oder Geßler zu tun hat. Wenn allein der Vater der Christenheit imstande ist, Parricida zu entschöhnen, darf man daran erinnern, dass Freud die Geburt der Religion aus der Pietät gegenüber dem ermordeten Urvater erklärte.

Das „psychodramatische Substrat“ des *Wilhelm Tell* hat wohlgemerkt nichts mit dem individuellen Seelenleben der fiktiven Figuren zu tun. Tell selbst weiß sicherlich nicht das Geringste von diesen Zusammenhängen. Statt dessen geht es hier um das kollektive Unbewusste der Zeitgenossen um 1800 – unter Einschluss des Dichters –, die sich im Theater und in ihrer Einbildungskraft mit einem solchen Szenario auseinandersetzten. Schiller entwirft ein komplexes Gefüge unterschiedlicher Vaterinstanzen und eine ganze Serie von Verschiebungen, die das Phantasiespiel um den Vätermord und die Emanzipation der Brüder-Söhne gegen alle Einsprüche des Gewissens absichern. Die am Ende so festlich zelebrierte Freiheit der Schweizer ist auch eine Freiheit von quälenden Schuldgefühlen. Und mit dem Wandel von der patriarchalisch-fürstlichen Herrschaft zu einem Bund gleichberechtigter Brüder wird nicht nur eine Alternative zum Terror der französischen Jakobiner gestaltet. Das Psychodrama von Wilhelm Tell und den Eidgenossen erprobt auch den Umgang mit seelischen Lasten und Konflikten, die an der Schwelle zu einer modernen demokratischen Gesellschaft lauern.

VI Epilog: Schiller und die Freiheit

Man kann der saloppen Feststellung des österreichischen Spitzels, der 1840 die Leipziger Schiller-Feier überwachte, nicht widersprechen: Friedrich Schiller hat tatsächlich „eine Menge Sachen für die Freiheit geschrieben“.¹ In seinen Augen war es die Freiheit, die den Menschen ausmacht – nicht als simples Faktum oder unverlierbarer Besitz, sondern als *Aufgabe* und ideales Ziel seiner Bestrebungen. Deshalb wurde der Freiheitsgedanke zum Hauptthema und zur wichtigsten Antriebskraft von Schillers Schreiben. Sicherlich spielten dabei auch biographische Aspekte eine Rolle, vor allem die Erfahrungen des Karlsschülers und die Nöte eines Autors, der lange Zeit um seine Existenzgrundlagen und seine Handlungsspielräume kämpfen musste. Eine ungleich größere Bedeutung kam aber den historischen Transformationen des 18. Jahrhunderts und dem geistigen Erbe der Aufklärung zu. Diese Epoche hatte das moderne Individuum hervorgebracht, das sich maßgeblich über sein Vermögen zur autonomen Selbstbestimmung definiert. Sie hatte in Literatur und Wissenschaft des Langen und Breiten über Grundlagen, Möglichkeiten und Schranken solcher Freiheit räsoniert, mit der Anthropologie, der Erfahrungsseelenkunde und der Transzendentalphilosophie ganze Disziplinen geschaffen, die an der Ausformung des neuen Bildes vom Menschen beteiligt waren, und mit ihren Staats- und Gesellschaftstheorien die Idee der Freiheit auch in das politische Denken aufgenommen.

Schillers Schriften und Dramen gestalten ganz unterschiedliche Facetten seines Kardinalthemas. Die Frage nach der Freiheit betrifft bei ihm die Beziehung zwischen Körper und Geist, Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Affekt und Vernunft, aber auch das Verhältnis des Individuums zu den Ordnungen der patriarchalischen Familie oder zu den Zwängen des höfischen Lebens und der Machtpolitik; sie wird für den Schriftsteller, der auf sein Publikum Rücksicht nehmen muss, ebenso virulent wie für den Theaterbesucher, der den suggestiven Wirkungen eines dramatischen Bühnengeschehens ausgesetzt ist. Für die Gefahren, die das Streben nach Selbstbestimmung und freier Entfaltung begleiten, hat Schiller einen scharfen Blick. Er richtet sich nicht nur auf die Einschränkungen menschlicher Autonomie durch äußere Gewalten, sondern auch auf die Ambivalenz der Freiheit selbst. Freiheit ist ein existenzielles Wagnis, weil sie vertraute Gewissheiten zerstört, Unsicherheit stiftet und die Gefahr des Scheiterns birgt.

Dass Schiller in seinen Stücken eine so vielschichtige Auseinandersetzung mit dem Thema Freiheit leisten konnte, lag vor allem an seiner eigentümlichen Schaffensweise. Er war weder ein bloßer ‚Theaterdichter‘, für den, wie Emil Staiger meinte, „die Frage der Bühnenwirksamkeit“ absolute Priorität hatte, während er die Themen und Gestalten seiner Stücke als zweitrangig betrachtete², noch ein ‚Ideendichter‘, der abstrakte Theoreme dramatisch einkleidete. Getragen werden seine Werke statt dessen von einem produktiven Spannungsverhältnis zwischen den politischen und anthropologischen Problemstellungen, die ihn beschäftigten, der Faszinationskraft reizvoller Stoffe mit theatralischem Potenzial, einer sorgfältig kalkulierten Affektregie und den praktischen Anforderungen der zeitgenössischen Bühne. Daraus entstanden hochkomplexe künstlerische Gebilde, die sich – zum Glück! – nicht auf plakative Maximen und Lehrsätze reduzieren lassen.

In der Rezeptionsgeschichte ist dieser Reichtum leider allzu oft unter einer Flut von Klischees begraben worden. Das gilt nicht nur für den bürgerlichen Schiller-Kult des 19. Jahrhunderts, sondern auch für viele kritische Stimmen. Wenn Büchner in Schillers Protagonisten bloß „Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos“³ sah oder Nietzsche den Dichter als „Moral-Trompeter von Säckingen“⁴ verspottete, attackierten beide statt ihres vermeintlichen Gegenstandes eher ihre eigenen Vorurteile. Heute gehören die bildungsphiliströsen Denkschaublonen, die Schiller zu einem starren Denkmal gemacht haben, freilich der Vergangenheit an, und mit ihnen ist auch die polemische Gegenposition überholt. Gerade weil Schiller seinen einst so überragenden Rang im öffentlichen Diskurs und im Selbstverständnis der Gebildeten längst verloren hat, bietet sich vielleicht die Chance, seine Werke unbefangener und differenzierter wahrzunehmen. Als Zitatensteinbruch für Festreden oder andere Rituale gesellschaftlicher Selbstdarstellung eignen sie sich dann sicherlich nicht mehr. Dafür könnten sie aber wieder zu einer Quelle faszinierender ästhetischer Erfahrungen und gedanklicher Impulse werden.

