

1. Schillers dramatisches Werk. Ein Überblick

„Welche Aufklärung müßte sich allmählig in
Deutschland verbreiten, wenn allgemein
statt der vergiftenden Romane und anderer
Modebücher die Schriften eines [...] Schil-
ler's [...] gelesen würden? O!“
(*Psychologisches Magazin*, 1796, 2. St., S. 87).

Im Goethe-Jahr 1999 erschien eine Karikatur, auf der zwei Herren zu sehen sind, die sich in Goethes Wohnhaus am Frauenplan in Weimar gegenüberstehen. Der eine fragt den anderen: „Auf ein Wort: Was fällt Ihnen zu Goethe ein?“ Sagt der andere: „Schiller“.¹ In frappanter Umkehr dieser Anekdote und der historischen Fakten hatte am 12. September 1788 Caroline Herder an ihren Mann geschrieben, „Schiller war auch da; Goethe betrug sich gut gegen ihn“ (NA 25, S. 543).

Wer sich mit Schiller beschäftigt, wird demnach auf Goethe stoßen und umgekehrt, wer sich Goethes Leben und Werk widmen möchte, wird Schiller begegnen. Die jeweilige Eigenständigkeit von Schillers und von Goethes Werk ist gleichwohl unzweifelhaft. „Das Einzelne verallgemeinern, darauf beruht der ganze Schiller“² – so einfach, wie es diese Formel des französischen Philosophen Hippolyte Taine von 1863 suggerieren will, ist es aber nicht.

Zu der von Schiller lange erwarteten Begegnung mit Goethe kommt es endlich am 7. September 1788 in Rudolstadt. Die Wege beider Dichter hatten sich zwar flüchtig schon nahezu ein Jahrzehnt zuvor gekreuzt. Allerdings war Schiller da noch Karlsschüler, und Goethe begleitete den Herzog Karl August auf einer Reise, die ihn auch über Stuttgart führte und in deren Zusammenhang er am 12. und 14. Dezember 1779 die Karlsschule besuchte. Schiller kannte zu diesem Zeitpunkt Goethes *Werther*, den er gleich nach Erscheinen 1774 gelesen

1 Roter Kalender 1999 – Göte gegen den grauen Alltag. Hamburg 1999, S. [1]. – Vgl. dazu ausführlicher: Matthias Luserke: Über das Goethe-Jahr 1999. Versuch eines Rückblicks, in: Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven. Hgg. v. Matthias Luserke. Göttingen 2001, S. 133-143 u. 174f.

2 Bemerkung vom 21. Dezember 1863; Edmont und Jules de Goncourt: Tagebücher. Aufzeichnungen aus den Jahren 1851-1870. Nach der ersten Gesamtausgabe der Académie Goncourt ausgewählt, übertragen u. hgg. v. Justus Franz Wittkop. Frankfurt a.M. 1983, S. 280. Taine soll dies in einer Diskussionsrunde gesagt haben.

hatte. Zeitweise dachte er sogar über einen eigenen, zweiten *Werther*-Roman nach. Ebenso war ihm der *Götz von Berlichingen* (1773) bekannt, dessen markantestes Zitat sich noch Jahre später in einem Brief an Körner vom 9. März 1789 wiederfindet, wenn er schreibt: „die Academie in Jena möchte mich dann im Asch [!] lecken“ (NA 25, S. 220). Später las er den *Clavigo* (1774) und die *Stella* (1775). Über eine neuerliche längere Begegnung mit Goethe berichtet Schiller in einem Brief vom 12. September 1788 an seinen Freund Körner:

„Sein erster Anblick stimmte die hohe Meinung ziemlich tief herunter, die man mir von dieser anziehenden und schönen Figur beigebracht hatte. Er ist von mittlerer Größe, trägt sich steif und geht auch so, sein Gesicht ist verschlossen, aber sein Auge sehr ausdrucksvoll, lebhaft und man hängt mit Vergnügen an seinem Blick. Bei vielem Ernst hat seine Miene doch viel wohlwollendes und gutes. Er ist brünett, und schien mir älter auszusehen als er meiner Berechnung nach wirklich seyn kann. Seine Stimme ist überaus angenehm, seine Erzählung fließend, geistvoll und belebt, man hört ihn mit überaus viel Vergnügen; und wenn er bei gutem Humor ist, welches dißmal so ziemlich der Fall war, spricht er gern und mit Interesse. Unsere Bekanntschaft war bald gemacht, und ohne den mindesten Zwang; freilich war die Gesellschaft zu groß und alles auf seinen Umgang zu eifersüchtig, als daß ich viel allein mit ihm hätte seyn oder etwas anders als allgemeine Dinge mit ihm sprechen können. [...].

