

Deutsche Klassik

Epoche – Autoren – Werke

Herausgegeben von
Rolf Selbmann



Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Umschlaggestaltung: Peter Lohse, Büttelborn.
Umschlagabbildung: Goethe-und-Schiller-Denkmal
vor dem Deutschen Nationaltheater in Weimar.
© Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2005 by Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

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

ISBN 3-534-17548-4

Inhalt

ROLF SELBMANN Deutsche Klassik – eine Rekonstruktion	7
MATTHIAS LUSERKE-JAQUI Über die literaturgeschichtlichen Ursprünge des ‚Klassikers Schiller‘	35
JOCHEN GOLZ Weimar – ein „Bethlehem“ der deutschen Kultur um 1800?	60
ERICH KLEINSCHMIDT Kulturpoetik der Klassik	79
REINER WILD Goethes klassische Lyrik.....	102
FRANZ-JOSEF DEITERS Goethes klassische Dramen	124
STEFAN NEUHAUS Schillers klassische Dramen	149
DIETER MARTIN Drama und Oper im klassischen Weimar	178
OLIVER JAHRAUS Held(inn)en der deutschen Klassik	208
Auswahlbibliographie	231
Die Beiträger des Bandes	234

Die Rede nicht kann sein von Pflicht und Recht,
Nur von der Macht und der *Gelegenheit*!¹

STEFAN NEUHAUS

Schillers klassische Dramen

Schiller und die Klassik

Die Weimarer Klassik wird auch gern als Goethezeit bezeichnet. Goethe ist im Vergleich zu Schiller zweifellos der Populärere, er war es bereits zu Lebzeiten beider. Seine zehn Jahre Lebensvorsprung (am 28. 8. 1749 geboren, Schiller am 10. 11. 1759) hat er genutzt, um mit *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* 1773 das erfolgreichste Drama des Sturm und Drang und mit *Die Leiden des jungen Werthers* 1774 den erfolgreichsten deutschsprachigen Roman des 18. Jahrhunderts vorzulegen. Als Schiller 1787 nach Weimar kam, war Goethe (bis 1788 noch auf Italienreise) bereits eine Berühmtheit und er verstand es, nicht zuletzt durch seine Stellung am Hof, der Einflussreichere zu bleiben. Goethe hatte keine Geldsorgen, Schiller drückten die Schulden.

Nicht nur gesellschaftlich und wirtschaftlich, auch literarisch kann man aus heutiger Sicht Goethe taktisches Geschick nicht absprechen. Sein Werk umspannt naturwissenschaftliche und naturphilosophische Texte ebenso wie Romane, Dramen und Gedichte. Er vermochte seine frühe Berühmtheit durch Qualität und Umfang seiner Produktion optimal zu nutzen und auszubauen. Schiller² dagegen konzentrierte sich auf

¹ Dies sagt Gräfin Terzky, Wallensteins Schwester, zu ihrem Bruder, um ihn zum Verrat gegen den Kaiser zu bewegen. Vgl. Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Darmstadt 1993. Band 2, S. 429.

² Die Literatur zum zweiten der beiden großen Klassiker ist uferlos, nur einige wenige Kollegen, die sich auf Schiller spezialisiert haben, dürften so etwas wie einen Überblick besitzen. Die umfangreichste neuere Biographie stammt von Peter André Alt: Schiller. Leben – Werk – Zeit. 2 Bde. München 2000, sie erläutert auch die zahlreichen zentralen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen der Dramenproduktion. Zur Einführung zu empfehlen ist der Band von Götz-Lothar Darsow: Friedrich Schiller. Stuttgart und Weimar 2000 (Sammlung Metzler 330). Ein unverzichtbares Kompendium für das weitere Schiller-Studium ist: Helmut Koopmann (Hrsg.):

Dramen und Lyrik, sein Roman *Die Geisterseher* (1788) blieb Fragment. Dass Schiller im 19. Jahrhundert dennoch für einige Jahrzehnte Goethe in Popularität und Ansehen überrunden konnte, hatte eher ideologische Gründe:³ Die von ihm gestalteten Stoffe eigneten sich für eine nationale, oft nationalistische Indienstnahme.

Mit den Dramen setzte Schiller auf eine Gattung, deren Popularität im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte und im 20. Jahrhundert deutlich abnahm. Szenisches Darstellen fand von nun an in Film und Fernsehen statt. Ein weiteres Problem: Ebenso wie die Dramen ist die Lyrik Schillers unglaublich voraussetzungsreich – die Texte sind oft durch Verarbeitung zahlreicher historischer Stoffe geprägt und immer vor dem Hintergrund philosophischer Überlegungen verfasst. Unabhängig von historischen, sozialen, literarhistorischen und philosophischen Kontexten sofort verständliche Gedichte wie Goethes *Wandrer's Nachtlied* oder *Heidenröslein* hat Schiller nie geschrieben.

Die Verarbeitung historischer Stoffe mit Blick auf gesellschaftliche Veränderungsmöglichkeiten hat Schiller im 19. Jahrhundert zu dem nationalen Dichter werden lassen. Die bürgerliche Öffentlichkeit – und eine andere Öffentlichkeit gab es nicht, es sei denn, sie wurde von Fürsten verordnet – war vorrangig mit Fragen beschäftigt, die in zwei Schlagworten prägnant zusammengefasst wurden und die im Zentrum von Schillers Gesellschaftsästhetik standen, kulminierend im *Wilhelm Tell* von 1804: Freiheit und Einigkeit. Die komplexen historischen und philosophischen Voraussetzungen, die Schiller seinen Werken einschrieb, wurden je nach politischer Ausrichtung ignoriert oder umgedeutet.

Schiller war ein glänzender Stilist mit untrüglichen Gespür für Wirkung, das machte ihn so populär und instrumentalisierbar. Der Missbrauch erreichte seinen Höhepunkt im Nationalsozialismus: Zunächst galt *Wilhelm Tell* als Schullektüre und Hitler als Inkarnation des Titelhelden, doch als die wahren Absichten des ‚Führers‘ immer deutlicher zutage traten, wurde Ähnlichkeit mit dem Bösewicht des Stücks, dem Landvogt Geßler, immer offensichtlicher. Hitler war kein Tell, der sich

Schiller-Handbuch. In Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. Stuttgart 1998. Alle genannten Autoren und Herausgeber konnten freilich auf zahlreichen Einzel- und Überblicksstudien aufbauen, von denen hier nicht einmal ein Bruchteil genannt werden kann.

³ Vgl. Christian Grawe: Das Beispiel Schiller. Zur Konstituierung eines Klassikers in der Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts. In: Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Mit Beitr. von Uwe Meves u.a. Stuttgart und Weimar 1994, S. 638-668.

für die Unschuldigen ohne Rücksicht auf sein eigenes Leben einsetzte, sondern jemand, der das Leben der Unschuldigen bedrohte. Schillers Drama konnte man demnach als Rechtfertigung für Attentate auf den ‚Führer‘ lesen. Konsequenterweise strichen die NS-Strategien das Stück aus den Lesebüchern und verboten seine weitere Verbreitung.⁴

Wer heute Schiller liest und an der Oberfläche der Texte bleibt, ihren Anspielungsreichtum nicht wahrnimmt, der wird wenig von der Lektüre haben. Pathos ist kein akzeptables Merkmal literarischer Texte mehr und die Kontexte, vor denen Schiller schrieb, haben sich gewandelt. Sein Frauenbild beispielsweise (man denke an das *Lied von der Glocke*) war damals fortschrittlich und wirkt heute rückschrittlich. Deshalb ist er in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts vielfach kritisiert und parodiert worden; deshalb sollen die folgenden Ausführungen unter der Leitfrage stehen, was uns Schiller heute noch sagen kann. Wenn es um Konzepte geht, wird man feststellen können: Nicht Goethe, sondern Schiller ist der klassische deutsche Autor, er hat – wenn auch im gedanklichen Austausch mit Goethe – die mit dem Begriff der Weimarer Klassik verbundenen Werte formuliert und eingefordert, Werte, die pervertiert wurden und werden und die im Grunde heute noch auf ihre Umsetzung warten.

Eine Frage der Macht

Die Darstellung und Problematisierung von Machtbeziehungen ist zentral für Schillers Dramen wie für ihre heutige Aktualität.⁵ Das heißt nicht, dass der Bürger Schiller lediglich Kritik an Königen und Adeligen übt. Macht nur mit Personen oder Institutionen zu identifizieren wäre zu einfach. Schiller hat differenzierte Entwürfe von Machtmissbrauch vorgelegt, die in ihrer Komplexität darzustellen sind. Zum Vorverständnis können Ausführungen des französischen Theoretikers Michel Foucault beitragen, für ihn ist „Macht in Wirklichkeit ein offenes, mehr oder

⁴ Zur Rezeptionsgeschichte vgl. z.B. Hans A. Kaufmann: Nation und Nationalismus in Schillers Entwurf *Deutsche Größe* und im Schauspiel *Wilhelm Tell*. Zu ihrer kulturpolitischen Radikalisierung im frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a. 1993 (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 19).

⁵ Damit ist der Fokus des vorliegenden Beitrags vorgegeben, es wird aus Gründen der notwendigen Beschränkung daher auf viele Deutungsaspekte nicht eingegangen, auch die wichtige Entstehungsgeschichte der Dramen wird gänzlich vernachlässigt, soweit es nicht den gewählten Ansatz betrifft. Es sei verwiesen auf den Kommentarteil der historisch-kritischen Nationalausgabe.

weniger (und ohne Zweifel eher schlecht) koordiniertes Bündel von Beziehungen“.⁶ Diese Vorstellung hängt mit Foucaults Diskursbegriff zusammen. Die Beziehungen zwischen den Menschen lassen sich als Diskurs bezeichnen, sie haben eine Struktur, die sich ständig verändert und dennoch ein großes Beharrungsvermögen aufweist. Der Mensch ist, als Mitglied einer Gesellschaft, deren geschriebenen und ungeschriebenen Gesetzen unterworfen, zugleich gibt es vielfältige Einflüsse, denen er im privaten Bereich ausgesetzt ist. Wer private Macht (über Freunde, Verwandte) oder strategische Macht (als Inhaber einer bestimmten Position) hat, ist dennoch dem Diskurs unterworfen, auch über ihn wird Macht ausgeübt, strukturelle und individuelle. Der Mensch ist Subjekt, und Subjekt ist übersetzbar mit ‚der Unterworfenen‘.