Schillers berühmt-berüchtigtes Pathos dürfte das größte Hindernis sein, das heutzutage einer neuen Annäherung im Wege steht. Für ihn war die pathetische Rhetorik noch ein probates Werkzeug der Affekterregung. Während seine frühen Stücke mächtige Emotionen schüren, um das Publikum aus den Niederungen seiner gewohnten Lebenswelt herauszureißen, setzen die späteren mit ihrer kunstvollen Versrede auf intensive, aber zugleich gezügelte Gefühlsregungen, die bei den Zuschauern das Bewusstsein erhabener Autonomie wecken sollen. Was sich von den *Räubern* bis zu *Wilhelm Tell* durchhält, ist die markante Distanz zur Diktion des Alltags. Schillers Pathos zeugt nicht nur von dem persönlichen Temperament und dem individuellen Stilwillen des Autors, sondern ist auch der rhetorischen Tradition und ihrer Affektenlehre verpflichtet. Es war allerdings schon bei den Zeitgenossen umstritten, die unter dem Eindruck der behutsam stilisierten ‚Natürlichkeit‘ im bürgerlichen Drama der Spätaufklärung standen. Gleichwohl konnte das 19. Jahrhundert problemlos an die Rhetorik des Dichters anschließen: Zumal bei

öffentlichen Anlässen war hier noch Platz für einen feierlichen hohen Stil, der in diesem Zeitraum auch allenthalben den Einfluss Schillers verrät. In jüngerer Zeit musste eine solche Sprache aber zwangsläufig immer fremder und ferner wirken, was leicht zu Missverständnissen führen konnte. Ein krasses Beispiel liefert das gehässige Urteil Theodor W. Adornos:

Der sprachliche Habitus Schillers gemahnt an den jungen Mann, der von unten kommt und, befangen, in guter Gesellschaft zu schreien anfängt, um sich vernehmlich zu machen: power und patzig. Die deutsche Tirade und Sentenz ist den Franzosen nachgeahmt, aber am Stammtisch eingeübt. In den unendlichen und unerbittlichen Forderungen spielt der Kleinbürger sich auf, der mit der Macht sich identifiziert, die er nicht hat, und durch Arroganz sie überbietet bis in den absoluten Geist und das absolute Grauen hinein. Zwischen dem allmenschlich Grandiosen und Erhabenen, das sämtliche Idealisten gemein haben, und das stets unmenschlich das Kleine als bloße Existenz zertrampeln will, und der rohen Prunksucht bürgerlicher Gewaltmenschen besteht das innigste Einverständnis. Zur Würde der Geistesriesen gehört es, hohl dröhnend zu lachen, zu explodieren, zu zerschmettern.⁵

Bestürzend an diesen Tiraden ist nicht nur die Unfähigkeit des Verfassers, Schillers Person von seinen fiktiven Figuren zu unterscheiden, sondern auch der denunziatorische Gestus, der seinerseits genau jene maßlose sprachliche Gewalt ausübt, die Adorno dem Dichter zum Vorwurf macht. Harmloser erscheinen da die zahllosen Parodien, zu denen der typische Schiller-Ton Anlass gegeben hat, oder die Verirrungen mancher Interpreten, die in den Reden seiner Protagonisten eine versteckte Ironie wittern, wo Schiller sicherlich keine gesehen hat. Und doch könnte gerade der unverwechselbare Stil dieser Stücke auf gegenwärtige Leser und Zuschauer einen Effekt ausüben, der zumindest dem klassischen Schiller nicht unwillkommen gewesen wäre – eine *verfremdende* Wirkung nämlich, die das Fiktionsbewusstsein wachhält und damit eine Rezeptionshaltung ermöglicht, in der sich das Pathos großer Gefühle mit einer heilsamen Distanz verbindet.

Wie das ganze Zeitalter der Aufklärung stand Schiller an der Schwelle zu einer modernen Welt, deren Selbstverständnis auf die Freiheit des Individuums gegründet ist. Trotzdem wurden die aktuellen Bezüge seines Denkens und seiner Werke in den vorangegangenen Kapiteln allenfalls angedeutet. Dieses Buch soll zeigen, wie inspirierend eine Beschäftigung mit Schiller sein kann, und das notwendige Wissen dafür vermitteln, aber es will seinen Lesern weder Lehren noch Nutzenwendungen aufdrängen. Was der Dichter, seine Dramen und seine ganze Epoche ihnen konkret bedeuten können, mögen sie getrost selbst herausfinden.

Muss man heute noch Schiller lesen? In Georg Hermanns Roman *November achtzehn* stellt eine kecke junge Frau dieselbe Frage, als von Miguel de Cervantes' *Don Quijote* die Rede ist. Und

die Antwort, die Hermann einer gebildeten alten Dame in den Mund legt, kann auch hier als Schlusswort dienen: „Ich weiß es nicht“, sagt die Alte. „Es liegt ja auch keine Notwendigkeit vor, daß man lebt.“⁶

Anmerkungen

Freiheit – was heißt das?

- 1 Johann Wolfgang Goethe: Einwirkung der neueren Philosophie [1817]. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 12. Hrsg. von Hans J. Becker u. a. München u. a. 1989, S. 94–98, hier S. 97.
- 2 Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens [1836] (Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 19). Hrsg. von Heinz Schlaffer. München u. a. 1986, S. 195.
- 3 Heinrich Heine: Die romantische Schule [1836]. In: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Bd. 8.1. Hamburg 1979, S. 121–249, hier S. 153.
- 4 Georg Gottfried Gervinus: Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. 5. Theil. Leipzig ²1844, S. 568.
- 5 Zit. nach Christian Grawe: Das Beispiel Schiller. Zur Konstituierung eines Klassikers in der Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts. In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp. Stuttgart u. a. 1994, S. 638–668, hier S. 657f.
- 6 Thomas Mann: Schwere Stunde [1905]. In: ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 2.1. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M. 2004, S. 419–428, hier S. 427.
- 7 Adolf Hitler: Mein Kampf [1925/26]. Eine kritische Edition. Hrsg. von Christian Hartmann u. a. Bd. II. München u. a. ³2016, S. 1371.
- 8 Henry Picker: Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier. 1941–42. Bonn 1951, S. 417.
- 9 Mann: Schwere Stunde, S. 427.
- 10 Schiller wird unter Angabe von Band und Seitenzahl nach der Nationalausgabe zitiert, die bei der Wiedergabe der Texte auf Modernisierungen verzichtet: Schillers Werke. Nationalausgabe. Weimar 1943ff. Sofern einzelne Bände bereits in überarbeiteten Neuausgaben erschienen sind, werden diese verwendet.
- 11 Eckermann: Gespräche mit Goethe, S. 131.

Voraussetzungen: Zwischen Schule und Theater

- 1 Jean-Jacques Rousseau: Die Bekenntnisse. Die Träumereien des einsamen Spaziergängers. München 1978, S. 9.
- 2 Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers [1774]. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 1.2. Hrsg. von Gerhard Sauder. München u. a. 1987, S. 197–299, hier S. 203 und 259.