Im ganzen genommen ist meine in der That große Idee von ihm nach dieser persönlichen Bekanntschaft nicht vermindert worden, aber ich zweifle, ob wir einander je sehr nahe rücken werden. Vieles was *mir* jezt noch interessant ist, was ich noch zu wünschen und zu hoffen habe, hat seine Epoche bei ihm durchlebt, er ist mir, (an Jahren weniger als an Lebenserfahrungen und Selbstentwicklung) so weit voraus, daß wir unterwegs nie mehr zusammen kommen werden, und sein ganzes Wesen ist schon von anfang her anders angelegt als das meinige, seine Welt ist nicht die meinige, unsere Vorstellungsarten scheinen wesentlich verschieden. Indeßen schließt sich aus einer solchen Zusammenkunft nicht sicher und gründlich. Die Zeit wird das weitere lehren.“ (NA 25, S. 106f.)

Goethe besucht Schiller am 31. Oktober 1790 zum ersten Mal in Jena. „Komme ich je wieder in die tragische Laufbahn“ (NA 26, S. 58), weiß Schiller am 26. November 1790 Körner zu berichten, so wolle er sicher sein, dass sich der tragische Stoff auch für eine dramatische Bearbeitung eigne. Fast schon resigniert fügt er an: „Das Arbeiten im dramatischen Fache dürfte überhaupt noch auf eine ziemlich lange Zeit hinausgerückt werden. [...] Ich sehe nicht ein, warum ich nicht, wenn ich ernstlich will, der erste Geschichtschreiber in Deutschland werden kann“ (NA 26, S. 58). Die Gründe für diese Einschätzung liegen freilich weniger bei Schillers historiografischem Ehrgeiz als vielmehr in seiner ökonomischen

mischen Situation. Er erhofft sich von den Einnahmen aus dem Verkauf der historischen Schriften eine deutliche Verbesserung seiner finanziellen Lage. Im Dezember 1790 zerschlagen sich die Hoffnungen, in Mainz eine philosophische Professur mit einem regelmäßigen Gehalt übernehmen zu können.

Am 13. Juni 1794 schreibt Schiller seinen ersten Brief an Goethe. Der Ton ist freundlich, devot-geschäftsmäßig gehalten und unterzeichnet mit den Worten „Euer Hochwohlgeborenen [/] gehorsamster Diener und aufrichtigster [/] Verehrer“ (NA 27, S. 14). Dem zeitgenössischen Comment entsprechend, ist übrigens eine solche selbst charakterisierende Schlussformel natürlich nichts Außergewöhnliches. Sie wird an Unterwürfigkeit bei Weitem von jener Formulierung übertroffen, die Lessing in einem Brief an den braunschweigischen Herzog Ferdinand zu gebrauchen beliebte: „Ich ersterbe mit tiefster Devotion, Ewr. [= Euer] Durchlaucht untertäniger Knecht“ (28. Juli 1778). Nach einer persönlichen Begegnung und der Einschätzung Goethes, dass nun „eine Epoche“ (NA 35, S. 42) in ihrem Leben beginne, entwickelt sich ein intensiver und umfassender Briefwechsel vom August 1794 an. Möglicherweise ist es Zufall, dass Schiller just diese Formulierung in seinem *Verbrecher aus Infamie* (1786) verwendet hat, wo es über den Wilddieb und Sonnenwirt heißt, als er zum dritten Mal gefangen genommen wird: „Hier fängt eine neue Epoche in seinem Leben an“ (FA 7, S. 568). 1787 hatte er noch distanziert von den „Weimarschen Riesen“ (NA 24, S. 114) gesprochen, respektvoll zwar, aber durchaus auch mit selbstbewusstem Unterton. Denn er führt dieses Bonmot etwas ironisch fort, die nähere Bekanntschaft mit den Riesen Herder, Wieland und der Herzoginmutter Anna Amalia, möglicherweise auch Goethe, habe die eigene Meinung von sich selbst verbessert. Später gehörte auch er dazu. Die Weimarer Klassik und ihre Literatur war für ihn schlechthin „die gute Sache“ (NA 29, S. 71), der er sich verpflichtet wusste.

Dem jungen Schiller fehlt es nicht an Selbstbewusstsein. Bereits als noch nicht ganz Sechszwanzigjähriger sagt er von sich, „daß vielleicht in 100 und mehr Jahren – wenn auch mein Staub schon lange verweht ist, man mein Andenken seegnet, und mir noch im Grabe Tränen und Bewunderung zollt – dann meine theuerste freue ich mich meines Dichterberufes [...]“ (NA 23, S. 147). Tränen werden wir heute nicht mehr vergießen, Bewunderung indes insgeheim oder offen immer noch zollen. Dem Werk dieses Autors ist in der europäischen Literaturgeschichte nur wenig Vergleichbares an die Seite zu stellen. Nicht, was die Menge der Schriften betrifft, da können andere durchaus als schreibfleißiger gelten, sondern was die Zahl jener Texte angeht, die für 200 Jahre Kultur- und Literaturgeschichte so prägend geworden sind. „Für die Ewigkeit“ (NA 26, S. 117) wolle er schreiben.