Foucault spricht von Prozeduren der Ausschließung. Wichtig ist das Verbot, das auch als Tabu oder als Ritual auftreten kann⁷ – wer ein Tabu bricht oder gegen ein Ritual verstößt, kann dafür bestraft werden. Hier lassen sich Teildiskurse unterscheiden: Was in dem einen Diskurs verboten ist, kann in dem andern erlaubt, ja sogar gefordert sein. Literarische Texte beispielsweise haben sich oftmals gerade dadurch Achtung verschafft, dass sie ein Tabu gebrochen oder ein Ritual als unnötig, vielleicht sogar grausam bloßgestellt haben – man denke an Arthur Schnitzlers Stück *Reigen*, dessen Behandlung des Themas Sexualität gegen die verschiedensten damit verbundenen Tabus verstieß.

Macht ist demnach kein Privileg, sondern eine „Strategie“, deren „Herrschaftswirkungen“ in einem „Netz von ständig gespannten und tätigen Beziehungen entziffert“ werden müssen. Sie wird von den „Apparaten und Institutionen“ ebenso eingesetzt wie von den Subjekten, denen es um die Vergrößerung ihrer Machtpositionen geht.⁸ Die psychischen Prozesse dahinter sind kompliziert, so gibt es beispielsweise eine Wechselwirkung von „Lust und Macht“ im Verhältnis von Unter- und Überordnung: „Lust, eine Macht auszuüben, die ausfragt, überwacht, belauert, erspäht, durchwühlt, betastet, an den Tag bringt; und auf der

⁶ Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin 1978, S. 126.

⁷ Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt a. M. 2000, S. 11.

⁸ Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt a. M. (st 2271), S. 38.

anderen Seite eine Lust, die sich daran entzündet, dieser Macht entrinnen zu müssen, sie zu fliehen, zu täuschen oder lächerlich zu machen.“⁹

Schiller lebte zur Zeit des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation und erlebte dessen Zusammenbruch. Das Reich basierte auf überkommenen Herrschaftsstrukturen: Der jeweilige Landesherr war von Gott und seinen Untertanen gleichermaßen legitimiert, als Patriarch vertrat er Vaterstelle an seinen Landeskindern, deren Gemeinwesen er organisieren, leiten und die er vor Landesfeinden verteidigen sollte. Die Defizite der strengen Hierarchiebildung traten im Verlauf des 18. Jahrhunderts, im Laufe der Entwicklung der modernen Wissenschaften und aufklärerischer Ideen, immer klarer zutage.

An der Weiterentwicklung dieser Ideen war Schiller stark beteiligt. Als er im Dezember 1791 durch ein dreijähriges Stipendium des Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg und des Grafen Ernst Heinrich Schimmelmann aus großer finanzieller Not vorläufig gerettet wurde, war er insbesondere dem dänischen Prinzen so dankbar, dass er ihm Briefe schrieb, die er dann überarbeitete (zu einer der später wichtigsten theoretischen Schriften in deutscher Sprache), um sie erstmals in seiner Zeitschrift *Die Horen* im Jahre 1795 zu veröffentlichen. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* heißt das Werk, das wie kein anderes für das ästhetische Programm der Klassik steht und das die Vorstellungen von Ästhetik und Schönheit bis in die heutige Zeit prägt. Darin expliziert Schiller auch seinen Machtbegriff, der viel mit Ästhetik zu tun hat. Am Schluss der Abhandlung, am Ende des 27. Briefs, fasst Schiller die gesellschaftliche Entwicklung zusammen, die ihm vorschwebt:

Wenn in dem *dynamischen* Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt – wenn er sich ihm in dem *ethischen* Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt und sein Wollen fesselt, so darf er ihm im Kreise des schönen Umgangs, in dem *ästhetischen* Staat, nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freien Spiels gegenüberstehen. *Freiheit zu geben durch Freiheit* ist das Grundgesetz dieses Reiches.¹⁰

Schiller möchte, dass der Mensch nach einem Ausgleich von Gefühl und Verstand strebt, von Leidenschaft und logischem Kalkül, von Emotion und Gedanke. Für Verstand und Gefühl findet er die Begriffe Formtrieb

⁹ Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1983 (*Sexualität und Wahrheit* 1 / stw 716), S. 61.

¹⁰ Schiller, *Werke*, Bd. 5, S. 667.

und Stofftrieb, wenn sie im Gleichgewicht sind, entsteht der Spieltrieb,¹¹ ein Zustand, der dem interesselosen Anschauen eines Kunstwerks gleicht. In der Kunst oder in der Literatur kann dieser ästhetische Zustand erreicht werden und er kann, durch seinen Vorbildcharakter, im Betrachter oder Leser den Wunsch nach solcher Harmonie entzünden.

Das klingt sehr idealistisch, doch Schiller weiß: Das anzustrebende „Gleichgewicht bleibt aber immer nur Idee, die von der Wirklichkeit nie ganz erreicht werden kann“ und „das Höchste, was die Erfahrung leistet, wird in einer Schwankung zwischen beiden Prinzipien bestehen“.¹² Mit anderen Worten: Der Weg ist das Ziel. Nur das Bemühen um ein solches Gleichgewicht kann die Situation des Menschen und auch die Situation des Staates, der organisierten Gesellschaft verbessern.

Im dynamischen Staat wird ist der Stärkste der Mächtigste, die anderen müssen ihm gehorchen. Das Triebhafte der Menschen steht im Vordergrund, jeder sucht seinen eigenen Vorteil. Im ethischen Staat stellt die Vernunft Regeln auf, um das Zusammenleben zu organisieren. Hier gibt es Ungleichgewichte, da rationale Erwägungen stets höher gewichtet werden als die konkreten Bedürfnisse der Menschen. Im ästhetischen Staat sind keine Regeln nicht mehr nötig. Ähnliche Vorstellungen hat, was leicht zu erkennen ist, der von Schiller studierte Philosoph Immanuel Kant auf zeitlose Weise formuliert, hier der berühmte kategorische Imperativ: „Handle so, daß du wollen kannst, deine Maxime soll ein allgemeines Gesetz werden [der Zweck mag sein welcher er wolle].“¹³

Foucault hat sich kritisch gegen die Aufklärung gewandt, das muss hier nicht näher erläutert werden. Auch wenn es verständlicherweise große Unterschiede zwischen Schiller und Foucault gibt, so kann doch festgehalten werden, dass sich beide kritisch gegen eine Ausübung von Macht wenden, die das Individuum zum Subjekt, zum Unterworfenen degradiert. An Schillers klassischen Dramen lässt sich sehr gut erkennen, wie unser Autor exemplarisch problematische Machtverhältnisse schildert und welche Lösungsmöglichkeiten er seinen Lesern nahelegt.¹⁴

¹¹ Das steht nicht zufällig im 14. Brief, der numerisch den Mittelpunkt des Bandes bildet, vgl. ebd., S. 611ff.

¹² Ebd., S. 619.

¹³ Zitiert nach: Erika und Ernst von Borries: *Aufklärung und Empfindsamkeit, Sturm und Drang*. 4. Aufl. München 1999 (Deutsche Literaturgeschichte 2), S. 26.

¹⁴ Bereits die Literatur zu Schillers Dramen ist zahlreich, mindestens ein Forscherleben würde nötig sein, um alles aufzuarbeiten. Als neuere Einführung empfiehlt sich die Aufsatzsammlung von Walter Hinderer (Hrsg.): *Schillers Dramen. Interpretationen*. Stuttgart 1992 (RUB 8807), in der allerdings *Die Braut von Mes-sina* fehlt. Vollständig hingegen ist die Darstellung in dem freilich weitaus umfang-

Die negative Utopie: *Don Carlos* (1787)

Das (so der Untertitel) ‚dramatische Gedicht‘ *Don Carlos. Infant von Spanien* wird gern als Text des Übergangs vom Sturm und Drang zur Klassik gesehen, das belegen zweifellos der im Stück betriebene, hochemotionale Freundschaftskult zwischen Don Carlos und dem Marquis von Posa einerseits, die generell starken Affekte der Hauptfiguren andererseits. In den späteren Stücken wird Schiller die Emotionen seiner Figuren ebenso wie das damit verbundene Pathos reduzieren. Das ist jedoch mehr eine Stilfrage als inhaltlich bedeutend, von *Don Carlos* kann daher bereits als von „diesem ersten klassischen Drama“ Schillers gesprochen werden.¹⁵ Es behandelt die für alle ‚klassischen‘ Stücke Schillers zentralen Probleme – und das, obwohl die intensive Kant-Lektüre des Autors erst noch folgen sollte.¹⁶ Wir dürfen nicht vergessen, dass es sich um Fragen und Ideen handelt, die in dieser Zeit – um ein banales Bild zu wählen – in der Luft lagen: Wie lassen sich Vernunft und Gefühl verbinden? Welche Gesellschaftsordnung ermöglicht die freie Entfaltung der Anlagen des Individuums?

Formal hält sich Schiller an sein übliches Verfahren, die Fünfkantigkeit beizubehalten und alle anderen tradierten Regeln des Dramas in seinem Sinn, zum Nutzen des Stücks zu variieren. Ähnlich geht er mit seinem Stoff um: Die Geschichte des Don Carlos, wie Schiller sie erzählt, hat wenig mit den historischen Gegebenheiten zu tun. Geschichte ist für Schiller, da ohnehin nur bedingt rekonstruierbar, ein Steinbruch für Fiktionen, die so den Schein des Möglichen wahren – Fiktionen, die in der Vergangenheit spielen und die Zukunft meinen.