- 3 Karl Philipp Moritz: Anton Reiser [1785/90] (Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe, Bd. 1). Hrsg. von Christoph Wingertzahn. Tübingen 2006, S. 10.
- 4 Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise. In: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 9. Hrsg. von Klaus Bohnen und Arno Schilson. Frankfurt a. M. 1993, S. 483–627, hier S. 498.
- 5 Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. 6. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Wiesbaden 1964, S. 53–61, hier S. 53.
- 6 Christian Friedrich Daniel Schubart: Die Fürstengruft [1779]. In: Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte. Hrsg. von Heinz Nicolai. Bd. 2. München 1971, S. 1672–1675, hier S. 1675.
- 7 Ludwig Tieck: Fermer, der Geniale [1797]. In: ders.: Frühe Erzählungen und Romane. Hrsg. von Marianne Thalmann. München 1963, S. 21–36, hier S. 26.
- 8 Johann Gottfried Herder: Vom Erkennen und Empfinden den zwei Hauptkräften der menschlichen Seele [1775]. In: ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. Bd. 8. Berlin 1892, S. 263–333, hier S. 324.
- 9 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Vierter Versuch. Leipzig u. a. 1778, S. 80.
- 10 Johann Wolfgang Goethe: Zum Schäkespears Tag [1771]. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 1.2, S. 411–414, hier S. 413.
- 11 Jakob Michael Reinhold Lenz: Über Götz von Berlichingen. In: ders.: Werke und Briefe in drei Bänden. Hrsg. von Sigrid Damm. Bd. 2. München u. a. 1987, S. 637–641, hier S. 638.
- 12 Ebd., S. 637.
- 13 Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre (Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 5). Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. München u. a. 1988, S. 290.
- 14 Jakob Michael Reinhold Lenz: Lied zum teutschen Tanz: In: ders.: Werke und Briefe in drei Bänden. Hrsg. von Sigrid Damm. Bd. 3. München u. a. 1987, S. 191.
- 15 Lenz: Über Götz von Berlichingen, S. 640.
- 16 Eckermann: Gespräche mit Goethe, S. 196.
- 17 Christian Friedrich Daniel Schubart an Balthasar Haug, 14. März 1775. In: ders.: Briefe. Hrsg. von Ursula Wertheim u. a. München 1984, S. 146.
- 18 Jacob Friedrich Abel: *Rede, über die Entstehung und die Kennzeichen großer Geister* [1776]. In: Jacob Friedrich Abel. Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–1782). Mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Bibliographie hrsg. von Wolfgang Riedel. Würzburg 1995, S. 181–218, hier S. 203.
- 19 Jacob Friedrich Abel: *Rede [Seelenstärke ist Herrschaft über sich selbst]* [1777]. In: ebd., S. 219–236, hier S. 223.
- 20 Ernst Platner: Anthropologie für Ärzte und Weltweise. Erster Teil [1772]. Hildesheim u. a. 1998, S. IV und XVII.
- 21 Die geistes- und wissenschaftsgeschichtlichen Kontexte seiner anthropologischen Arbeiten werden ausführlich erörtert von Wolfgang Riedel: Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der *Philosophischen Briefe*. Würzburg 1985.
- 22 Vgl. Lutz-Henning Pietsch: „Vielleicht, daß der Anblick seinen Genius wieder aufweckt.“ Die ‚um-schlägliche‘ Figurenpsychologie in Schillers frühen Dramen und die anthropologische Theorie der Aufmerksamkeit. In: Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen. Hrsg. von Georg Braungart und Bernhard Greiner. Hamburg 2005, S. 87–105.
- 23 Riedel: Die Anthropologie des jungen Schiller, S. 176.
- 24 Andreas Streichers Schillerbiographie. Hrsg. von Herbert Kraft. Mannheim 1974, S. 123.
- 25 Rudolf Zacharias Becker: Das Eigenthumsrecht an Geisteswerken. Frankfurt a. M. 1789, S. 18.
- 26 Stephan Füssel: Schiller und seine Verleger. Frankfurt a. M. u. a. 2005, S. 289f.

- 27 Frank Almai: „Können Sie mir wieder 200 Reichsthaler schicken, so erweisen Sie mir eine Gefälligkeit“. Friedrich Schiller, seine Förderer und das Geld. In: Literatur als Interdiskurs. Realismus und Normalismus, Interkulturalität und Intermedialität von der Moderne bis zur Gegenwart. Eine Festschrift für Rolf Parr zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Thomas Ernst und Georg Mein. München u. a. 2016, S. 135–160, hier S. 151.
- 28 Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, S. 55.
- 29 Johann Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (Werke in zehn Bänden, Bd. 6). Hrsg. von Martin Bollacher. Frankfurt a. M. 1989, S. 13.
- 30 Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1828 bis 1832 (Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 20.2). Hrsg. von Edith Zehm und Sabine Schäfer. München u. a. 1998, S. 1564.
- 31 Nach wie vor lesenswert ist dazu das Kapitel „Fremde des Lebens“ in Emil Staiger: Friedrich Schiller. Zürich 1967, S. 11–43.
- 32 Wilhelm von Humboldt: Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung [1830]. In: ders.: Werke in fünf Bänden. Bd. 2. Hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel. Darmstadt 1961, S. 357–394, hier S. 361 und 381.
- 33 Johann Wolfgang Goethe: Epoche der forcierten Talente [1812]. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 9. Hrsg. von Christoph Siegrist u. a. München u. a. 1987, S. 639–641, hier S. 640.
- 34 Eckermann: Gespräche mit Goethe, S. 66.
- 35 Ebd., S. 196.
- 36 Johann Wolfgang von Goethe: Dichtung und Wahrheit (Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 16). Hrsg. von Peter Sprengel. München u. a. 1985, S. 306.
- 37 Johann Christoph Gottsched: Des Herrn Verfassers Vorrede [zu *Der sterbende Cato*] [1732]. In: ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 2. Hrsg. von Joachim Birke. Berlin 1970, S. 3–18, hier S. 5.
- 38 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst. Erster allgemeiner Theil [1730] (Ausgewählte Werke, Bd. 6.1). Hrsg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. Berlin u. a. 1973, S. 215.
- 39 Johann Christoph Gottsched: Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen [1729]. In: ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 9.2. Hrsg. von Rosemary Scholl. Berlin u. a. 1976, S. 492–500, hier S. 494.
- 40 Gotthold Ephraim Lessing: Briefwechsel über das Trauerspiel [1756/57]. In: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 3. Hrsg. von Conrad Wiedemann. Frankfurt a. M. 2003, S. 662–736, hier S. 671.
- 41 Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie [1767/69]. In: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 6. Hrsg. von Klaus Bohnen. Frankfurt a. M. 1985, S. 181–694, hier S. 192.
- 42 Ebd., S. 570.
- 43 Otto Heinrich von Gemmingen: Der deutsche Hausvater. Ein Schauspiel [1780]. In: Das Drama der klassischen Periode. Hrsg. von Adolf Hauffen. Bd. 2.1. Stuttgart 1891, S. 11–83, hier S. 14.
- 44 So berichtet Karl Wilhelm Ramler in einem Brief an Johann Wilhelm Ludwig Gleim vom 25. Juli 1755; zit. nach Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 3, S. 1221.
- 45 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 581.
- 46 Lenz: Anmerkungen übers Theater. In: ders.: Werke und Briefe, Bd. 2. S. 641–671, hier S. 670.
- 47 Christian Garve: Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neuern Schriftsteller, besonders der Dichter [1770]. In: ders.: Popularphilosophische Schriften über literarische, ästhetische und gesellschaftliche Gegenstände. Hrsg. von Kurt Wölfel. Bd. 1. Stuttgart 1974, S. 24–105, hier S. 77f.
- 48 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 577.
- 49 Eckermann: Gespräche mit Goethe, S. 130.

- 50 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 332 und S. 551.
- 51 Ebd., S. 579.
- 52 Moses Mendelssohn: Hundert und sechs und vierzigster Brief [1761]. In: ders.: Rezensionenartikel in *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* (Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe, Bd. 5.1). Bearbeitet von Eva J. Engel. Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, S. 347–350, hier S. 348.
- 53 Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Erster Theil. Leipzig 1773, S. 665f.
- 54 Johann Georg Schlosser: Versuch über das Erhabene. In: Longin vom Erhabenen. Mit Anmerkungen und einem Anhang. Hrsg. von Johann Georg Schlosser. Leipzig 1781, S. 266–334, hier S. 276.
- 55 Carl Grosse: Über das Erhabene [1788]. Hrsg. von Carsten Zelle. St. Ingbert 1990, S. 58f.
- 56 Karl Philipp Moritz: Kabale und Liebe, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Friedrich Schiller [1784]. In: ders.: Werke in zwei Bänden. Bd. 2. Hrsg. von Heide Hollmer u. a. Frankfurt a. M. 1997, S. 853.
- 57 Karl Philipp Moritz: Noch etwas über das Schillersche Trauerspiel: Kabale und Liebe [1784]. In: ders.: Werke. Bd. 2, S. 853–859, hier S. 856.
- 58 [Anonymus]: Rheinische Thalia. Herausgegeben von Schiller. In: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 32 (1786), S. 289–323, hier S. 302.
- 59 Vgl. Peter Michelsen: Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers *Räubern*. Heidelberg 1979, S. 9–63.