Die Aktualität und Zeitlosigkeit von Schillers Dichtung ist auch nach zwei Jahrhunderten ungebrochen. Sein Werk ist ein Medium anthropologischer Selbst-reflexion und bedeutet Nachdenken über die Geschichtlichkeit des Menschen. Seine Schriften zeigen, welche Bedeutung der Mensch für die Literatur und welchen Nutzen die Literatur für den Menschen hat. In Schillers Worten: Es ist „der Mensch, von welchem die Rede ist“ (FA 7, S. 563). Schiller ist nicht nur in seiner Selbsteinschätzung „ein *Dichter* vom ersten Rang“ (NA 23, S. 63), der Wirkungskreis seiner Dichtung ist „das Total der menschlichen Natur“ (NA 20, S. 219), seine Poesie zielt „auf den Menschen“ (NA 20, S. 219) schlechthin. Trotz allem Verständnis, wie es Thomas Bernhard formuliert hat, „einen gutsitzenden Schiller“³ gibt es allerdings nicht.

„Wenn mich je das Unglück oder Glück träfe“, schreibt Schiller im Jahr 1789, „sehr berühmt zu werden (und das ist in sofern möglich, als man es jezt wohl werden kann und wird, ohne es zu verdienen) wenn mir dieses je passirt [...] Lesen Sie alsdann meine Schriften, und lassen den *Menschen* übrigens laufen.“ (NA 25, S. 209)

Das innere Geheimnis von Schillers Biografie ist sicherlich das Spiel mit wechselnden Inszenierungen. Seine Schreibidentität bleibt dabei unverändert. Äußerlich zeigt sich dies in den verschiedenen Anläufen zur Berufswahl, von dem begonnenen Jurastudium über den Wunsch nach einem Theologiestudium bis hin zum Wechsel ins medizinische Fach. Bei Schiller liest sich das in der sehr frühen Schrift *Bericht an Herzog Karl Eugen über die Mitschüler und sich selbst* (1774) so: „Es ist Ihnen schon bekannt, gnädigster Herzog, mit wie viel Munterkeit ich die Wissenschaft der Rechte angenommen habe, es ist Ihnen bekannt, wie glücklich ich mich schätzen würde, wann ich durch dieselbe meinem Fürsten, meinem Vaterland dereinsten dienen könnte, aber weit glücklicher würde ich mich halten, wann ich solches als Gottesgelehrter ausführen könnte [...]“ (NA 22, S. 15). Nach der Verlegung der Karlsschule von der Solitude nach Stuttgart wurde auch eine medizinische Fakultät eingerichtet, und Schiller wechselte unverzüglich das Studienfach. Doch schließlich hatte er als Theaterdichter Erfolg, zwischenzeitlich war er bekennder historischer Schriftsteller und philosophischer Essayist, um endgültig als Tragödienschreiber und immer wieder Lyriker zu enden. Man darf dabei allerdings nicht übersehen, dass der größte Anteil seines Werks, wie es eindrucksvoll heutzutage in den inzwischen 58 erschienenen der mit allen Unterbänden auf 60 Bände angelegten *Nationalausgabe* vorliegt, aus einer umfangreichen Korrespondenz besteht. Aus diesen

3 Thomas Bernhard: Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette. Frankfurt a.M. 1990, S. 30.

Briefwechseln, die mehr als 2.200 überlieferte Einzelbriefe umfassen, ließe sich manches Buch über philosophische, ästhetische, theaterspezifische oder dramentheoretische Fragen destillieren. Das belegt eindrucksvoll, welche eigenständige Bedeutung Schillers Briefen zukommt. Schiller lebte vom intensiven Gedankenaustausch, und vielen Briefen ist jenes Bekenntnis anzumerken, womit er einen Brief an Körner vom 3. Juli 1785 eröffnet: „Ich habe Lust [...] recht viel zu schreiben, denn mein Herz ist voll“ (NA 24, S. 7). Schillers Leben war ein Leben im Dialog, Kommunikation war dessen Grundlage.

Die Räuber (1781)

In Schillers erstem Theaterstück wird gleich zu Beginn die Bedeutung von Schrift und Kommunikation von Karl Moor herausgestellt. Er liest in einem Buch Plutarchs, legt es beiseite und spricht die geflügelten Worte, „mir ekelt vor diesem Tintenklecksenden Sekulum“ (I/2). Aber dieses tintenklecksende Jahrhundert ist immerhin das Jahrhundert der Aufklärung, das sich zur Aufgabe gesetzt hatte, den Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit zu führen (so wird es Kant am Ende des Jahrhunderts beschreiben), ihm Schreiben und Lesen zu lehren (zunächst durch eine Alphabetisierungskampagne bürgerlicher Schichten, dann durch die sogenannte Volksaufklärung) und ihn von religiösen Vorurteilen zu befreien. Die Aufklärung des Verstandes mit der Besserung des Herzens zu verbinden, das ist das Motto der Aufklärung. Dieser Gedanke einer zunehmenden Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen, der Perfektibilität, gründet sich auf die Vorstellung einer besseren Gesellschaft, die es zu schaffen gilt. Wenn Karl also sein Jahrhundert als tintenklecksend bezeichnet oder gar als „das schlappe Kastraten-Jahrhundert“ (I/2) verhöhnt, dann ergreift darin auch eine harsche Kritik an der Aufklärung das Wort. Karl Moor wird somit zu einem Vertreter radikaler Aufklärungskritik. Dem aufgeklärten Zeitalter ist aus der Sicht des Textes nicht nur die Potenz für historisch große Menschen, sondern auch die Kraft für große Literatur abhandengekommen. Diese Kulturkritik Moors dient ihm dazu, sein eigenes kriminelles Handeln als Tathandeln eines großen Menschen zu definieren.