Die Handlung spielt im Spanien Philipps des Zweiten, zur Zeit der Inquisition also, in einem finsternen Zeitalter, das deshalb besonders gut mit den Ideen der positiven Hauptfiguren kontrastiert. Anspielungen auf (zu Schillers Zeit) gegenwärtige Verhältnisse absolutistischer deutscher Herrscher sind nicht zufällig, sondern beabsichtigt. Philipp hat seinem Sohn Carlos die Braut ausgespannt – als er die schöne Elisabeth von Valois sah beschloss er, sie selbst zu heiraten. Diese Ausgangsschuld des Königs spiegelt die absolutistische Ordnung in Staat und Familie –

reicherem Band von Koopmann (Hrsg.): *Schiller-Handbuch*, S. 379 (*Don Carlos*) bis 512 (*Wilhelm Tell*).

¹⁵ Vgl. Helmut Koopmann: *Don Carlos*. In: Hinderer (Hrsg.): *Schillers Dramen*, S. 159-201, hier S. 159.

¹⁶ Helmut Koopmann datiert „den Beginn der Beschäftigung mit der Kantischen Philosophie“ auf den März 1791, vgl. Koopmann (Hrsg.): *Schiller-Handbuch*, S. 575.

mit der familiären Ordnung als Basis der staatlichen.¹⁷ Zu letzterer gehört als dritte Säule die kirchliche – um den Katholizismus zu verteidigen, werden Ketzer verbrannt. Der un-heilige Pakt gipfelt zum Schluss in der gemeinsamen Tat des Königs und des Großinquisitors, in der (angedeuteten) Ermordung von Carlos. Der Tod des Sohnes bedeutet auch den Tod der Zukunft des Reiches – zumindest vorläufig, da der Leser sich mittlerweile in anderen historischen Verhältnissen weiß.

Wie konnte es so weit kommen? Don Carlos ist in seine frühere Braut – seine Stiefmutter – unsterblich verliebt, doch er weiß, dass er das nicht sein darf. Er vertraut sich seinem Jugendfreund an, dem Malteserritter Marquis von Posa. Der möchte Carlos für die Befreiung der Niederlande gewinnen und so dem König zuvorkommen, der die Unterdrückung der aufständischen Provinzen plant. Herzog von Alba als oberster Feldherr mit blutiger Reputation ist der böse Geist des Königs, Beichtvater Domingo der andere. Die beiden bemühen sich darum, ihre Macht als wichtigste Vasallen auf Kosten von Carlos und allen anderen, die ihnen gefährlich werden könnten, zu festigen. Dies geschieht weniger aus Selbstsucht denn aus der Überzeugung, dass die bestehende Ordnung mit allen Mitteln zu verteidigen ist.

Posa und die aufrechte Königin bemühen sich, Carlos von seiner Mission als Befreier der Niederlande und menschlicher Herrscher zu überzeugen, er soll erkennen, dass seine Liebe zur Königin nicht gestillt werden kann und höheren Zwecken im Wege steht. Doch Intrigen, Zufälle und fehlende Einsicht in die Geschehnisse entfremden Carlos seinem Freund Posa. Der Marquis ist daran nicht unschuldig, er versäumte es, seinen Freund in seine Pläne einzuweißen.¹⁸ Als Carlos, misstrauisch gegenüber Posa geworden, seine vom König geargwöhnte Liebe zur Königin einer Hofdame preisgeben will, rettet ihn Posa aus der Situation und opfert sich selbst, indem er sich beim König als Verräter denunziert. Carlos soll mit Hilfe der Königin die Niederlande retten.

Das ist von Anfang an des Maltesers Plan. Dass er dabei nicht an das Individuum Carlos denkt und Carlos nicht an die allgemeine Sache, wird das Scheitern herbeiführen.¹⁹ Insofern stehen Carlos und Posa (mit der

¹⁷ Peter-André Alt nennt das Drama wegen der gezeigten Strukturen und der daraus resultierenden Ausweglosigkeit ein „illusionsloses Lehrstück über die Ordnungen der Macht“, vgl. Alt, Schiller, Bd. 1, S. 433.

¹⁸ Vgl. Schiller, Werke, Bd. 2, S. 141ff.

¹⁹ Von Schiller selbst stammen wichtige Erläuterungen der Figurenkonzeption, vgl. hierzu die *Briefe über Don Carlos* in: ebd., S. 225-267, zur Schuld Posas vgl. S. 247f. u. 260.

Königin²⁰) für die erst später von Schiller so bezeichneten, einander entgegengesetzten Triebe Stoff- und Formtrieb, deren Vereinigung im Spieltrieb notwendig gewesen wäre. Wir können daran erkennen, dass Schillers Kant-Rezeption keine grundsätzlich neuen, sondern eine Weiterentwicklung der alten Ideen zur Folge hatte. Hier sind es noch die Begriffe Wahrheit und Schönheit, wie Posa sie gebraucht: „Die Wahrheit ist vorhanden für den Weisen, / Die Schönheit für ein fühlend Herz. Sie beide / Gehören füreinander.“²¹ Und wo nur das eine vorhanden ist, kann das Fehlen des anderen zur Katastrophe führen. Als Carlos sich von Posa verraten glaubte, war er bereit, sich für ihn zu opfern; darin ist ihm Posa also nur zuvorgekommen:

MARQUIS. Nein! Das,
Das hab ich nicht vorhergesehen – nicht
Vorhergesehen, daß eines Freundes Großmut
Erfinderischer könnte sein als meine
Weltkluge Sorgfalt. Mein Gebäude stürzt
Zusammen – ich vergaß dein Herz.²²

Auch das „Herz“ der Fürstin Eboli hat Posa vergessen. Nur weil er ihren erneuten Verrat vermutet, der Carlos schwer belasten würde, opfert er sich selbst. Dabei hat Carlos Recht behalten: „Sie war gerührt. Du irrest dich.“²³

Posa hat bereits bei seinem Wiedersehen mit Carlos ganz am Anfang des Stücks erklärt, den Gegensatz und Grundkonflikt der beiden betonend:

Das ist / Der löwenkühne Jüngling nicht, zu dem
Ein unterdrücktes Heldenvolk mich sendet –
Denn jetzt steh ich als Roderich nicht hier,
Nicht als des Knaben Carlos Spielgeselle – [sic]
Ein Abgeordneter der ganzen Menschheit
Umarm ich Sie – es sind die flandrischen /
Provinzen, die an Ihrem Halse weinen,
Und feierlich um Rettung Sie bestürmen.²⁴

Die angebetete Stiefmutter Elisabeth bekräftigt die Führungsaufgabe des Prinzen: „Elisabeth / War Ihre erste Liebe. Ihre zweite / Sei Spanien!“²⁵

²⁰ Vgl. ebd., S. 136.

²¹ Ebd., S. 175.

²² Ebd., S. 184.

²³ Ebd., S. 190.

²⁴ Ebd., S. 14.

²⁵ Ebd., S. 35f.

Dem schwankenden Stiefsohn fällt es jedoch schwer, diesen Tausch vorzunehmen. Als Posa erfährt, dass Carlos nicht als Befehlshaber in die gefährdeten Provinzen geschickt wird, ruft der Marquis entsetzt aus: „O meine Hoffnung!“ Carlos erwidert darauf abwertend: „Das nebenbei“, und kommt gleich auf seine Liebe zu sprechen.²⁶ Posa wirft ihm daraufhin vor: „Wie arm bist du, wie bettelarm geworden, / Seitdem du niemand liebste als *dich!*“²⁷

Schiller verwendet viel Sorgfalt auf die psychologische Vertiefung der Figur Carlos, um ihre Widersprüche zu erklären. Die unglückliche Liebe zur Stiefmutter ist das eine zentrale Problem, die fehlende Vaterliebe das andere: „Ich weiß ja nicht, was Vater heißt – ich bin ein Königsson.“²⁸ Damit ist zum einen die von Schuld entlastende Traumatisierung der Figur durch ihre familiäre Vergangenheit angesprochen, zum anderen die Fehlbarkeit der Könige und Prinzen, denen auch zu Schillers Zeiten noch Gottesgnadentum und damit übermenschliche Unfehlbarkeit attestiert wurde. Die Schwäche des Prinzensohns besteht in seiner Stärke, seiner Stellung in der Hierarchie, die er nicht ausspielen kann, weil er durch das Freiheitsvirus infiziert wurde.

Stehen die Figuren oberflächlich betrachtet für gegensätzliche Triebe, so streiten in ihnen Stoff- und Formtrieb miteinander. Carlos hat, als künftiger unumschränkter Herrscher, kein Bewusstsein der „Pflicht“, die seine Stiefmutter empfindet. Er sei, so erwidert er verächtlich, „nicht gesonnen [...] zu müssen, / Wo er zu wollen hat.“²⁹ Die Königin kann ihm allerdings vor Augen führen, dass er, folgt er dieser Maxime, nicht besser ist als sein Vater.

Posa vermisst Humanität, sogar der König pflichtet ihm indirekt bei:

[...] *Sie* fuhren fort,
Als Sterblicher zu leiden, zu begehren;
Sie brauchen Mitgefühl – und einem Gott
Kann man nur opfern – zittern – zu ihm beten!
Bereuenswürdiger Tausch! Unselige
Verdrehung der Natur! – Da *Sie* den Menschen
Zu Ihrem Saitenspiel herunterstürzten,
Wer teilt mit Ihnen Harmonie?
KÖNIG. (Bei Gott,
Er greift in meine Seele!)³⁰

²⁶ Ebd., S. 91.

²⁷ Ebd., S. 96.

²⁸ Ebd., S. 15.

²⁹ Ebd., S. 33.

³⁰ Ebd., S. 123.

Da Posa solchermaßen das Vertrauen des Königs genoss, lässt dieser sich, als er sich verraten glaubt, zu einem gedungenen Mord an dem Marquis hinreißen. Vor die Wahl gestellt, im Angesicht der Erkenntnis von Posas Größe dieses Verbrechen zu bereuen oder durch ein neues seine Allmacht unter Beweis zu stellen, entscheidet sich der König für Letzteres – und übergibt seinen Sohn der Inquisition.