Größe und Scheitern: Die frühen Stücke

- 1 Anton Pichler: Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim. Mannheim 1879, S. 67f.
- 2 Johann Wolfgang Goethe: Glückliches Ereignis [1817]. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 12, S. 86–90, hier S. 86.
- 3 Vgl.: Schillers Räuber. Urtext des Mannheimer Soufflibuches. Hrsg. von Herbert Stubenrauch und Günter Schulz. Mannheim 1959.
- 4 Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1959, S. 427.
- 5 Benno von Wiese: Friedrich Schiller. Stuttgart 1959, S. 145.
- 6 Dieter Borchmeyer: Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein. Frankfurt a. M. 1988, S. 199.
- 7 Johann Gottfried Herder: Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit [1774]. In: ders.: Werke in zehn Bänden. Bd. 4. Hrsg. von Jürgen Brummack u. a. Frankfurt a. M. 1994, S. 9–107, hier S. 69.
- 8 Johann Wolfgang Goethe: Götz von Berlichingen. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 1.1. Hrsg. von Gerhard Sauder. München u. a. 1985, S. 549–653, hier S. 632.
- 9 Ob die Löwen-Vignette mit dem rebellischen Motto „in Tirannos“, die die zweite Auflage der *Räuber* zierte, auf Initiative des Dichters angebracht wurde, ist umstritten. Zuletzt hat Frank Ackermann für Schillers Mitwirkung plädiert (In Tirannos. Eine Untersuchung zu dem Titelblatt der zweiten Auflage von Schillers *Räubern*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 53 (2009), S. 72–88).
- 10 Johann Georg Sulzer: Erklärung eines psychologischen paradoxen Satzes: Daß der Mensch zuweilen nicht nur ohne Antrieb und ohne sichtbare Gründe sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugende Gründe handelt und urtheilet. In: ders.: Vermischte philosophische Schriften. Leipzig

- 1773, S. 99–121, hier S. 110. – Vgl. dazu Wolfgang Riedel: Die Aufklärung und das Unbewußte. Die Inversionen des Franz Moor. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), S. 198–220.
- 11 Gert Sautermeister: „Die Seele bei ihren geheimsten Operationen ertappen“. Unbotmäßiges zu den Brüdern Moor in Schillers *Räubern*. In: Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium. Hrsg. von Thomas Metscher und Christian Marzahn. Köln u. a. 1991, S. 311–340, hier S. 327.
- 12 Vgl. Andreas Streichers Schillerbiographie, S. 60f.
- 13 Helfrich Peter Sturz: Denkwürdigkeiten von Johann Jakob Rousseau. In: ders.: Schriften. Erste Sammlung. Leipzig 1779, S. 129–180, hier S. 145.
- 14 Dasselbe darf man in der Szene V,16 für Schillers Helden voraussetzen, der zu Beginn des fünften Akts „gewaffnet“ zum Kampf um Genua angetreten war (4, S. 103).
- 15 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 251.
- 16 Sturz: Denkwürdigkeiten von Johann Jakob Rousseau, S. 145.
- 17 Immanuel Kant: Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf [1795]. In: ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. 6, S. 193–251, hier S. 237.
- 18 Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft [1921/22] (Gesamtausgabe. Abteilung I, Bd. 23). Hrsg. von Knut Borchardt u. a. Tübingen 2013, S. 490.
- 19 Vgl. Andreas Streichers Schillerbiographie, S. 76.
- 20 Gotthold Ephraim Lessing an Karl Lessing, 1. März 1772. In: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 11.2. Hrsg. von Helmuth Kiesel. Frankfurt a. M. 1988, S. 361–363, hier S. 362.
- 21 Andreas Streichers Schiller-Biographie, S. 70.
- 22 Vgl. Cornelia Mönch: Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie. Tübingen 1993.
- 23 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 559.
- 24 Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. In: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 7. Hrsg. von Klaus Bohnen. Frankfurt a. M. 2000, S. 291–371, hier S. 313.
- 25 Vgl. dazu Helmuth Kiesel: „Bei Hof, bei Höll“. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller. Tübingen 1979.
- 26 Das hat vor allem Karl S. Guthke in seiner Interpretation von *Kabale und Liebe* gezeigt: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. Tübingen u. a. 1994, S. 95–132. Auch die konfliktreiche Entwicklung der Beziehung zwischen den Liebenden wird von Guthke ausgezeichnet rekonstruiert.
- 27 Vgl. dazu die Untersuchung von Jutta Greis: Drama Liebe. Zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1991.
- 28 Heinrich Leopold Wagner: Die Kindermörderin. Ein Trauerspiel [1776]. In: Sturm und Drang. Bd. 2, S. 1454–1520, hier S. 1491.
- 29 Goethe: Zum Schakespears Tag, S. 413.
- 30 Günter Saße: Liebe als Macht. *Kabale und Liebe*. In: Schiller. Werk-Interpretationen. Hrsg. von Günter Saße. Heidelberg 2005, S. 35–55, hier S. 53.
- 31 Walter Müller-Seidel: Das stumme Drama der Luise Millerin. In: Goethe-Jahrbuch 17 (1955), S. 91–103, hier S. 95 u. ö.
- 32 Der Text ist in Band 6 der Nationalausgabe abgedruckt (S. 5–339). Bei Zitaten wird jeweils die Verszahl angegeben.
- 33 Christoph Martin Wieland an Herzog Karl August, 8. Mai 1785. In: Wielands Briefwechsel. Bd. 8.1. Bearb. von Annerose Schneider. Berlin 1992, S. 442–447, hier S. 444.
- 34 Hartmut Reinhardt: *Don Karlos*. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart 2011, S. 399–415, hier S. 407.
- 35 Guthke: Schillers Dramen, S. 161.

- 36 Hans-Jürgen Schings: Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten. Tübingen 1996, S. 95.

Geschichte, Philosophie, Poetik: Die Zwischenzeit

- 1 Leopold von Ranke: Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514 [1824] (Sämtliche Werke. Zweite Gesamtausgabe. Bd. 33/34). Leipzig 1877, S. VII.
- 2 Immanuel Kant: Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte [1786]. In: ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. 6, S. 85–102, hier S. 92.
- 3 Immanuel Kant: Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht [1784]. In: ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. 6, S. 33–50, hier S. 39.
- 4 Johann Wolfgang Goethe: Glückliches Ereignis [1817]. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 12, S. 86–90, hier S. 87.
- 5 Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, S. 145f.
- 6 Vgl. dazu neuerdings Carina Middel: Schiller und die Philosophische Anthropologie des 20. Jahrhunderts. Ein ideengeschichtlicher Brückenschlag. Berlin u. a. 2017.
- 7 Vgl. dazu Carsten Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart u. a. 1995.
- 8 Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: ders.: Werke. Bd. 2, S. 958–991, hier S. 983.
- 9 Kant: Zum ewigen Frieden, S. 224.
- 10 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960, S. 78.
- 11 Rose Riecke-Niklewski: Die Metaphorik des Schönen. Eine kritische Lektüre der Versöhnung in Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Tübingen 1986, S. 94.
- 12 Heinrich Heine: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland [1834]. In: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. 8.1, S. 9–120, hier S. 60.
- 13 Herbert Marcuse: Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud [1955]. Frankfurt a. M. 1970, S. 189.
- 14 Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, S. 19.
- 15 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 574.
- 16 Ebd., S. 190.
- 17 Ernst-Wolfgang Böckenförde: Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation [1967]. In: ders.: Staat, Gesellschaft, Freiheit. Studien zur Staatstheorie und zum Verfassungsrecht. Frankfurt a. M. 1976, S. 42–64, hier S. 60.
- 18 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Dresden u. a. ²1756 (ND Baden-Baden u. a. 1962), S. 3.
- 19 Joachim Latacz: Schiller und die griechische Tragödie. In: Tragödie. Ideal und Transformation. Hrsg. von Hellmut Flashar. Stuttgart u. a. 1997, S. 235–257, hier S. 239.
- 20 Birgit Himmelseher: Produktive Wechselwirkungen. Schillers Anteil an der Leitung des Weimarer Hoftheaters. In: Der ganze Schiller. Programm ästhetischer Erziehung. Hrsg. von Klaus Manger. Heidelberg 2006, S. 29–46, hier S. 46.
- 21 Eckermann: Gespräche mit Goethe, S. 163.
- 22 Ebd., S. 188.