Unmittelbar nach der grundsätzlichen Kulturkritik erfolgt Moors Herrschaftskritik. Politische und gesellschaftliche Ordnung lehnt er ab, Gesetzlosigkeit ist für ihn unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen Voraussetzung, um eine Verbesserung von Mensch und Gesellschaft einzuleiten. An diesem Punkt ist Moor durchaus Vertreter eines Gedankens der Aufklärung, wenngleich in sehr radikalisierter Form. „Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. [...] Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden“

(I/2). Karl Moor verfolgt in dieser Aussage ein klares politisches Ziel, nämlich das Modell einer republikanischen Gesellschaft, die sich auf individuelle Freiheit und soziale Gerechtigkeit gründet. In dieser Form hat das bis dahin (1781) noch keiner in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts gesagt.

Diese politische Dimension des Stücks wird mit einer grundsätzlichen anthropologischen Reflexion oder Denkfigur verknüpft, es geht um nichts Geringeres als um die Bestimmung des Menschen. Die Frage, die Karl Moor dabei quält, lautet: „Wofür der heiße *Hunger* nach *Glückseligkeit*? Wofür das Ideal einer *unerreichten* Vollkommenheit?“ (IV/5) Schiller figuriert damit seine schon in den Karlsschulreden zu erkennende, besonders aber in der ersten Fassung seiner medizinischen Dissertation *Philosophie der Physiologie* vom Herbst 1779 dargelegte Fragestellung nach der Bestimmung des Menschen. Schiller hatte dort den zeitgenössischen moralphilosophischen Diskussionsstand vornehmlich von Ferguson und Garve bilanziert und geschrieben, „der Mensch ist da, um glücklich zu seyn: oder – Er ist da, um vollkommen zu seyn. Nur dann ist er vollkommen, wann er glücklich ist. Nur dann ist er glücklich, wann er vollkommen ist“ (NA 20, S. 11), mit einem Wort: „Gottgleichheit ist die Bestimmung des Menschen“ (NA 20, S. 10), heißt es im § 1 *Bestimmung des Menschen*.

Karl Moors Reaktion auf diese Erkenntnis ist ebenso Ausdruck einer Hybris wie dies auch die verkehrte Allmächtsphantasie seines Bruders ist. Karl spielt mit dem Gedanken an Selbstmord und stellt fest, dass er noch nicht glücklich gewesen und er sich selbst zugleich Himmel und Hölle ist (vgl. IV/5). Er entdeckt seinen Vater in einem unterirdischen Verlies, er befreit ihn und versucht vor diesem Hintergrund der teilfamiliären Wiederherstellung, seine bisherigen Verbrechen und Laster zu rechtfertigen: „Das verworrene Knäul unsers Schicksals ist aufgelöst! Heute, heute hat eine unsichtbare Macht unser Handwerk geädelt“ (IV/5). Das sagt er zu jenen, die nur kurze Zeit zuvor noch plündernd und mordend eine Stadt in Schutt und Asche gelegt hatten, seine eigene Räuberbande. Karl Moor bleibt damit also bis zuletzt ein höchst ambivalenter Charakter, der die Unrechtmäßigkeit seines Tuns zwar prinzipiell erkennt, gleichwohl aber individuell-familiär zu legitimieren sucht.

Die *Räuber* zeigen anschaulicher als jedes moralphilosophische Lehrgebäude oder jede medizinische Seelenkunde, dass die Literatur als Medium der anthropologischen Selbstreflexion taugt, da sie alle weitgespannten Aspekte und Ambivalenzen der menschlichen Seele figurieren und gegeneinander ausspielen kann. Der Autor der *Räuber* enthält sich dabei jeglicher moralisierenden Kommentierung und bricht dadurch mit der Konvention aufgeklärter Literatur, stets eine moraldidaktisierende Sentenz einem Stück als Botschaft einschreiben zu müssen. So gesehen stehen die *Räuber* in einer literaturgeschichtlichen Linie mit

den avantgardistischen Dramen des Sturm und Drang, und auch beim jungen Schiller schlägt das Musterbeispiel von Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) in diesem Punkt durch.

Semele (entstanden 1779/1780, gedruckt 1782)

Das Thema der Spannung zwischen öffentlicher Verantwortung und individueller Neigung, zwischen allgemeiner Wohlfahrt und individuellem Glück ist also bereits in Schillers erster dramatischer Arbeit als eine grundsätzliche anthropologische Konfliktlinie markiert worden.