Menschenleben zählen in der gezeigten Gesellschaftsordnung nicht, so sind Menschenverbrennungen positiv, wenn sie der Aufrechterhaltung der religiösen und damit der weltlichen Ordnung dienen.³¹ Diese Ordnung ist bis ins Kleinste ausgefeilt, um denen, die ihr unterworfen sind (und das sind letztlich alle), keinen Spiel-Raum zu geben. So meint Hofdame Olivarez, in ihrer „Vorschrift“ stehe nicht, ob Marquis Posa der Königin Briefe überreichen dürfe.³² Die Königin bezeichnet ihre Hofdamen denn auch nicht zufällig als „Kerkermeister“.³³

Die zentralen Begriffe des Stücks sind „Mensch“ und „Freiheit“,³⁴ dagegen wird die Unmenschlichkeit von Unterdrückung gesetzt, in ihren ganzen Spielarten vom Zwang der höfischen Etikette bis hin zur Verbrennung von Ketzern. Schiller zeigt ein starres, ein erstarrtes Regelsystem, das dem Individuum keine Möglichkeit lässt, sich selbst zu verwirklichen. Die Regeln haben dabei, das wird zum Schluss deutlich, keinen anderen Sinn mehr als eine abstrakte, inhaltsleere Macht zu festigen – in diesem Fall die des Königtums und der Kirche. Schiller steigert hier bis zum höchsten möglichen Grad, es wird die Glaubenslehre in ihr Gegenteil verkehrt:

KÖNIG: Kannst du mir einen neuen Glauben gründen,
Der eines Kindes blutigen Mord [d.h. den Mord am eigenen Kind] verteidigt?
GROSSINQUISITOR: Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen,
Starb an dem Holze Gottes Sohn.³⁵

Carlos wird wie Gottes Sohn ermordet – von den höchsten Würdenträgern in Staat und Kirche. Der Glaube, der alle Grausamkeiten rechtfertigt, wird so als perverse Strategie zur Machterhaltung entlarvt. Dabei steht die Kirche noch über dem absolutistischen Herrscher, der seine Legitimation von ihr ableitet. Carlos weiß, welche Rolle Domingo spielen kann: „Das verhüte Gott, / Daß ich des fürchterlichen Mannes spotte,

³¹ Vgl. z.B. ebd., S. 22f.

³² Vgl. ebd., S. 24.

³³ Ebd., S. 31.

³⁴ Vgl. den Dialog von Posa und König, bes. S. 123 u. 126.

³⁵ Ebd., S. 214.

/ Der meinen Vater seligsprechen und / Verdammen kann!“³⁶ Später wird der Großinquisitor dem König sagen, er habe alles so kommen sehen, und warnend feststellen: „Mich hintergeht man nicht. Sie sind / Durchschaut – Uns wollten Sie entfliehn. / Des Ordens schwere Ketten drückten Sie; / Sie wollten frei und einzig sein.“³⁷ Der Tod des Sohnes wird damit auch zu einem Opfer für die Kirche – ein erneuter blutiger Beweis ihrer Allmacht, die Schiller hier als Metapher für größtmögliche Unfreiheit dient. Das wird lange vorbereitet, so ist es des Königs Beichtvater Domingo, der ihm einredet, Carlos habe ein Verhältnis mit der Königin und die Infantin sei gar nicht des Königs Tochter. Der schwankende Philipp vermutet Betrug, fordert sogar Alba auf: „Schützt mich vor diesem Priester.“³⁸

Der König ist aber nicht nur unfrei, weil er unter der Fuchtel der Kirche steht. Weil er absolute Macht besitzt, begegnen ihm alle nur auf unterwürfige Weise, keiner wagt, ihm etwas zu sagen, das ihm missfallen könnte. Dadurch ist Philipp gegenüber jedem Versuch seiner Vasallen, auf natürliche Weise freundlich zu sein, unempfindlich geworden. Mehr noch: Er misstraut jedem, sogar seinem Sohn. Als der ihn im „Ausdruck der höchsten Empfindung“ (so die Regieanweisung) als „Vater“ anredet und an seine Gefühle appelliert, erwidert Philipp frostig: „Infant, dein Herz weiß nichts von diesen Künsten.“³⁹ Mit Carlos erkennen die Leser: „Mir graut / Vor dem Gedanken, einsam und allein, / Auf einem Thron allein zu sein.“ Philipp ist „ergriffen“ durch diese Worte,⁴⁰ wie ihn später die Reden des Marquis Posa ergreifen werden; er wird beim Bruch mit dem Marquis sogar weinen.⁴¹ Doch bleibt sein fundamentales Misstrauen bestehen – deshalb glaubt er den Einflüsterern, dass sein Kind die Frucht einer Affäre der Königin mit Carlos ist, und deshalb ordnet er die Ermordung des Marquis an, als der ihm, um Carlos zu retten, einen Brief unterschiebt, der an Verrat glauben lässt. Schon als Carlos ihn um die Entsendung nach Flandern bittet, ist die Ergriffenheit schnell vorbei: „Mein bestes Kriegsheer deiner Herrschbegierde? / Das Messer meinem Mörder?“⁴²

Die Schuld ist nicht nur eine individuelle (Philipp hätte sich auch anders entscheiden können), sondern eine strukturelle, sie entsteht durch

die hierarchische Machtverteilung, die dafür sorgt, dass die Ereignisse mit tragischer Zwangsläufigkeit ineinander greifen. Der König ist durch seine Macht korrumpiert, doch er ahnt die Sonderstellung Posas: „Der einzige Mensch, der meiner nicht bedarf!“⁴³ Posa will das Gute, durch seinen Betrug am König erreicht er aber das Schlechte, verursacht so den Tod des Freundes, den er eigentlich retten wollte.

Posa malt seinem Freund Carlos dessen künftiges Leben als Herrscher entsprechend aus: „Er schläft berauscht in diesem Himmel ein, / Den seine Sklaven listig um ihn schufen.“⁴⁴ Carlos erkennt aber, dass Menschen in der unfreien Gesellschaft auf Rollen reduziert sind. Er sagt es Posa in einem Bild:

Berede dich, wir beide hätten uns
Auf einem Ball mit Masken eingefunden,
In Sklavenkleider du, und ich aus Laune
In einen Purpur eingemummt.⁴⁵

Der Dialog der beiden und damit der erste Akt endet mit den berühmten Worten von Carlos: „Ich fürchte nichts mehr – Arm in Arm mit dir, / So fodr ich mein Jahrhundert in die Schranken.“⁴⁶ Damit ist als Utopie nicht nur der menschliche Herrscher, sondern auch ein politischer Machtausgleich zwischen Bürgern – als solchen sieht sich Posa⁴⁷ – und den Königen oder Fürsten angedacht. Die Gefahr einer solchen Utopie sehen die Gegenspieler der beiden, Domingo und Alba, nur zu deutlich. Domingo stellt über Carlos fest: „Er *denkt!* / Sein Kopf entbrennt von einer seltsamen / Chimäre – er verehrt den Menschen“. Und: „Er ist stolz auf seine Freiheit, / Des Zwanges ungewohnt, womit man Zwang / Zu kaufen sich bequemen muß.“⁴⁸ Posa sagt es dem König direkt ins Gesicht: „Ich liebe / Die Menschheit, und in Monarchien darf / Ich niemand lieben als mich selbst.“⁴⁹ Weiter: „Ich kann nicht Fürstendiener sein.“ Zugleich erteilt Posa allen umstürzlerischen Aktivitäten in berühmten gewordenen Worten eine Absage, hier antizipiert Schiller die Folgen der französischen Revolution: „Das Jahrhundert / Ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe / Ein Bürger derer, welche kommen werden.“⁵⁰ Dem setzt Schiller eine Utopie entgegen, die keine Unterdrückung mehr

³⁶ Ebd., S. 11.

³⁷ Ebd., S. 213.

³⁸ Vgl. ebd., S. 109.

³⁹ Ebd., S. 45.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 48.

⁴¹ Ebd., S. 181.

⁴² Ebd., S. 50.

⁴³ Ebd., S. 112.

⁴⁴ Ebd., S. 42.

⁴⁵ Ebd., S. 41.

⁴⁶ Ebd., S. 44.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 119.

⁴⁸ Ebd., S. 81.

⁴⁹ Ebd., S. 120.

⁵⁰ Ebd., S. 121.

erlaubt, in der die Macht durch Macht abgeschafft wird. Posa sagt es Philipp: „Werden Sie / Von Millionen Königen ein König.“⁵¹

Das schlichtweg Geniale an Schillers Weltentwurf ist, dass er seine Wirkung steigert, indem er ihn scheitern lässt. Ein größerer Kontrast ist kaum denkbar als der zwischen dem Ausgang (Vater übergibt seinen Sohn der Inquisition) und der Hoffnungen des Marquis, für die er gestorben ist:

Er [Carlos] mache –
O, sagen Sie [die Königin] es ihm! das Traumbild wahr,
Das kühne Traumbild eines neuen Staates,
Der Freundschaft göttliche Geburt. [...] ⁵²

Das Problem der Macht: *Wallenstein* (1798/99) und *Maria Stuart* (1800)

Schillers mit dem Namen des berühmtesten Feldherrn im 30jährigen Krieg bezeichnetes Werk, wieder mit dem Untertitel „Ein dramatisches Gedicht“, umfasst drei Teile: Den „Prolog“ *Wallensteins Lager*, *Die Piccolomini*, ein fünftaktiges Stück ohne nähere Bezeichnung, und das „Trauerspiel“ *Wallsteins Tod*. Der Stoff ist Schiller unter der Feder so gewachsen, dass er ihn nicht mehr in einem Drama unterbringen konnte. Wegen seines Umfangs, aber auch wegen der zentralen historischen Figur gilt der *Wallenstein* als vielleicht literarisch bedeutendstes Werk Schillers. Dabei handelt es sich um eine Weiterentwicklung der Ideen, die bereits für *Don Carlos* zentral waren. Die Figur Wallenstein ähnelt Philipp von Spanien, auch wenn sie keineswegs dessen Grausamkeit mitbekommen hat.