- 23 Bertolt Brecht: Kleines Organon für das Theater. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u. a. Bd. 23. Berlin u. a. 1993, S. 65–97, hier S. 75f.
- 24 Friedrich Schlegel: [Athenäums-Fragmente]. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2. Hrsg. von Hans Eichner. München u. a. 1967, S. 165–255, hier S. 182.
- 25 Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim 1994, S. 374.
- 26 Georg Büchner: Brief an die Familie, 28. Juli 1835. In: ders.: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Bd. 2. Hrsg. von Henri Poschmann. Frankfurt a. M. 1999, S. 409–411, hier S. 411.
- 27 Aristoteles: Poetik, S. 21.
- 28 Johann Wolfgang Goethe: Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. II.1. Hrsg. von Edith Zehm. Stuttgart u. a. 2000, S. 288.
- 29 Aristoteles: Poetik, S. 29/31.
- 30 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 251.
- 31 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1955, S. 182, 188, 192 und 194.
- 32 Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme [1954]. In: ders.: Werkausgabe in dreißig Bänden. Bd. 24. Zürich 1980, S. 31–72, hier S. 62 und 59f.
- 33 Zu Schillers Bemühungen, die Tragödie in die öffentliche Sphäre zurückzuführen, vgl. Dieter Borchmeyer: Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition. München 1973.
- 34 Max Kommerell: Schiller als Psychologe. In: ders.: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin. Frankfurt a. M. 1942, S. 132–199, hier S. 190.
- 35 Johann Wolfgang Goethe: Tag- und Jahreshefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 14. Hrsg. von Reiner Wild. München u. a. 1986, S. 7–322, hier S. 60.
- 36 Gerhard Storz: Der Dichter Friedrich Schiller. Stuttgart 1959, S. 389.
- 37 Goethe: Tag- und Jahreshefte, S. 126.
- 38 Johann Wolfgang Goethe: Regeln für Schauspieler. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 6.2. Hrsg. von Victor Lange u. a. München u. a. 1988, S. 703–745, hier S. 721.
- 39 Ebd., S. 704.
- 40 Ebd., S. 711.
- 41 Ebd., S. 703.
- 42 Johann Wolfgang Goethe: Weimarisches Hoftheater [1802]. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 6.2, S. 692–703, hier S. 694.
- 43 Johann Wolfgang Goethe: Einige Szenen aus Mahomet, nach Voltaire, von dem Herausgeber [1800]. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 6.2, S. 691f., hier S. 692.
- 44 Johann Wolfgang Goethe: Eröffnung des weimarischen Theaters. Aus einem Briefe [1798]. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen eines Schaffens. Bd. 6.2, S. 642–661, hier S. 643.
- 45 Eckermann: Gespräche mit Goethe, S. 513.
- 46 Bertolt Brecht: Journale 2 (Werke, Bd. 27). Berlin u. a. 1995, S. 260.
- 47 Goethe: Weimarisches Hoftheater, S. 696/699.
- 48 Johann Wolfgang Goethe: Weimarer, neudekorierter TheaterSaal. Dramatische Bearbeitung der Wallensteinischen Geschichte durch Schiller [1798]. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 6.2, S. 639–642, hier S. 642.
- 49 Johann Wolfgang Goethe an Franz Ludwig Albrecht von Hendrich, 21. März 1803. In: Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe. Bd. II. Hrsg. von Karl Robert Mandelkow. München ³1988, S. 446f.
- 50 [Q.]: Alarkos, ein Trauerspiel von Friedrich Schlegel. In: Neue allgemeine deutsche Bibliothek 74 (1802), S. 356–362, hier S. 359.

Geschichte und Individuum: Klassische Dramen

- 1 *Wallenstein* wird im Folgenden nach dem Erstdruck zitiert, der in Band 8.2 der Nationalausgabe wiedergegeben ist (S. 449–777). Dabei stehen die Siglen L für *Wallensteins Lager*, P für *Die Piccolomini* und T für *Wallenstein's Tod*; es folgt jeweils die Verszahl.
- 2 Max Weber: Politik als Beruf [1919]. In: ders.: Gesamtausgabe. Abteilung I, Bd. 17. Hrsg. von Wolfgang J. Mommsen u. a. Tübingen 1992, S. 157–252, hier S. 237 und 240.
- 3 Johann Wolfgang Goethe: Die Piccolomini. *Wallensteins Erster Teil*. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Schiller [1799]. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 6.2, S. 670–691, hier S. 689.
- 4 Golo Mann: *Wallenstein*. Frankfurt a. M. 1971, S. 1060.
- 5 Goethe: Die Piccolomini, S. 684.
- 6 Walter Hinderer: Der Mensch in der Geschichte. Ein Versuch über Schillers *Wallenstein*. Königstein i. Ts. 1980, S. 53.
- 7 Goethe: Die Piccolomini, S. 683f.
- 8 Johann Gottfried Herder: Das eigene Schicksal [1795]. In: ders.: Werke in zehn Bänden. Bd. 8. Hrsg. von Hans Dietrich Irmscher. Frankfurt a. M. 1998, S. 241–256, hier S. 241.
- 9 Johann Wolfgang Goethe: Unterredung mit Napoleon. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 14, S. 576–580, hier S. 579.
- 10 Eckermann: Gespräche mit Goethe, S. 459f.
- 11 Johann Gottfried Herder: Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild [1786]. In: ders.: Werke in zehn Bänden. Bd. 4, S. 549–578, hier S. 564.
- 12 Dürrenmatt: Theaterprobleme, S. 59.
- 13 Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, S. 142.
- 14 Christoph Martin Wieland: Worte zur rechten Zeit an die politischen und moralischen Gewalthaber [1793]. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 29. Leipzig 1797, S. 401–445, hier S. 430.
- 15 Christoph Martin Wieland: Gespräche unter vier Augen. In: Der neue Teutsche Merkur 1798, 1. Bd., 3. Stück, S. 259–288, hier S. 285 und 287f.
- 16 Johann Wolfgang Goethe an Johann Heinrich Meyer, 6. Juni 1797. In: Goethes Briefe. Bd. II, S. 273–275, hier S. 274.
- 17 Christoph Martin Wieland an Karl August Böttiger, 12. März 1799. In: Wielands Briefwechsel. Bd. 14.1. Bearb. von Angela Goldack. Berlin 2000, S. 466–468, hier S. 467.
- 18 Dies ist das Manko der im Übrigen sehr klugen und gedankenreichen Monographie von Dieter Borchmeyer: *Macht und Melancholie*, die in Schillers Stück die alte Verknüpfung der Astrologie mit der humoralpathologischen Temperamentenlehre aufspüren will und *Wallenstein* dem Saturn als dem Gestirn der Melancholie zuordnet.
- 19 Goethe: Die Piccolomini, S. 684.
- 20 Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris [1787]. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 3.1. Hrsg. von Norbert Miller u. a. München u. a. 1990, S. 161–221, hier S. 206.
- 21 Reinhold Schneider: *Wallensteins Verrat* [1947]. In: Schillers *Wallenstein*. Hrsg. von Fritz Heuer und Werner Keller. Darmstadt 1977, S. 119–138, hier S. 122.
- 22 Wilhelm Süvern: Über Schillers *Wallenstein* in Hinsicht auf griechische Tragödie. Berlin 1800, S. 210.
- 23 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: [Über *Wallenstein*]. In: ders.: Werke. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 1. Frankfurt a. M. ³1994, S. 618–620.
- 24 *Maria Stuart* wird unter Angabe der Verszahl nach Band 9.1 der Nationalausgabe zitiert.
- 25 Karl S. Guthke: *Maria Stuart*. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann, S. 438–466, hier S. 463.