In Schillers zweitem Drama, der *Semele*, wird nun das Wort als Medium menschlicher Hybris inszeniert. Die *Semele* ist insofern ein Lehrstück über die Gewalt des Worts und über die Macht dessen, der das Wort führt, also gleichsam eine literarische Drohgebärde des jungen Schiller gegen seinen Landesvater Karl Eugen. Schmeichelnde Reden habe Juno sich eronnen (vgl. FA 2, S. 791), rätselhaft und geheimnisvoll hingegen empfindet diese Worte Semele (vgl. FA 2, S. 792). Und wer wie Semele politische Klugheit nicht gelernt hat, unterliegt der Verführungskraft dieser Reden. Dies sind jene Reden, welche die Karlsschüler allesamt zyklisch verfassen und vor Herzog und Mätresse vortragen mussten. Man könnte sogar so weit gehen und die *Semele* als eine Art Kontrafaktur von Schillers Karlsschulreden lesen. In der ersten Karlsschulrede ist vom bestellten und bestochenen Sänger die Rede. Der Schüler kritisiert Verschwendungssucht, Untugendhaftigkeit, Machtpräntionen, den Willen zur Unsterblichkeit und Gottgleichheit, genährt aus absolutistischem Geist. Das ist das *Semele*-Thema, die Macht des Worts liegt doppelbödig im Wort der Machtkritik. Schiller hat dieses Thema – noch mehr als in den *Räubern* – in der *Semele* gestaltet. Leider wird dieses Dramolett kaum noch gelesen, es ist bislang überhaupt in Deutschland erst ein einziges Mal aufgeführt worden, und das ist auch schon über 110 Jahre her.

Fiesko (1783)

Schiller benennt auch in diesem Drama – wie schon zuvor in den *Räubern* und in der *Semele* – die Hybris des Menschen als ein zentrales Thema. Die Allmachtsphantasie der Hauptfiguren besteht darin zu meinen, etwas Außergewöhnliches, ein großer Mensch von Bedeutung zu sein. Das Handeln jener Personen, die dieses Phantasma ins Werk setzen wollen, orientiert sich dabei an den Leitbegriffen von Gerechtigkeit (Karl Moor), Macht/Gottgleichheit (*Semele*) und Herrschaft (*Fiesko*).

Auch *Fiesko* instrumentalisiert sein Verhalten und sein Privatleben, indem er es dem Wunsch, eine historisch bedeutende Person zu werden und gesellschaft-

liche Macht auszuüben, unterordnet. Der Mohr erhält von Fiesco den Auftrag, unter den Genuesern zu spionieren. Bevor er sich aus der Deckung wagt, will Fiesco wissen, wie die Bürger über die Herrschaft des Doria und über ihn denken. Zum Machtwillen gesellt sich auf diese Weise bei Fiesco eine kalkulierend populistische Grundhaltung.

Der Berliner Theaterkritiker Alfred Kerr (1867-1948) artikuliert 1908 sein Unbehagen an diesem historischen Stück mit folgenden Worten:

„Schiller, – meine Schätzung Ihres Lebenswerks ist viel kleiner als meine Liebe zu Ihnen ... Ich weiß, was Ihnen fehlt: aber ich lasse nichts auf Sie kommen ... Hier geht es aber wirklich nicht. So kindlich die Charakteristik; alle so ganz unzergliedert; Fiesco vollends, der Überlegene, kramt vor dem Mohren seinen Plan aus; jagt ihn weg vor der Entscheidung; wo der Kerl alles verraten kann; darauf beruht der starke Punkt ... Schiller, es geht nicht. Man kann nicht einen tückisch klugen Helden zeichnen, der so ein Blödian ist. Und die Gattin, die er aus Versehn ersticht ... Schiller, es geht nicht.“⁴

Trotz aller offensichtlichen dramaturgischen Schwächen, die das Stück hat, gelingt es Schiller doch, einige wesentliche Erkenntnisse den Lesern zur Diskussion zu stellen. In der Sphäre der Macht gibt es keine Privatsphäre, solange Macht als private Angelegenheit inszeniert, aber öffentlich ausgeübt wird. Moral und Politik können ebenso instrumentalisiert werden wie Freundschaft, Tugendhaftigkeit oder Liebe. Dabei hängt die Moralität einer Handlungsweise oder deren Unmoral nicht von dieser ab, sondern davon, welche Absicht der Handelnde damit verknüpft. Ist das Ende einer Tyrannenherrschaft besiegelt, heißt das noch lange nicht, dass sich damit demokratische Verhältnisse von alleine einstellen.

Kabale und Liebe (1784)

Kabale und Liebe ist ein Text der allmählichen Dissoziation ständischen Denkens. Dieser Prozess tritt umso deutlicher zu Tage, je mehr die Rollenkonflikte zwischen Vater und Sohn auf der einen, aristokratischen und Vater und Tochter auf der anderen, bürgerlichen Seite ausgespielt werden. Die Generation der Söhne und Töchter hat das grundsätzliche Vermögen entwickelt, sich über bestehende gesellschaftliche Schranken hinwegzusetzen. Auf der inhaltlichen Ebene ist das Scheitern das Eingeständnis des Autors, dass in der realhistorischen Gegenwart der 1780er Jahre dieses Verhalten noch keineswegs sozial verträglich ist. Die Liebe bleibt an soziale Indizes gebunden. Auf der formalen, po-