Wie Philipp steht Wallenstein für die Korruptierbarkeit des Individuums durch übergroße Macht, die Korruption führt – das wird hier exemplarisch an einer Figur entwickelt – zur Selbstüberhebung und schließlich zur Inhumanität. Octavio Piccolomini, der als Vertreter der überkommenen Reichsordnung⁵³ Wallensteins Vertrauen ausnützt, um ihn zu stürzen, steht ihm in der Konzeption spiegelbildlich zur Seite. „Hier gilts, mein Sohn, dem Kaiser wohl zu dienen, / Das Herz mag dazu sprechen, was es will“, ermahnt er seinen Sohn.⁵⁴

⁵¹ Ebd., S. 125.

⁵² Ebd., S. 173.

⁵³ Vgl. ebd., S. 318 u. 329.

⁵⁴ Ebd., S. 398.

Das gegenteilige Prinzip der Humanität verkörpern die Kinder – Wallensteins Tochter Thekla und Piccolominis Sohn Max. Sie fordern freie Wahl des oder der Geliebten – und damit Freiheit von den Normen der Obrigkeit, die zugleich die Normen der Väter sind. Max fällt es schwer, den doppelten Betrug des Vaters und Vorbilds zu verkraften. Zu Wallenstein bemerkt er: „Er war mir immer eines Gottes Antlitz, / Kann über mich nicht gleich die Macht verlieren“.⁵⁵ Max' Schuld besteht darin, einen Menschen wie einen Gott verehrt zu haben.

Schiller verzahnt wieder einmal familiäre und gesellschaftliche Ordnung, die beide, durch die absolute Macht der Väter und Feldherren, als brüchig dargestellt werden. Der freiwillige Tod von Max und vermutlich auch Thekla (sie verlässt ihre Eltern, um zum Grab von Max zu reisen, auf einen möglichen Freitod wird hingedeutet)⁵⁶ demonstrieren, dass diese Ordnung keine Zukunft haben wird – und der Mord an Wallenstein zeigt, dass sie schon in der Gegenwart des Stücks ausgedient hat.

Bereits im Prolog macht Schiller seinen Standpunkt sehr deutlich. Wallenstein sei, so heißt es, der „unbezähmten Ehrsucht Opfer“ geworden. „Denn seine Macht ists, die sein Herz verführt, / Sein Lager nur erklärt sein Verbrechen.“⁵⁷ Der Prolog zeigt, dass Wallenstein mit unumschränkter Macht herrschen kann, weil er die Zügellosigkeit seiner Soldaten duldet – der einzige Zwang, den er ihnen auferlegt, ist unabdingbarer Gehorsam. Im Lager herrscht eine pervertierte Form von „Freiheit“, ⁵⁸ es ist die Rückkehr des Naturzustands, des Rechts des Stärkeren. Der Feldherr formuliert später selber das allgemeine Prinzip: „Der Mensch ist ein nachahmendes Geschöpf, / Und wer der Vorderste ist, führt die Herde.“⁵⁹ Wallenstein ist „Verblendeter“⁶⁰ genug, die Anhänglichkeit der Truppen für Treue zu halten. Als er nicht mehr der Stärkere ist, fallen fast alle von ihm ab.⁶¹ Seine verbliebenen ‚Getreuen‘ denken ebenfalls nur an die eigenen Interessen, sie spekulieren auf Wallensteins Wiedererstarben durch schwedische Truppen.

⁵⁵ Ebd., S. 433.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 520: „Was ist das Leben ohne Liebesglanz? / Ich werf es hin, da sein Gehalt verschwunden.“

⁵⁷ Ebd., S. 273.

⁵⁸ Ebd., S. 284.

⁵⁹ Ebd., S. 457.

⁶⁰ So nennt ihn Buttler, vgl. ebd., S. 495.

⁶¹ Hierfür stehen exemplarisch die Szenen III/15-16 von *Wallsteins Tod*, in: ebd., S. 471-479.

Wallenstein selbst macht sich etwas vor, das wird deutlich in Aussagen wie: „Es ist der Geist, der sich den Körper baut, / Und Friedland wird sein Lager um sich füllen“.⁶² Der Feldherr vergisst über seine Pläne, darin gleicht er Posa, sein Herz. Er will seine Tochter Max nicht zur Frau geben, um sie einem König zu vermählen: „Auf Erden, eine Krone will ich sehn / Auf ihrem Haupte, oder will nicht leben.“⁶³ Und das, obwohl Max Piccolomini durch Geburt einem höheren Stand angehört als ursprünglich Wallenstein. Der Feldherr ignoriert die Liebe der beiden, instrumentalisiert Max („Du [...] sollst nicht / Umsonst in meine Macht gegeben sein“)⁶⁴ und verursacht so den Freitod des einzigen echten Freundes,⁶⁵ der in dem Feldherrn den großen Menschen und nicht nur das Mittel zum Zweck sieht.⁶⁶

Dazu ist Max berechtigt, denn Wallenstein ist ein Verführer der Macht. Seit der Kaiser ihn auf Druck der Fürsten vorübergehend absetzte, ist er misstrauisch gegen seinen Herrn.⁶⁷ Deshalb hält er sich die Option offen, zu den Schweden überzulaufen: „Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen.“⁶⁸ „Die Macht ist mein, sie müßens niederschlucken“,⁶⁹ heißt es ein andermal, und: „Jetzt, da die Macht noch mein ist, müßts geschehn“.⁷⁰ Die schwedische Option wird dann zu einer allzu großen Versuchung. Daran arbeiten seine angeblich Getreuen ebenso wie es die Philipps taten: „Die Gelegenheit / Soll ihn verführen“, sagt beispielsweise Illo.⁷¹ Als der Machtmensch Wallenstein vor die Entscheidung gestellt wird, überzulaufen oder sich mit einem Rückzug ins fürstliche Privatleben zu begnügen, ist die Entscheidung praktisch vorgegeben und Wallenstein hat damit zu tun, sich seine berechtigten Zweifel auszureden.⁷² Am ähnlichsten wird Wallenstein der Figur des spanischen Philipp, als er sich bewusst gegen die Humanität entscheidet:

Doch eh ich sinke in die Nichtigkeit,
So klein aufhöre, der so groß begonnen,
Eh mich die Welt mit jenen Elenden

⁶² Ebd., S. 472.

⁶³ Ebd., S. 460.

⁶⁴ Ebd., S. 482.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 503.

⁶⁶ Vgl. z.B. ebd., S. 332f. u. 369.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 352f.

⁶⁸ Ebd., S. 343.

⁶⁹ Ebd., S. 412.

⁷⁰ Ebd., S. 413.

⁷¹ Ebd., S. 359.

⁷² Vgl. z.B. ebd., S. 414ff. u. 422.

Verwechselt, die der Tag erschafft und stürzt,
Eh spreche Welt und Nachwelt meinen Namen
Mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung
Für jede fluchenswerte Tat.⁷³

Dass es beiden Kontrahenten im Stück, Wallenstein und seinem abwesenden Kaiser, in erster Linie um Machterhaltung und Machtgewinn geht, wird im Laufe der Handlung deutlich. Zur Taktik beider gehört es, ein anderes Ziel vorzuschieben: das Erreichen des Friedens. „Der Degen hat den Kaiser arm gemacht; / Der Pflug ists, der ihn wieder stärken muß“, proklamiert Questenberg, der Gesandte des Kaisers.⁷⁴ „Östreich will keinen Frieden, darum eben, / Weil *ich* den Frieden suche, muß ich fallen“,⁷⁵ heißt es bei Wallenstein, der klugerweise verschweigt, dass er im Pakt mit den Schweden „zur böhmischen Kron“ gelangen will.⁷⁶

Die Figur muss dem historischen Feldherren nachsterben, ohne vorher noch zur Einsicht zu gelangen. Maria Stuart ist vor ihrem Tode diese Einsicht vergönnt, nicht so Elisabeth I. von England, die ihren Machtmissbrauch anders büßen wird. Im Trauerspiel *Maria Stuart* geht es auch wieder ganz konkret um die Macht: Die schottische Königin Maria erhebt „verführt“ von anderen,⁷⁷ Ansprüche auf den englischen Thron, deshalb wird sie von Elisabeth eingesperrt. Weil sie Protestantin und überdies noch eine Frau ist, fällt es der englischen Königin schwer, sich zu behaupten. Sie versucht das, was im Diskurs der Zeit als Schwäche galt, durch ein hartes Regiment auszugleichen.⁷⁸ Die Königin besteht auf ihrer persönlichen Freiheit, selbst wenn dies zum Nachteil der Freiheit der anderen ist. Eine strategische Heirat lehnt sie ab mit den Worten: „Der Ring macht Ehen, / Und Ringe sinds, die eine Kette machen.“⁷⁹ In einem wichtigen Monolog bekennt sie, die eigentlich ihren Bürgern dienen sollte:

O Sklaverei des Volksdiensts! Schmähhliche
Knechtschaft – Wie bin ichs müde, diesem Götzen
Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!
Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn!⁸⁰

⁷³ Ebd., S. 426.

⁷⁴ Ebd., S. 319.

⁷⁵ Ebd., S. 477, auch bereits S. 353.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 417.

⁷⁷ So sagt selbst Burleigh, vgl. ebd., S. 591.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 587.

⁷⁹ Ebd., S. 588.

⁸⁰ Ebd., S. 655.

Um sich nach allen Seiten absichern, spinnt Elisabeth eine Intrige. Sie unterschreibt das Todesurteil für Maria, gibt aber nicht den ausdrücklichen Befehl, es auch auszuführen. Elisabeth weiß, dass der Baron von Burleigh das Urteil sofort vollstrecken lassen wird.⁸¹ Danach kann sie so tun, als habe sie ihre Halbschwester begnadigen lassen wollen – und ihre Hände in Unschuld waschen. Die Intrige befreit sie von der Schwester und von der Schuld. Der rücksichtslose Gebrauch der Macht führt allerdings dazu, dass sie am Schluss des Stücks ganz allein bleibt. Der integre Graf von Schrewsbury spricht das Urteil über sie, wenn er bekannt: „Ich habe deinen edlern Teil / Nicht retten können.“⁸²

Maria Stuart gilt als *das* klassische Drama Schillers – nicht zuletzt wegen seines zugleich regelmäßigen und originellen Aufbaus. Die Akte spielen entweder im Schloß Fotheringhay, das als Gefängnis von Maria dient, oder im Palast von Westminster, der Residenz Elisabeths. Die Anordnung ist spiegelbildlich, in der Mitte gibt es ein Treffen der Kontrahentinnen im Schloßpark. Die Struktur sieht dann so aus: 1. Akt Maria, 2. Akt Elisabeth, 3. Akt Treffen auf weitgehend neutralem Boden, 4. Akt Elisabeth, 5. Akt Maria – nach ihrer Hinrichtung ab dem 11. Auftritt (Unglückszahl!) wieder Elisabeth.