- 26 Barbara Neymeyr: Macht, Recht und Schuld. Konflikt dramaturgie und Absolutismuskritik in Schillers Trauerspiel *Maria Stuart*. In: Schiller. Werk-Interpretationen, S. 105–136, hier S. 133.
- 27 Niccolò Machiavelli: *Il Principe / Der Fürst*. Italienisch / Deutsch. Übersetzt von Philipp Rippel. Stuttgart 2007, S. 139.
- 28 Karl S. Guthke: *Die Jungfrau von Orleans*. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann, S. 467–493, hier S. 468.
- 29 Ariane Martin: *Die Jungfrau von Orleans*. In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart u. a. 2005, S. 168–195, hier S. 192.
- 30 Thomas Mann: Versuch über Schiller. Berlin u. a. 1955, S. 61.
- 31 Cosima Wagner: Die Tagebücher. Bd. I. Hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München u. a. 1976, S. 236.
- 32 Die Verszahlen beziehen sich auf den Erstdruck von 1801, der in Band 9.2 der Nationalausgabe wiedergegeben ist. Der Einfachheit halber wird im Folgenden aber auch die Szenennummerierung verwendet, die dort noch fehlt und von Schiller erst später nachgetragen wurde.
- 33 Guthke: Schillers Dramen, S. 254.
- 34 Eckermann: Gespräche mit Goethe, S. 130.
- 35 Rüdiger Zymner: Friedrich Schiller. Dramen. Berlin 2002, S. 127f.
- 36 Klaus Manger: Schillers dramatische Pointe – Schock oder Befreiung. In: Schiller im Gespräch der Wissenschaften. Hrsg. von Klaus Manger u. a. Heidelberg 2005, S. 107–137, hier S. 130.
- 37 Daniel Cuonz: Reinschrift. Poetik der Jungfräulichkeit in der Goethezeit. München 2006, S. 166f.
- 38 Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, S. 490.
- 39 Die Versangaben beziehen sich auf den Abdruck des Stücks in Band 10 der Nationalausgabe.
- 40 Georg-Michael Schulz: *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören*. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui, S. 195–214, hier S. 198.
- 41 Clemens Brentano an Achim von Arnim, 23. August 1803. In: ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 31. Hrsg. von Lieselotte Kinskofer. Stuttgart u. a. 1991, S. 135–147, hier S. 143.
- 42 Clemens Brentano: Die Braut von Messina [1814]. In: ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 21.2. Hrsg. von Michael Grus u. a. Stuttgart 2021, S. 199–205, hier S. 200.
- 43 Goethe: Tagebücher. Bd. II.1, S. 287.
- 44 Louis-Sébastien Mercier: Neuer Versuch über die Schauspielkunst [1773]. Übersetzt von Heinrich Leopold Wagner. Leipzig 1776, S. 241.
- 45 Goethe: Tagebücher. Bd. II.1, S. 288.
- 46 Hugo von Hofmannsthal: Schiller [1905]. In: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 33. Hrsg. von Konrad Heumann u. a. Frankfurt a. M. 2009, S. 72–75, hier S. 74.
- 47 Michel Foucault: Andere Räume [1967]. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Hrsg. von Karlheinz Barck. Leipzig ⁷2002, S. 34–46, hier S. 46.
- 48 Johann Wolfgang Goethe: Über das deutsche Theater [1815]. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 11.2. Hrsg. von Johannes John u. a. München u. a. 1994, S. 161–173, hier S. 162.
- 49 Von Wiese: Friedrich Schiller, S. 795.
- 50 Walter Müller-Seidel: Friedrich Schiller und die Politik. „Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe“. München 2009, S. 212.
- 51 Gottfried Keller: Der grüne Heinrich [1854/55]. Erster und zweiter Band (Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, Bd. 11). Hrsg. von Karl Grob u. a. Basel u. a. 2005, S. 410.
- 52 Max Frisch: Wilhelm Tell für die Schule [1970]. In: ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. 6. Frankfurt a. M. 1976, S. 405–469, hier S. 466.

- 53 Die Verszahlen beziehen sich auf den Abdruck des *Wilhelm Tell* in Band 10 der Nationalausgabe.
- 54 Albrecht von Haller: Die Alpen. In: ders.: Versuch von Schweizerischen Gedichten. Bern ²1734, S. 1–21, hier S. 13.
- 55 Johann Wolfgang Goethe: Die Aufgeregten [1793]. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 4.1. Hrsg. von Reiner Wild. München u. a. 1988, S. 133–181, hier S. 164.
- 56 Eckermann: Gespräche mit Goethe, S. 570.
- 57 Ebd., S. 194.
- 58 Friedrich Engels: Der Schweizer Bürgerkrieg [1847]. In: Karl Marx und Friedrich Engels: Werke. Bd. 4. Berlin ⁶1972, S. 391–398, hier S. 393.
- 59 Gerhard Kaiser: Idylle und Revolution. Schillers *Wilhelm Tell*. In: Deutsche Literatur und Französische Revolution. Sieben Studien. Göttingen 1974, S. 87–128, hier S. 90.
- 60 Staiger: Friedrich Schiller, S. 390.
- 61 Ebd., S. 396.
- 62 Borchmeyer: Weimarer Klassik, S. 447.
- 63 Immanuel Kant: Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis [1793]. In: ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. 6, S. 125–172, hier S. 156 und 159.
- 64 Christian Garve: Ueber die Gränzen des bürgerlichen Gehorsams, in Beziehung auf den Aufsatz von Kant über den Gemeinspruch: das mag in der Theorie richtig seyn, taugt aber nicht für die Praxis. In: ders.: Vermischte Aufsätze welche einzeln oder in Zeitschriften erschienen sind. Zweyter Theil. Breslau 1800, S. 391–414, hier S. 393.
- 65 Dieter Borchmeyer: *Altes Recht* und Revolution. Schillers *Wilhelm Tell*. In: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Hrsg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1982, S. 69–111, hier S. 95.
- 66 Von Wiese: Friedrich Schiller, S. 773.
- 67 Ludwig Börne: Über den Charakter des Wilhelm Tell in Schillers Drama [1828]. In: ders.: Sämtliche Schriften. Hrsg. von Inge und Peter Rippmann. Bd. 1. Düsseldorf 1964, S. 397–403, hier S. 398f.
- 68 Otto von Bismarck: Gedanken und Erinnerungen [1898] (Gesammelte Werke, Abteilung IV). Bearb. von Michael Epkenhans und Eberhard Kolb. Paderborn u. a. 2012, S. 5.
- 69 Picker: Hitlers Tischgespräche, S. 417.
- 70 Guthke: Schillers Dramen, S. 298.
- 71 Ebd.
- 72 Ebd., S. 304.
- 73 Gonthier-Louis Fink: Schillers *Wilhelm Tell*, ein antijakobinisches republikanisches Schauspiel. In: Französische Revolution und deutsche Literatur. Hrsg. von Karl Eibl. Hamburg 1986, S. 57–81, hier S. 81.
- 74 Von Wiese: Friedrich Schiller, S. 773.
- 75 Georg-Michael Schulz: Wilhelm Tell. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui, S. 214–236, hier S. 219.
- 76 Rüdiger Safranski: Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. München u. a. 2004, S. 498.
- 77 Dieter Borchmeyer in der Diskussion über Wolfgang Wittkowskis Vortrag „Wie historisch ist die ‚aktualisierte Historizität‘? Kindesopfer und Tyrannenmord in *Emilia Galotti* und *Wilhelm Tell*. In: Verlorene Klassik? Ein Symposium. Hrsg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1986, S. 323.
- 78 Ulrich Karthaus: Schiller und die Französische Revolution. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 33 (1989), S. 210–239, hier S. 233.