4 Alfred Kerr: Fiesco, in: Schiller – Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland. Teil 2: 1860-1966. Hgg., eingeleitet u. kommentiert v. Norbert Oellers. München 1976, S. 240f.

etologischen Ebene bedeutet das Scheitern eines ständeneutralen Liebesmodells das endgültige Scheitern der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels. Bürgerlich ist nun keine ausschließlich soziologische Klassifikation mehr, sondern bedeutet jetzt ein bestimmtes Verhalten, das anthropologische Zuordnungen reflektiert. Darin liegt u.a. die literaturgeschichtliche Bedeutung von *Kabale und Liebe*, der Autor benennt diesen Prozess des Verfalls sozialer Gegensätze, er erkennt ihre Wiederkehr in Umgangsformen, in Sprachgewohnheiten und in Verhaltensweisen und figuriert sie im Personal seines Dramas. Liebe und Leidenschaft sind dabei die beschleunigenden Faktoren.

Kabale und Liebe ist, wie die anderen Jugenddramen Schillers auch, ein Text der Rebellion gegen buchstäbliche und gegen symbolische Ordnungen, es sind Texte der Autoritätskritik und der Machtkritik und sie dokumentieren Debatten um Entwürfe anderer Liebes- und Lebensmodelle, es sind Medien anthropologischer Selbstreflexion.

Don Karlos (1787/1805)

Der Leser von Schillers Dramen, sofern er in der chronologischen Ordnung fortschreitet, gelangt gleichsam vom Wohnzimmer eines bürgerlichen Stadtmusikanten aus *Kabale und Liebe* mit dem *Don Karlos* in den Festsaal des europäischen Hochadels. Das ist die äußerliche, soziologische Karriere, die Schillers Dramenpläne durchlaufen. Der Autor setzt gleichwohl die anthropologische Absicht seines bisherigen Schreibens im *Don Karlos* fort, dessen erste unvollständige Fassung von 1787, dessen letzte, heute noch gelesene Buchfassung von 1805 stammt.

Ihm sei daran gelegen, so schreibt Schiller in der Vorrede, „den Menschen zu rechtfertigen“ (FA 3, S. 19), es geht ihm nicht um die historische Detailtreue, nicht um den Repräsentanten von Macht. Es komme allein darauf an, durch „Situation“ (das meint Handlung) und „Charakter“ (FA 3, S. 19) des Königs Philipp II. die spezifisch tragische Wirkung beim Leser zu evozieren. Insofern dürfe diese Figur nicht als ein „Ungeheuer“ (FA 3, S. 19) dargestellt werden. Im König und in seinem Sohn Don Karlos trafen zwei unterschiedliche Menschentypen aufeinander, deren Psychologie keineswegs holzschnittartig zu ergründen sei, sondern die einer sorgfältig differenzierten Darstellung bedürften. Das Anthropologische von Schillers Schreibabsicht entwickelt sich somit zu einem Anthropologischen. Völlig zurecht bemerkt Schiller und er weist auch darauf hin, dies sei seine Intention gewesen, dass der Plot bereits im ersten Akt für den Leser zu erkennen sei. An dramatischer Spannung im herkömmlichen Sinne hat *Don Karlos* wenig zu bieten. Der Kern, um den herum sich das Geschehen entwickelt, ist bereits ab der zweiten Szene des ersten Aktes dem Zuschauer bzw. Leser

hinlänglich bekannt. Das hat Schiller selbst so gesehen und in seiner *Thalia*-Vorrede bezeichnet er dies auch als seine Absicht.

Marquis Posa erweist sich als der eigentliche Analytiker der Macht. Er ist es auch, der Karlos politisiert insofern, als er ihn sensibilisiert für die brisante politische Situation in Flandern. Posa bleibt auf die Idee einer politischen Befreiung Flanderns fixiert, eine Idee, die trotz aller Rückschläge nicht aufgegeben werden dürfe und der alles andere untergeordnet werden müsse (vgl. V. 2458ff.). Er figuriert damit ein Verhalten, das die Frage nach den Grenzen des Realisierungswillens politischer Ideen aufwirft. Ob dies auch für ethische und ästhetische Ideen zu gelten hat und sich insofern Grundüberzeugungen des Autors Schiller darin spiegeln, ist vom Text her nicht eindeutig zu klären. Da Posa weder ästhetisch argumentiert noch beispielhaft sittlich handelt, sondern ausschließlich politisch agiert, liegt die Vermutung nahe, er diene lediglich der Illustration eines politischen Dispositivs. Allerdings erlauben seine Positionsbestimmung in der Freundschaft zu Don Karlos sowie die entschiedene Haltung gegenüber dem König und sein Bekenntnis zu grundlegenden Ideen der Aufklärung eine differenziertere Einschätzung.