Die Figur der Maria illustriert die Wandlungsfähigkeit des Menschen. Als junge Frau hatte sie die „Hoffahrt und die Weltlust in dem Herzen“,⁸³ wie ihr Kerkermeister Paulet es formuliert. Die Erfahrung des Leides – das sieht Paulet zunächst nicht – hat sie aber verändert:

Wir haben in den Tagen unsers Glanzes
Dem Schmeichler ein zu willig Ohr geliehn,
Gerecht ist's, gute Kennedy, daß wir
Des Vorwurfs ernste Stimme nun vernehmen.⁸⁴

In der uns vorgestellten Maria streiten die Triebe noch miteinander, sie ist überwiegend emotional und impulsiv – weshalb das Treffen mit Elisabeth, die sie kühl provoziert, scheitern muss. Erst unter dem Eindruck des Unabänderlichen wird sie ausgeglichen, akzeptiert ihr ungerechtes Schicksal als Begleichung früherer Schuld⁸⁵ und vermag nur noch Mitgefühl für die Schwester zu empfinden.⁸⁶ Maria hat sich zur „edeln

Seele“ verwandelt⁸⁷ und es ist die Tragik, aber auch die Lehre des Stücks, dass sie im Moment der Verwandlung sterben muss.

Aufschlussreich ist, dass Schiller uns diesmal in ein Land mit einer konstitutionellen Monarchie führt und selbst diese als defizitär entlarvt. Mortimer fasst zusammen:

Die zweiundvierzig Richter haben
Ihr *Schuldig* ausgesprochen über Euch. Das Haus
Der Lords und der Gemeinen, die Stadt London
Bestehen heftig dringend auf des Urteils
Vollstreckung, nur die Königin säumt noch,
– Aus arger List, daß man sie nötige,
Nicht aus Gefühl der Menschlichkeit und Schonung.⁸⁸

Maria beschuldigt Burleigh nicht zu unrecht: „Euch regiert allein der Vorteil / Des Souveräns, des Landes“. Das aber dürfe man nicht mit „Gerechtigkeit“ verwechseln.⁸⁹

Die Vergänglichkeit der Macht:
Die Jungfrau von Orleans (1801)
und *Die Braut von Messina* (1803)

Wie Goethes Novelle *Das Märchen* (Schluss des Zyklus *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* von 1795) kann Schillers „romantische Tragödie“ *Die Jungfrau von Orleans* als Antwort der Klassiker auf die Frühromantik verstanden werden. Ein wunderbarer, daher genuin romantischer Stoff wird bearbeitet, aber so, dass er nicht auf ein mythologisches, transzendentes Goldenes Zeitalter verweist, das vergangen ist und das es wiederzuerlangen gilt. Goethe und Schiller waren der Überzeugung, dass das zu erreichende Goldene Zeitalter weniger mit unspezifischen Emotionen und zweifelhaften transzendentalen Erfahrungen als vielmehr mit der Verbesserung der konkreten Lebensbedingungen des Individuums in der Gesellschaft zu tun hat. Johanna göttliche Erwähltheit ist daher nicht als realistischer, sondern als allegorischer Lebensentwurf zu verstehen. Wie Maria akzeptiert Johanna das Unabänderliche. Nur sie kann die Franzosen vor den englischen Invasoren retten, so gilt weiterhin: „Es wächst der Mensch mit seinen größern Zwecken“ (*Wallenstein*).⁹⁰

⁸¹ Vgl. ebd., S. 660.

⁸² Ebd., S. 685.

⁸³ Ebd., S. 555.

⁸⁴ Ebd., S. 559.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 674.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 676.

⁸⁷ Ebd., S. 667.

⁸⁸ Ebd., S. 569.

⁸⁹ Ebd., S. 575.

⁹⁰ Ebd., S. 271.

Der konkrete Bezug war die Expansionspolitik Napoleons, die Bedrohung des Reichs durch den Franzosenkaiser. Schon die ersten Verse des Dramas weisen auf dessen politischen Inhalt:

THIBAUT. Ja, liebe Nachbarn! Heute sind wir noch
Franzosen, freie Bürger noch und Herren
Des alten Bodens, den die Väter pflügten;
Wer weiß, wer morgen über uns befiehlt!⁹¹

Wenn man an den Zusammenbruch des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation (offizielles Ende 1806), die Besetzung von Reichsgebieten durch Napoleon (1801 bereits das linke Rheinufer), an die Befreiungskriege von 1813-15 denkt, dann muss man Schiller (wieder einmal) außerordentliches politisches Gespür attestieren. Wie später bei *Wilhelm Tell* war es die Möglichkeit, im Schauplatz (hier Frankreich, dort die Schweiz) Deutschland gespiegelt zu sehen, die gerade dieses Stück so außerordentlich populär machte. Ein revolutionäres Element, das im Stück durch den Konflikt von Vater und Tochter dargestellt wird, stellt zweifellos den Aufstieg einer ‚Bürgerin‘ zur Retterin einer Nation dar. Der Fürst vermag, so konnte man dies verstehen, ohne die Bürgerin beziehungsweise den Bürger wenig bis nichts. Heute ist es freilich weniger der politische Gehalt, sondern der Konflikt zwischen Individuum und gesellschaftlicher Verantwortung, der noch Aufmerksamkeit beanspruchen kann.

Johanna verliebt sich in den politischen Gegner Lionel,⁹² doch muss sie auf diese Liebe verzichten, um ihren Auftrag zu erfüllen. Das ist die Tragik der Tragödie – und macht sie menschlich. Johannas Leiden verursachendes Dilemma, die Grausamkeit ihrer Situation wird für den Leser und Zuschauer nachvollziehbar: „Ach! es war nicht meine Wahl!“⁹³ Es wäre daher falsch, dem Stück einen nationalistischen Gehalt zu bescheinigen – zeigt es doch auch, wie furchtbar Kriege sein, welche psychischen Deformationen und physisches Leiden sie verursachen können. Zu solchen Stärken kommt, dass Schiller wie stets ungeheuer zitabel ist. Vieles ist in den deutschsprachigen Sprichwortschatz eingegangen, manche Sätze kann man sich auch heute noch über den Schreibtisch hängen, etwa: „Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens.“⁹⁴

⁹¹ Ebd., S. 689.

⁹² Ebd., S. 770ff.

⁹³ Ebd., S. 776.

⁹⁴ Ebd., S. 765.

Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören ist heute das unbekannteste und scheint folglich das unbedeutendste von Schillers Dramen zu sein.⁹⁵ Dabei enthält es eine geradezu revolutionäre Neuerung, die auf die Dramatik des 20. Jahrhunderts vorausweist. Indem er auf den Chor der antiken Tragödie zurückgreift, will Schiller „dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg [...] erklären“.⁹⁶ Der Chor soll Distanz zwischen Publikum und Stück schaffen, um das „Spiel“ als Spiel zu zeigen. Die Identifikation mit den Figuren darf nicht die Reflexion über das Gezeigte verhindern, sonst wird es „leeres Spiel“⁹⁷ ohne darüber hinaus weisenden Sinn. Erst Brecht wird ein zweites Mal eine solche, dann freilich zeitgemäß ausgefeiltere Programmatik entwickeln – für das sogenannte epische Theater, in dem dann nicht Chöre, sondern ein Erzähler, Schrifttafeln, disharmonische Musik und vieles mehr für Distanz sorgen. Doch das Prinzip ist das gleiche.

Zurück zu Schillers Stück. Der Fürst von Messina ist gestorben, Fürstin Isabella versucht ihre seit Kindesbeinen verfeindeten Söhne wieder zusammenzubringen. Wegen einer Weissagung hat sie seinerzeit ihre Tochter in ein Kloster gegeben, die Söhne wissen gar nichts von der Schwester. Als Don Manuel und Don Cesar sich wiedersehen, begraben sie den alten Streit – es gibt wieder Hoffnung für die Herrscherfamilie und für das bedrohte Königreich. Doch haben sich beide in eine geheimnisvolle Unbekannte verliebt, die sich schließlich als ihre Schwester herausstellt. In Eifersucht ersticht Don Cesar seinen älteren Bruder, mit dem Beatrice (die ihre Herkunft ebenfalls nicht kannte) verlobt war. Als Don Cesar die näheren Umstände begreift, bereut er und richtet sich selbst. Er lässt Isabella und Beatrice zurück, ihre Zukunft wie die des Königreichs bleibt ungewiss.

Schiller zeigt den Niedergang eines Herrscherhauses, und wieder ist es der Begriff der Macht, der als Schlüssel zum Stück dienen kann. Der alte Fürst konnte den Bruderzwist unterdrücken:

So hemmt' er zwar mit strengem Machtgebot
Den rohen Ausbruch ihres wilden Triebs,
Doch ungebessert in der tiefen Brust

⁹⁵ Das Stück fehlt beispielsweise in dem Band von Hinderer (Hrsg.): Schillers Dramen. Zu den anfangs hohen Meinungen, zu denen sich im Laufe der Zeit sehr kritische Stimmen gesellten, vgl. Helmut Koopmann: Friedrich Schiller II. 1794-1805. 2., erg. u. durchges. Aufl. Stuttgart 1977 (Sammlung Metzler 51), S. 77-82.

⁹⁶ Vgl. seine Ausführungen *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* in: Schiller, Werke, Bd. 2, S. 819.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 816.