- 79 Norbert Oellers: Bürger von Frankreich – Schiller und die Französische Revolution. In: Friedrich Schiller und Europa. Ästhetik, Politik, Geschichte. Hrsg. von Alice Stašková. Heidelberg 2007, S. 13–35, hier S. 33.
- 80 Kaiser: Idylle und Revolution, S. 101.
- 81 Sigmund Freud: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker [1913]. In: ders.: Studienausgabe. Bd. IX. Frankfurt a. M. 2000, S. 287–444, hier S. 425.
- 82 Ebd., S. 427.
- 83 August Wilhelm Iffland: Die Kokarden. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Leipzig 1791, S. 118.
- 84 Ebd., S. 106.
- 85 Ebd., S. 175.
- 86 Ebd., S. 154.
- 87 Ebd., S. 219.
- 88 Ebd., S. 193.
- 89 Ebd., S. 267.
- 90 Ebd., S. 286.
- 91 Otto Rank: Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens. Leipzig u. a. ²1926, S. 119.
- 92 Peter von Matt: Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Eine Einführung. Freiburg i. Br. 1972, S. 55f.
- 93 Ebd., S. 58.

Epilog: Schiller und die Freiheit

- 1 Zit. nach Grawe: Das Beispiel Schiller, S. 657.
- 2 Staiger: Friedrich Schiller, S. 405.
- 3 Büchner: Brief an die Familie, 28. Juli 1835, S. 411.
- 4 Friedrich Nietzsche: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert. In: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 6. München u. a. 1980, S. 55–161, hier S. 111.
- 5 Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben [1951]. Frankfurt a. M. ²⁰1991, S. 110.
- 6 Georg Hermann: November achtzehn [1930]. Berlin 2000, S. 309.

Auswahlbibliographie

Diese Liste enthält nur einen winzigen Bruchteil der uferlosen Forschung zu Schiller und seinem dramatischen Schaffen. Aufgenommen wurden Titel, die als erste Anknüpfungspunkte für ein vertieftes Studium der Materie dienen können: einerseits größere Monographien, Überblicksdarstellungen und Biographien, andererseits wichtige Sammelbände. Wer sich in die Spezialliteratur zu einzelnen Dramen vertiefen möchte, findet in diesen Werken eine Fülle weiterführender Hinweise. Für eine systematische Suche empfiehlt sich im Übrigen die *Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*.

Peter-André Alt: Schiller. Leben – Werk – Zeit. 2 Bde. München 2000.

Peter-André Alt und Stefanie Hundehege (Hrsg.): Schillers Theaterpraxis. Berlin u. a. 2020.

Peter-André Alt, Marcel Lepper und Ulrich Raulff (Hrsg.): Schiller, der Spieler. Göttingen 2013.

Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack (Hrsg.): Schiller und die höfische Welt. Tübingen 1990.

Paul Barone: Schiller und die Tradition des Erhabenen. Berlin 2004.

Dieter Borchmeyer: Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein. Frankfurt a. M. 1988.

Dieter Borchmeyer: Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition. München 1973.

Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim 1994.

Hans-Dietrich Dahnke und Bernd Leistner (Hrsg.): Schiller. Das dramatische Werk in Einzelinterpretationen. Leipzig 1982.

Sigrid Damm: Das Leben des Friedrich Schiller. Frankfurt a. M. 2004.

Götz-Lothar Darsow: Friedrich Schiller. Stuttgart u. a. 2000 (Sammlung Metzler).

Stephan Füssel: Schiller und seine Verleger. Frankfurt a. M. u. a. 2005.

Karl S. Guthke: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. Tübingen u. a. 1994.

Walter Hinderer (Hrsg.): Schillers Dramen. Interpretationen. Stuttgart 1992.

Michael Hofmann: Schiller. Epoche – Werk – Wirkung. München 2003 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).

Helmut Hühn, Dirk Oschmann und Peter Schnyder (Hrsg.): Schillers Zeitbegriffe. Hannover 2018.

Helmut Koopmann (Hrsg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart ²2011.

- Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.): Friedrich Schiller. Dramen. Darmstadt 2009 (Neue Wege der Forschung).
- Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart u. a. 2005.
- Klaus Manger (Hrsg.): Der ganze Schiller. Programm ästhetischer Erziehung. Heidelberg 2006.
- Peter Michelsen: Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers *Räubern*. Heidelberg 1979.
- Wolfgang Riedel: Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der *Philosophischen Briefe*. Würzburg 1985.
- Rüdiger Safranski: Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. München u. a. 2004.
- Günter Saße (Hrsg.): Schiller. Werk-Interpretationen. Heidelberg 2005.
- Emil Staiger: Friedrich Schiller. Zürich 1967.
- Gerhard Storz: Der Dichter Friedrich Schiller. Stuttgart 1959.
- Benno von Wiese: Friedrich Schiller. Stuttgart 1959.
- Wolfgang Wittkowski (Hrsg.): Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen 1982.
- Rüdiger Zymner: Friedrich Schiller. Dramen. Berlin 2002.

Werkregister

- Aeneis (Übersetzung) 274
 Agrippina 282, 285f., 362, 466
 Allgemeine Sammlung historischer Memoires 216
 An *** (Edler Freund! Wo öffnet sich dem Frieden) 228f.
 An den Herausgeber der Propyläen 283
 An die Freude 33, 189
 An einen Moralisten 30
 An Göthe als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte 288, 294–296
 Anhang über die Vorstellung der Räuber 49, 111
 Ankündigung der *Rheinischen Thalia* 23–25, 35, 40, 45, 47f., 50, 59, 79
 Anthologie auf das Jahr 1782 32f., 50, 97f., 158
 Anthologie auf das Jahr 1782 (Rezension) 50

 Bericht an Herzog Karl Eugen über die Mitschüler und sich selbst 24
 Brief eines reisenden Dänen 274
 Briefe über Don Karlos 173, 175, 180, 191f., 199, 204–209, 270, 464

 Das Glück 52
 Das Lied von der Glocke 10, 230, 304, 393, 506
 Das Mädchen von Orleans => Voltaires Püçelle und die Jungfrau von Orleans
 Das Reich der Schatten 54, 248
 Das Schiff 471–474
 Das weibliche Ideal 393
 Das Widerwärtige 291
 De discrimine febrium inflammatoriarum et putridarum 29
 Demetrius 44, 61, 128, 286, 310, 314f., 320f., 323, 327, 474f., 478–488, 499
 Der Antritt des neuen Jahrhunderts. An *** => An *** (Edler Freund! Wo öffnet sich dem Frieden)
 Der Geisterseher 42, 45, 188, 206, 215, 398
 Der Genius 52
 Der Graf von Habsburg 474
 Der Handschuh 474
 Der Kampf mit dem Drachen 462
 Der Nachahmer und der Genius 52
 Der Neffe als Onkel (Übersetzung) 255
 Der Parasit oder Die Kunst sein Glück zu machen (Übersetzung) 255
 Der Spaziergang 10f., 57
 Der Spaziergang unter den Linden 34
 Der Tanz 246
 Der Taucher 60, 474
 Der Triumph der Liebe 33
 Der Verbrecher aus verlorener Ehre 92
 Der versöhnte Menschenfeind 314, 466
 Die berühmte Frau 393
 Die Braut in Trauer 466
 Die Braut von Messina 45, 125, 291, 296, 298, 308, 310, 312f., 315, 320, 330, 332, 441–461, 475, 488, 493, 518
 Die Flibustiers 471–474
 Die Freundschaft 33
 Die Führer des Lebens => Schön und erhaben
 Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon 192, 221–223, 270, 503
 Die Götter Griechenlandes 274
 Die Gräfin von Flandern 314f., 323, 461, 466
 Die Horen 39, 41, 47, 51, 232f., 247, 272, 361
 Die Huldigung der Künste 479
 Die Jungfrau von Orleans 10, 41, 84, 132, 272, 278, 296, 305f., 308, 313–315, 317, 320, 324, 330, 400, 412–441, 451, 453, 455, 461f., 481f., 499, 519f.
 Die Kinder des Hauses 282, 285f., 312–315, 362, 466
 Die Kraniche des Ibycus 60, 445
 Die Künstler 214, 236
 Die Maltheser 210, 315, 378, 444, 461–466
 Die Phönizierinnen (Übersetzung) 275, 442
 Die Polizey 59, 466–473
 Die Prinzessin von Zelle 310, 317, 323, 466