Das Entscheidende ist, dass sich für den Autor sein eigenes Stück nicht mehr als Liebestragödie im europäischen Hochadel und nicht mehr als Lehrstück aufgeklärter Tugend- und Freundschaftsphilosophie darstellt, sondern das Ideal allgemeiner Humanität auf der Grundlage staatlicher Wohlfahrt und individueller Freiheit den Zuschauern und Lesern vor Augen stellt. Auch hier argumentiert Schiller wieder grundsätzlich anthropologisch. Der Mensch folge eher seinem Herzen als „universelle[n] Vernunftideen, die er sich künstlich erschaffen hat – denn nichts führt zum *Guten* was nicht *natürlich* ist.“ (FA 3, S. 466) Und Freiheit wird als ein Naturrecht im Drama selbst extrapoliert (vgl. V. 3218f.). Nur von der natürlichen Freiheit des Menschen führt ein Weg zur politischen Freiheit und allgemeinen Glückseligkeit der Menschen. Und auf diesem Weg opfert Marquis Posa die Freundschaft zu Don Karlos einer universellen Vernunftidee. Ohne die Anbindung dieser Ideen an die sinnlich wahrnehmbare Erfahrungswelt der Menschen aber müssen die Ideale von Freiheit und Humanität scheitern. Karlos und Posa sind insofern moderne Anti-Helden, darin liegt die Modernität dieses Stücks, es ignoriert die Idealisierungstypologie seiner Zeit und setzt den Menschen als ganzen und natürlichen Menschen wieder ins Recht. Mit dem *Don Karlos* befinden wir uns an der Gelenkstelle zwischen dem Jugendwerk und den klassischen Dramen Schillers.

Wallenstein-Trilogie (1800)

Die Teile *Wallensteins Lager*, *Die Piccolomini* und *Wallensteins Tod* bilden die *Wallenstein-Trilogie*. Anlässlich der Wiedereröffnung des frisch renovierten Weimarer Theaters am 12. Oktober 1798 schrieb Schiller einen *Prolog*. In diesem Text kommt eine symbolische Bedeutung für das Bewusstsein einer historischen Zäsur, gar einer Epochenschwelle zum Ausdruck. Der *Prolog* ist ein Markierungszeichen klassischen Schreibens, klassischen Stilwillens und klassischer Denkhaltung. Schiller unternimmt eine klare Funktionsbestimmung seiner klassischen Kunst und das bedeutet seiner klassischen Dichtung und Bühnenkunst. Er stellt fest, die Seele des Menschen ist affektiv zu beeinflussen; dies kann die Kunst, darin ist ihr „Zauber“ (*Wallsteins Lager, Prolog*, V. 36) zu erkennen. Die neue Zeit, die nun beginnt, ermutige den Dichter, auch neue Wege zu beschreiten. Diese neuen Wege bedeuten, das Programm der klassischen Idealität ins Werk zu setzen, denn nur die dramatische Darstellung eines großen Gegenstands wie etwa einer großen historischen Person ist überhaupt in der Lage, die unabdingbare anthropologische Tiefenwirkung zu entfalten. Die Aufgabe der Dichtung besteht für Schiller nun darin, das Außergewöhnliche und Exemplarische dieses Charakters den Zuschauern oder Lesern „menschlich“ (*Wallsteins Lager, Prolog*, V. 105) näherzubringen. Damit wird der Anspruch einer objektiven Darstellung oder gar historischen Detailtreue programmatisch durch die Kunst selbst unterlaufen. Im *Prolog* zu *Wallsteins Lager* heißt es: „Denn jedes Äußerste führt sie, die alles / Begrenzt und bindet, zur Natur zurück“ (V. 106f.).

Dieses Bewusstsein von einer neu einsetzenden Epoche drückt Schiller im *Prolog* mit diesen Worten aus:

„Die neue Ära, die der Kunst Thaliens
 Auf dieser Bühne heut beginnt, macht auch
 Den Dichter kühn, die alte Bahn verlassend,
 Euch aus des Bürgerlebens engem Kreis,
 Auf einen höhern Schauplatz zu versetzen,
 Nicht unwert des erhabenen Moments
 Der Zeit, in dem wir strebend uns bewegen.
 Denn nur der große Gegenstand vermag
 Den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen,
 Im engen Kreis verengert sich der Sinn,
 Es wächst der Mensch mit seinen größern Zwecken.“
 (*Wallsteins Lager, Prolog*, V. 50-69)

Als Gegengewicht zur militärisch-politischen Welt, um die es in der *Wallenstein*-Trilogie auch geht, ist die Liebesgeschichte zwischen Thekla und Max Piccolomini angelegt. Am Ende wird sich aber zeigen, dass in der Sphäre der Macht das scheinbar Private stets öffentlich und politisch ist. Doch auf dem Weg zu diesem Ergebnis steht die Umkehrung der herrschenden Geschlechterordnung, die der Autor Schiller am Beispiel von Theklas Handeln gegen den Vater inszeniert. Thekla versucht Liebe als einen exterritorialen Raum außerhalb von Politik und Geschichte zu definieren. Sie ist der Ansicht, nur die Liebe zwischen ihr und Max Piccolomini bringe Wahrheit hervor, Politik und Gesellschaft, also die Sphäre des Vaterworts, hingegen sei durchdrungen von Unwahrheit.