Ließ er den Haß – Der Starke achtet es
Gering, die leise Quelle zu verstopfen,
Weil er dem Strome mächtig wehren kann.⁹⁸

Der Vater versäumte es, die Söhne menschlich zu erziehen.⁹⁹ Die alte Legitimation der Herrscher ist nun dahin, ein Mitglied des Chores sagt es so: „Und jetzt sehen wir uns als Knechte / Untertan diesem fremden Geschlechte!“¹⁰⁰ Abgesandte der Bürgerschaft fordern von der Fürstin eine Lösung. Das Kernproblem bei Adel und Bürgerschaft benennt Isabella: „Es liebt ein jeder nur / Sich selbst.“¹⁰¹ Die „freie Macht“¹⁰² der Söhne wird beschränkt durch ein Schicksal, das sich in den diversen Sprüchen der Orakel und weisen Männer ausdrückt. Den Spielraum (oder Spiel-Raum) benennt der Chor:

Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen,
Denn noch niemand entflohen dem verhängten Geschick.
Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden.¹⁰³

Die Braut von Messina ist Schillers düsterstes Stück, da die positive Folie fehlt – wie beispielsweise im *Don Carlos* die Freundschaft von Marquis und Carlos. Hier bleibt für den Chor nur festzustellen: „Die Welt ist vollkommen überall, / Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual.“¹⁰⁴ Doch in den letzten beiden Verszeilen des Stücks steckt die Nutzenanwendung: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, / Der Übel größtes aber ist die Schuld.“¹⁰⁵ Die Tragik ergibt sich aus den strukturellen Voraussetzungen individueller Schuld – durch Geburt und Erziehung konditioniert, können die durchaus mit positiven Zügen versehenen Figuren den Versuchungen der Macht nicht widerstehen.

Der ästhetische Staat: *Wilhelm Tell* (1804)

Schillers letztes fertiggestelltes Drama fällt aus dem Rahmen, es ist das einzige mit einem umfassenden Happy-End, das einzige, in dem die

Utopie des ästhetischen Staats zum Schluss (fiktive) Realität wird. Doch bevor das geschehen kann, muss eine Reihe von Voraussetzungen erfüllt sein. Das Drama zeigt am Anfang eine Schweiz,¹⁰⁶ die von Vertretern des Deutschen Kaisers (und österreichischen Königs), offenbar in dessen Auftrag oder mit dessen Wissen, unterdrückt wird. Dafür liefert das Schauspiel mehrere Beispiele, schon in der ersten Szene mit Baumgarten, der verfolgt wird, weil er den Burgvogt daran hinderte, seine Frau zu vergewaltigen.¹⁰⁷ Die Häscher bestrafen dann jene, die Baumgarten entkommen ließen, auf ebenso sinnlose wie grausame Weise.¹⁰⁸ Stauffachers folgende Vermutung wird durch solche Erfahrungen gestützt:

Der gute Schein nur ists, worauf sie warten,
Um loszulassen auf dies arme Land
Die wilden Horden ihrer Kriegesmacht,
Darin zu schalten mit des Siegers Rechten
Und unterm Scheine gerechter Züchtigung
Die alten Freiheitsbriefe zu vertilgen.¹⁰⁹

Der oberste Herrscher ist nicht viel besser als seine Vasallen: „Gerechtigkeit erwartet nicht vom König. / Beraubt er nicht des eignen Bruders Kind, / Und hinterhält ihm sein gerechtes Erbe?“¹¹⁰ Dies wird allerdings dazu führen, dass der Kaiser von seinem eigenen Neffen umgebracht wird. Weil die Tat aus Gier, aus egoistischen Gründen geschieht, wird sie als Kontrast zur Tat Tells dienen.

Weil die Regeln, die aufgestellt werden, nicht einmal mehr vernünftig sind, sondern lediglich dem Ausbau der Macht der Wenigen dienen, kann hier erneut von einem Rückfall in den dynamischen Staat gesprochen werden. Wichtigstes Beispiel ist der Hut des Landvogts Geßler, vor dem sich die Schweizer verbeugen sollen, mit schlimmer Konsequenz bei Zuwiderhandlung: „Verfallen ist mit seinem Leib und Gut / Dem Könige, wer das Gebot verachtet.“¹¹¹ Tell ist noch (im Sinne Schillers) zu naiv, um die grausame Logik dahinter zu erkennen: „Die

¹⁰⁶ Nur am Rande sei bemerkt, dass das Stück wegen des Schauplatzes zur Ausbildung des wichtigsten Schweizer Mythos diente und zugleich von den Deutschen als Aufforderung zur (sehnlichst gewünschten) nationalen Einigung verstanden wurde. Die politische Instrumentalisierung ließ es zu einem der meistgespielten Stücke des 19. Jahrhunderts werden. Vgl. Stefan Neuhaus: *Literatur und nationale Einheit in Deutschland*. Tübingen u. Basel 2002, S. 102-114.

¹⁰⁷ Schiller: *Werke*, Bd. 2, S. 920.

¹⁰⁸ Ebd., S. 923.

¹⁰⁹ Ebd., S. 927.

¹¹⁰ Ebd., S. 961.

¹¹¹ Ebd., S. 931.

⁹⁸ Ebd., S. 826.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 845.

¹⁰⁰ Ebd., S. 831.

¹⁰¹ Ebd., S. 835.

¹⁰² Ebd., S. 838.

¹⁰³ Ebd., S. 901.

¹⁰⁴ Ebd., S. 904.

¹⁰⁵ Ebd., S. 912.

Schlange sticht nicht ungereizt. / Sie werden endlich doch von selbst ermüden, / wenn sie die Lande ruhig bleiben sehn.¹¹² Als Tell später den Hut nicht grüßt, fordert Geßler von ihm, einen Apfel vom Hut seines Sohnes Walter zu schießen.¹¹³ Diese Erfahrung unnötiger Grausamkeit verändert Tell, er wird – wieder mit Schiller gesprochen – vom naiven zum sentimentalischen Charakter.¹¹⁴

Gegen die Unterdrücker formiert sich der Bund auf dem Rütli, dem Tell aber nicht angehört: „Ich kann nicht lange prüfen oder wählen, / Bedürft ihr meiner zu bestimmter *Tat*, / Dann ruft den Tell, es soll an mir nicht fehlen.“¹¹⁵ Zunächst ist es das Ziel der Verschworenen, den ethischen Staat wiederherzustellen, der auf folgenden Voraussetzungen beruhte: „Wir stiften keinen neuen Bund, es ist / Ein uralt Bündnis von der Väter Zeit, / Das wir erneuern!“¹¹⁶ Zentral ist das „Recht“,¹¹⁷ an das sich jeder halten muss, damit das Gemeinwesen funktioniert. Und: „Nicht unter Fürsten bogen wir das Knie, / Freiwillig wählten wir den Schirm der Kaiser.“¹¹⁸

Das neue Bündnis, das am Ende entsteht, ist allerdings keine Neuaufgabe des alten. Das wird bereits in der Rütli-Versammlung angedeutet, wenn Winkelried meint: „Daß sich der neue Bund am alten stärke“,¹¹⁹ und wenn es zur Verbrüderung der Verschworenen kommt: „ALLE (*sich die Hände reichend*). Wir sind ein Volk, und einig wollen wir handeln.“¹²⁰

Um das zu ermöglichen, müssen sich allerdings zwei Voraussetzungen wie von selbst erfüllen. Wir erinnern uns: Der ästhetische Staat ist der Staat, in den alle intuitiv das Richtige tun. In der augenblicklichen Lage ist sind nicht nur Kaiser und Vögte ein Problem. Erstens haben die Veränderungen auf solche, die davon profitieren könnten, eine Anziehungskraft entwickelt. Dafür steht prototypisch Ulrich von Rudenz, der Attinghausen, den Vertreter der alten Zeit, als Landeigentümer, und damit als Herrscher über Leibeigene wie Landesbewohner, beerben wird. Die den Konflikt darstellende Szene am Anfang des 2. Aufzugs

¹¹² Ebd., S. 931f.

¹¹³ Ebd., S. 979ff.

¹¹⁴ Um diese innere Verwandlung auf der Bühne darzustellen, hat Schiller eine lange Regieanweisung eingefügt, sie beginnt mit „Tell steht in fürchterlichem Kampf“, vgl. ebd., S. 983.

¹¹⁵ Ebd., S. 932.

¹¹⁶ Ebd., S. 955f.

¹¹⁷ Ebd., S. 955.

¹¹⁸ Ebd., S. 957.

¹¹⁹ Ebd., S. 956.

¹²⁰ Ebd., S. 957.

beginnt mit einer symbolischen Handlung, Freiherr von Attinghausen teilt einen Trunk mit seinen Knechten. Sein Neffe und Erbe Ulrich „zaudert, den *Becher zu nehmen*“, ein deutliches Zeichen, dass er durch „Fürstengunst“ verführt wurde,¹²¹ den eigenen Machtbereich auf Kosten der Menschen auszudehnen, die von ihm abhängig sind und für die er eigentlich verantwortlich ist. Den Nachteil des Machtgewinns durch den Pakt mit dem Kaiser bringt Attinghausen auf den Punkt: Rudenz würde seine „freie Seele“ verkaufen.¹²² Hier haben wir es erkennbar mit einer Aktualisierung des Teufelspakt-Motivs zu tun, wie es Schillers Freund Goethe seinem *Faust* zugrunde legte.

Katalysator der Veränderung ist Berta von Bruneck, in die Rudenz verliebt ist. Rudenz glaubt, Berta nur durch seinen Opportunismus gegenüber dem Kaiser gewinnen zu können, doch es stellt sich heraus, dass das Gegenteil der Fall ist. Berta liest Rudenz die Leviten:

Dürft Ihr von Liebe reden und von Treue,
Der treulos wird an seinen nächsten Pflichten? [...]
Der Sklave Österreichs, der sich dem Fremdling
Verkauft, dem Unterdrücker seines Volks? [...]
Gibts schönre Pflichten für ein edles Herz,
Als ein Verteidiger der Unschuld sein,
Das Recht des Unterdrückten zu beschirmen?¹²³

Rudenz lässt sich das gesagt sein, er versucht seinen Fehler wieder gutzumachen, als Geßler Tell zum Apfelschuss zwingt. Rudenz versucht Geßler Einhalt zu gebieten und beruft sich auf die ursprüngliche Ordnung, den Kaiser als Beschützer seiner Untertanen. Geßler kann damit nicht viel anfangen: „Verwegner, diese Sprache deinem Herrn?“¹²⁴ Der Einspruch kommt zu spät, Tell hat, unter dem Zwang des Vogts, bereits geschossen – und den Apfel, nicht seinen Sohn getroffen.