- Die Räuber 10, 23, 31, 36, 39, 48–50, 56, 79–84, 86–89, 91, 93–95, 97–125, 127f., 130, 133, 138, 144, 147, 151, 156f., 160, 164–166, 173, 179, 230, 265, 275, 296, 301, 305, 307, 324, 341, 350, 367, 409, 443, 457, 466, 507, 518, 529
- Die Räuber (Rezension) 49, 85, 94, 108, 113, 120, 122, 125
- Die Räuber. Der Autor an das Publikum 49, 93
- Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet => Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?
- Die Sendung Moses 221
- Die Tugend in ihren Folgen betrachtet 32, 108
- Die Verschwörung des Fiesko zu Genua 10, 56, 81–83, 85, 89, 91, 93–96, 124–145, 150, 152, 154f., 165, 167f., 171–173, 191, 194, 197, 266, 281, 314, 316f., 319f., 324, 347, 353, 356, 366–369, 409, 485, 520
- Die Worte des Glaubens 10
- Dom Karlos / Don Karlos 10, 40f., 55, 71, 83f., 89, 91, 97, 171–210, 215, 217f., 223, 228, 232, 274, 279, 297, 305, 314, 335, 367, 383, 385, 394, 404, 416, 435, 457, 462, 518
- Dramaturgische Preisfragen 78
- Egmont (Bearbeitung) 278, 325
- Elfriede 282
- Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde 10, 220f., 236
- Fantasie an Laura 33
- Fiesko. Erinnerung an das Publikum 56, 89f., 125–127, 316f.
- Forum des Weibes 393
- Für Carl Theodor von Dalberg 506f.
- Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst 266
- Genialität 52
- Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung 10, 41, 128, 183, 217–220, 228, 503, 508
- Geschichte des Dreyßigjährigen Kriegs 10, 41, 188, 223–228, 334, 351f., 355, 379, 503
- Geschichte des Maltheserordens nach Vertot (Vorrede) 223, 419, 462f.
- Gewissensscrupel 239
- Iphigenie in Aulis (Übersetzung) 275
- Kabale und Liebe 10, 56, 80–82, 89, 91, 94f., 97, 144–171, 173, 177, 179, 195, 255, 307, 404, 518
- Kleinere prosaische Schriften 41, 260
- Körners Vormittag 255
- Macbeth (Übersetzung) 325
- Macht des Weibes 393, 427
- Maria Stuart 10, 84, 101, 278f., 284f., 298, 303–308, 310f., 314f., 317, 321f., 324, 382, 386–412, 414–417, 421, 425–427, 435, 455, 466, 474, 494, 499, 502, 509
- Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Nach dem französischen Werk des Pitaval (Vorrede) 92
- Monument Moors des Räubers 49
- Musenalmanach auf das Jahr 1797 51
- Nathan der Weise (Bearbeitung) 278, 325
- Neue Thalia 39, 41, 260
- Pegasus im Joche 281
- Phädra (Übersetzung) 294, 325, 479
- Philipp der Zweite, König von Spanien (Übersetzung) 187f.
- Philosophie der Physiologie 28–30, 32, 34, 118
- Philosophische Briefe 14, 30, 33–35, 55, 116, 184
- Repertorium des Mannheimer Nationaltheaters 80f.
- Rheinische Thalia 35, 39f., 62, 78, 80, 274
- Rosamund oder die Braut der Hölle 315, 467
- Schön und erhaben 252
- Schwäbischer Musenalmanach auf das Jahr 1782 von Stäudlin (Rezension) 50
- Seestück 471–474
- Semele 97f.
- Shakespears Schatten 281, 291
- Tabulae votivae 52
- Thalia 39, 41f., 97, 173–175, 177, 181, 187f., 220, 275, 466
- Themistokles 466
- Theosophie des Julius 33f., 108, 114, 139

- Tugend des Weibes 392
 Turandot, Prinzessin von China (Übersetzung) 255, 325f.
- Über Bürgers Gedichte (Rezension) 47, 49f., 241, 272, 279, 298f.
 Über die Krankheit des Eleven Grammont 24, 28, 106
 Über Egmont, Trauerspiel von Goethe (Rezension) 52, 87, 126, 320
 Über Iffland als Lear 80
 Über Matthiissons Gedichte (Rezension) 57, 272, 300
- Ueber Anmuth und Würde 11, 52, 234–236, 238f., 245, 248, 256, 377, 401
 Ueber das Erhabene 11, 13, 228f., 237, 251–256, 263, 265, 384f., 400, 405, 420, 452, 454f.
 Ueber das gegenwärtige deutsche Theater 70f., 74f., 80, 85–87, 96, 293
 Ueber das Pathetische 260, 263–266, 272, 316–318, 396, 401, 423–425, 463
 Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie 11, 296, 299f., 319–322, 331, 417, 444–448, 451f., 465, 493
 Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen 257f., 265, 454
 Ueber den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten 249f.
 Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen 19f., 64, 229, 232–234, 236f., 239–248, 251, 256, 268, 272, 283, 292, 319, 331, 334, 357
 Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen 209
 Ueber die tragische Kunst 49f., 253, 258–260, 262, 272, 276f., 286, 289f., 297f., 316, 360, 452, 455
 Ueber epische und dramatische Dichtung 290, 319, 494
 Ueber naive und sentimentalische Dichtung 52, 57, 229, 255f., 271, 276, 334, 450, 497, 509f.
- Universalhistorische Uebersicht der vornehmsten an den Kreutzzügen theilnehmenden Nationen 216
- Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen 28–32, 49, 117, 121f., 212
 Voltaires Püçelle und die Jungfrau von Orleans 413
 Vom Erhabenen 260–263, 272, 282, 311, 402
 Vorrede (zu *Die Räuber* – erste Version) 49, 75, 86, 93
- Wallenstein (Wallensteins Lager – Die Piccolomini – Wallenstein's Tod) 10, 59, 61, 84, 228, 255, 271, 276f., 279–281, 284, 286, 288–290, 297f., 302, 304–307, 309–311, 314f., 317–324, 326, 329f., 334–386, 388–390, 406, 408, 411, 414–416, 436, 451, 458, 462, 474, 485f., 502, 509, 518
 Wallensteinischer Theaterkrieg 78
 Warbeck 44, 286, 310, 314f., 323, 466, 474–478
 Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? 211–216, 228
 Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? 23, 49, 62–65, 74, 85, 216, 241
 Weibliches Urtheil 392
 Wilhelm Tell 9f., 44, 57, 59, 173, 192, 279, 296f., 301, 303f., 308, 310, 313–315, 320, 322, 327, 475, 479, 488–527, 529
 Württembergisches Repertorium der Litteratur 39, 50
 Würde der Frauen 392, 427
 Würde des Menschen 267
- Xenien 51, 57, 239, 291
- Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände 260