Am Ende begreift sich Wallenstein als ein „Mann des Schicksals“ (*Wallensteins Tod*, V. 1989), was in der Lesart der Tragödie nichts anderes heißen kann, als dass er Vollstrecker des Schicksals ist. Dies wird ins grundsätzlich Anthropologische gewendet. Der Mensch sei von Natur aus nicht in der Lage sich zu mäßigen und zu bändigen, die Apparaturen der Disziplinierung versagten, sobald der Mensch nicht mehr den gesellschaftlichen Regulativen (den Gesetzen) oder den kulturellen Regeln (den Gewohnheiten) folge (vgl. *Wallensteins Tod*, V. 2484ff.). Aus dieser Einsicht wird zugleich die Legitimation für einen unbedingten Gehorsam abgeleitet. Denn nur der Mächtige sei frei, und nur der Freie könne einem „schönen menschlichen Gefühl“ (*Wallensteins Tod*, V. 2509) folgen, also nach ethischen und religiösen Leitideen sein Handeln ausrichten. Und mächtig und das heißt frei sind allein Wallenstein und der Kaiser. Darin kann man durchaus auch ein Moment der Selbstkritik des Autors Schiller erkennen, enthüllt er damit doch zugleich die Wirkungslosigkeit seiner moralphilosophischen Argumentation der ästhetischen Schriften, denn diese versuchten die Apparaturen der Selbstdisziplinierung als allgemein erlernbare anthropologische Konstanten des Handelns auszuweisen.

Maria Stuart (1801)

In der *Maria Stuart* knüpft Schiller an diese Machtthematik an, nun aber unter geschlechterdistinkter Perspektive. Im Stück sagt die englische Königin Elisabeth bereits bei ihrem ersten Auftritt: „Die Könige sind nur Sklaven ihres Standes, / Dem eignen Herzen dürfen sie nicht folgen“ (V. 1155f.). Damit stellt sich die Frage, worauf der Text unverzüglich eine Antwort gibt, ob diese Erkenntnis auch für Königinnen gilt. Wie eine Bürgerliche erfährt Elisabeth den Zwang, den normativen Druck dessen, was sich in der bürgerlich-aufgeklärten Gesellschaft Schillers als „Ordnung der Natur“ (V. 1173) in der Ordnung der Gesellschaft und schließlich in der Ordnung der Familie widerspiegelt. Statt eine Liebesheirat eingehen zu dürfen, fordern Staat und die bürgerliche Familie die

Konvenienzehe. Elisabeth kann nicht den Mann ihrer Liebe heiraten, sondern sie muss sich aus Gründen der Staatsräson und des politischen Kalküls, das im bevorstehenden Machtzuwachs der englischen Krone liegt, mit dem Ungeliebten vermählen. Da also Könige und Königinnen nicht aus Liebe heiraten können, hat Elisabeth sich entschieden unverheiratet zu bleiben und ihre Jungfräulichkeit als „höchstes Gut“ (V. 1167) zu feiern. Sie reproduziert damit einen Virginitätsmythos, der als väterliches, symbolisches Kapital kennzeichnend ist für die Darstellung bürgerlicher Bewusstseinsformen in bürgerlichen Trauerspielen. Die Aristokratin Elisabeth phantasiert ein freiwilliges Opfer für eine ‚Volksgemeinschaft‘, die als symbolischer Bräutigam den Rang eines religiösen Substituts für die Novizin der Macht gewinnt, die ein Keuschheitsgelübde der ‚reinen‘ Herrschaft abgelegt zu haben scheint. Da eine Liebesheirat nach bürgerlichem Muster für Elisabeth nicht möglich ist und Herrschaft Sexualität ersetzt, gilt für eine Königin,

„[...] die unverdrossen, unermüdet,
Die schwerste aller Pflichten übt, die sollte
Von dem Naturzweck ausgenommen sein,
Der Eine Hälfte des Geschlechts der Menschen
Der andern unterwürfig macht –“ (V. 1180ff.).

Diese Überlegungen reifen, als sie sich nicht länger der politischen Zweckehe mit dem französischen Thronfolger verschließen kann. Elisabeth beendet ihre Betrachtungen mit der Erkenntnis: „Hat die Königin doch nichts / Voraus vor dem gemeinen Bürgerweibe!“ (V. 1207f.)

Wollte man Schillers Tragödie nur als Spiel von Schuld und Verwerfung verstehen, hieße dies, das Drama um eine wesentliche Deutungsdimension zu verkürzen. Denn die beiden Königinnen, die englische Königin Elisabeth und die schottische Königin Maria, begegnen sich jeweils als zwei Repräsentantinnen von staatlicher Macht und es treffen zugleich auch zwei Frauen aufeinander. Damit hat Schiller seinem Drama ein geschlechterdifferentes Widerspiel von Öffentlichkeit und Privatheit, von geschichtlich-öffentlichem und privatem Prozess eingeschrieben. Die religiöse, moralische und ästhetische Bedeutung des Textes muss man also durch eine sozialgeschichtliche und geschlechterdifferente Lesart ergänzen. Öffentliche Interessen kollidieren mit den privaten Interessen der Königinnen, private Leidenschaften von Elisabeth und Maria werden zum Politikum dadurch, dass sie von den Königinnen zur Machtausübung funktionalisiert werden.