Um die Grausamkeit des Vogts noch deutlicher zu machen, lässt Schiller ihn einen zweiten Verrat begehen. Geßler hält sein Versprechen nicht, Tell freizulassen, er interpretiert sein Versprechen um und lässt Tell verhaften. Tells anschließende Flucht zeigt, dass er gelernt hat, dem Landvogt nicht mehr zu vertrauen. Der Landvogt hat Tell wieder die Freiheit versprochen, sollte er das Schiff, auf dem sich alle befinden, aus der stürmischen See retten. Tell aber rettet sich durch einen gewagten Sprung ans Ufer.

¹²¹ Ebd., S. 943.

¹²² Ebd., S. 945.

¹²³ Ebd., S. 970.

¹²⁴ Ebd., S. 984.

Das größte Problem Schillers war zweifellos, die Tötung eines Herrschers zu motivieren. Wir befinden uns immer noch in absolutistischen Zeiten, die Könige und Landesfürsten leiteten ihre Macht direkt von Gott her. Die Französische Revolution mit der unerhörten Guillotiniierung des Königs lag gerade erst ein Jahrzehnt zurück. Schillers Anliegen ist, das Bild einer gerechtfertigten Revolution im Gegensatz zur blutigen französischen zu entwerfen – ohne sich die adeligen Mäzene zu Feinden zu machen.

Die daraus resultierende Taktik des Stücks ist brilliant. Geßler ist so entworfen, dass sich jeder lebende Herrscher über seinen fiktiven Kollegen empören und an den alten Rousseauschen Gesellschaftsvertrag erinnern sehen muss. Der Skandal der Herrschertötung wird von Tell selbst in seinem berühmten Monolog in der hohlen Gasse als „Mord“ reflektiert,¹²⁵ wobei die Rechtfertigung diese mit Blick auf das adelige Publikum gewählte Bezeichnung klar widerlegt. Tell geht es nicht um Rache, sondern um das, was Berta von Rudenz einforderte – die Unschuldigen zu beschützen:

Und doch an euch nur denkt er, lieben [sic] Kinder,
Auch jetzt – Euch [sic] zu verteidigen, eure holde Unschuld
Zu schützen vor der Rache des Tyrannen,
Will er zum Morde jetzt den Bogen spannen!¹²⁶

Die Notwendigkeit zeigt sich dann noch in der unmittelbaren Situation. Eine arme Frau mit ihren Kindern hält Geßler auf und setzt sich für ihren aus Willkür eingesperrten Mann ein. Weil sie nicht aus dem Weg geht, will Geßler mit dem Pferd über sie hinweg reiten, doch hindert ihn gerade noch rechtzeitig Tells Pfeil daran. Tell verhütet ein weiteres Verbrechen an der Menschlichkeit, insofern handelt es sich in der konkreten Situation um Notwehr.

Es spricht für Tell, dass er weiter von Mord redet. Um Tell unangreifbar zu legitimieren, wählt Schiller ein Argument, das bereits vorher eingeführt wird, das an zahlreichen Stellen vorkommt, bei den Gesprächen des Adels wie der Versammlung auf dem Rüttli und eben auch in Tells Monolog: „Es lebt ein Gott, zu strafen und zu rächen.“¹²⁷ Die Revolution im Ganzen wie die Tat im Einzelnen wird, als Strafe und Prävention, von Gott gefordert. Die Argumentationslinie ist schlicht genial: Wenn die Herrscher ihre Macht von Gott herleiten, ihnen diese Macht aber nur verliehen ist, um damit Gutes zu tun, dann muss sie Gott auch –

¹²⁵ Ebd., S. 1003.

¹²⁶ Ebd., S. 1005.

¹²⁷ Ebd., S. 1004.

in diesem Fall durch das ‚Werkzeug‘ Tell – bestrafen können. Dass Tell kein Mörder ist, zeigt sich dann noch im zu Schillers Zeiten ungerechtfertigterweise unterdrückten 5. Akt: Tell hängt seine Armbrust an den sprichwörtlichen Nagel und der Königsmörder Parricida taucht auf, um den Kontrast zwischen höherem Recht und niederem Instinkt zu verdeutlichen.¹²⁸ Zugleich verläuft die Revolution so unblutig wie möglich. Melchtal rächt sich nicht einmal am Peiniger seines Vaters, der dem alten Mann, stellvertretend für den Sohn, die Augen ausstach.¹²⁹

Recht und Unrecht sind moralische Fragen ohne Ansehen der Person, das ist ein früher demokratischer Gedanke. Die Utopie des Schlusstableaus lässt sich am besten mit diesem zu Schillers Zeiten noch nicht üblichen Begriff ‚demokratisch‘ bezeichnen. Zur Brüderlichkeit der Schweizer und ihrer neu gewonnenen Freiheit tritt Gleichheit, wenn Attinghausens Erbe Rudenz verkündet: „Und frei erklär ich alle meine Knechte.“¹³⁰ Der Machtverzicht ist allgemein und umfassend, eben deshalb kann hier ein utopisches Gemeinwesen aufscheinen.

Schluss: Kunst gegen Macht

Nicht zufällig reimt Schiller „Macht“ auf „finstre Nacht“.¹³¹ Macht korrumpiert – nur: was ist dagegen zu tun? Die Schreibmotivation Schillers leitet sich, glaubt man seinen eigenen Worten, aus der Überzeugung her, dass Literatur den Menschen besser machen kann. „Ein großes Muster weckt Nacheiferung / Und gibt dem Urteil höhere Gesetze“,¹³² heißt es im Prolog zu *Wallensteins Lager*. Und: „Im engen Kreis verengert sich der Sinn, / Es wächst der Mensch mit seinen größern Zwecken.“¹³³ Sein Erziehungsprogramm hat Schiller unter anderem in seiner Erläuterungsschrift zur *Braut von Messina* mit dem Titel *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* erläutert. Hier sein Bild vom Leser und Zuschauer:

Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit, es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 1025ff.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 1016.

¹³⁰ Ebd., S. 1029.

¹³¹ Ebd., S. 373.

¹³² Ebd., S. 270.

¹³³ Ebd., S. 271.

dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat.¹³⁴

Das stellt höchste Ansprüche an die Produzenten der Kunst, die es sich einfach machen können, dann wird aus der Kunst „ein leeres Spiel“, „ein gefälliger Wahn des Augenblicks“,¹³⁵ der unterhält, aber nicht weiterwirkt – Kaugummi fürs Gehirn. Die Modernität von Schillers Gedanken kann man sofort überprüfen, wenn man ein Fernsehprogramm in die Hand nimmt oder durch eine sogenannte Boulevardbuchhandlung schlendert (eine neuere Bezeichnung, die naiverweise positiv gemeint ist). Was hier gezeigt wird oder dort ausliegt, vertreibt im besten Falle dem Zuschauer oder Leser auf vergnügliche Weise die Zeit.

Liest man den Essay weiter, dann gewinnt man wenige Seiten später man den Eindruck, Schillers Idealismus sei Folge der Notwendigkeit, aber nicht innerer Überzeugung. Schiller zweifelt, seine Utopie ist ein trotziges Dennoch, das er der für schlecht befundenen Welt entgegenhält. Die Rolle, die er dem Dichter zuspricht, ist ein Ausweg aus dem Dilemma, der nicht trägt – wie Schiller beispielsweise in der berühmten Rezension *Über Bürgers Gedichte* von 1791 selbst festgestellt hat.¹³⁶ Schiller musste Bürger so scharf verurteilen, um die Utopie am Leben zu halten, so dass zumindest Kunst und Literatur mit gutem Beispiel voran gehen können:

Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlose, 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. Der Dichter muss die Paläste wieder auf tun [...].¹³⁷

Alle Menschen sollen, wie es im *Don Carlos* heißt, Könige werden. Sie sollen nicht andere aus Eigennutz regieren, sondern sich selbst beherrschen, um so frei wie möglich zu werden. Dieser Gedanke ist heute noch so aktuell wie damals, auch wenn es durch die Folgen der literarischen Moderne, der Entwicklung der Psychoanalyse, der historischen Erfahrungen zweier Weltkriege immer schwieriger wurde, daran festzuhalten. Doch was gibt es für eine Alternative? Der Künstler ist und bleibt ein Moralist, auch wenn er das nicht mehr so offen sagen will wie

¹³⁴ Ebd., S. 815.

¹³⁵ Ebd., S. 816.

¹³⁶ Vgl. ebd., Bd. 5, S. 970-991.

¹³⁷ Ebd., S. 820.

Erich Kästner. Der formulierte 1950: „Sein [des Moralisten und Dichters] Wahlspruch hieß immer und heißt auch jetzt: Dennoch!“¹³⁸

Weil die Welt und das ihr ausgelieferte Subjekt zunehmend problematischer geworden sind, nutzt es nichts, den Kopf in den Sand zu stecken. Autoren versuchen gerade das Gegenteil, folgt man einem der bedeutendsten Schriftsteller der jüngeren deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Winfried Georg Sebald: „Melancholie, das Überdenken des sich vollziehenden Unglücks, hat aber mit Todessehnsucht nichts gemein. Sie ist eine Form des Widerstands.“¹³⁹

Literatur stellt die zentralen Fragen der menschlichen Existenz. Aus diesen Fragen können die Menschen Ideen entwickeln, um sich aus Zwängen zu befreien, um ihre Gegenwart zu verbessern und eine Zukunft zu gewinnen. Das wusste Schiller, das hat er so nachdrücklich formuliert und in Fiktionen verwandelt wie kein Zweiter. Deshalb ist er ein Klassiker. Und deshalb sollte man ihn immer wieder lesen.

¹³⁸ Im Vorwort zu einer späteren Auflage des Romans *Fabian*. Erich Kästner: Werke. Hrsg. von Franz-Josef Görtz. München und Wien 1998, Bd. 3, S. 441.

¹³⁹ W.G. Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Frankfurt a. M. 1994, S. 12.