

BUDAPESTER STUDIEN  
ZUR  
LITERATURWISSENSCHAFT

András F. Balogh  
Imre Kurdi  
Magdolna Orosz  
Péter Varga  
(Hrsg.)

Im Schatten  
eines anderen?

Schiller heute

Am Anfang eines neuen Jahrhunderts feierte man im Jahre 2009 den 250. Geburtstag von Friedrich Schiller. Das wichtigste Anliegen der Konferenz, die aus diesem Anlass am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen am Germanistischen Institut der Eötvös Loránd Universität (ELTE) Budapest veranstaltet wurde, bestand darin, Schillers Werk (wenn auch nicht seine Person) aus dem Schatten zu holen. Nicht so sehr aus dem Schatten Goethes – was ja ebenso unmöglich wie unnötig ist –, sondern aus dem der Vergessenheit und des Verdachts, ganz und gar museal geworden zu sein. Neu gelesen wurden sowohl die dichterischen als auch die theoretischen Texte Schillers, um zu prüfen, was sie dem Leser hier und heute zu bedeuten vermögen.

András F. Balogh ist Universitätsdozent am Germanistischen Institut der Eötvös Loránd Universität Budapest.

Imre Kurdi ist Universitätsdozent am Germanistischen Institut der Eötvös Loránd Universität Budapest.

Magdolna Orosz ist Professorin und Leiterin des Lehrstuhls für deutschsprachige Literaturen am Germanistischen Institut der Eötvös Loránd Universität Budapest.

Péter Varga ist Universitätsdozent am Germanistischen Institut der Eötvös Loránd Universität Budapest.

Im Schatten eines anderen?

**BUDAPESTER STUDIEN  
ZUR  
LITERATURWISSENSCHAFT**

Herausgegeben von Magdolna Orosz

Band 16



**PETER LANG**

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

András F. Balogh  
Imre Kurdi  
Magdolna Orosz  
Péter Varga  
(Hrsg.)

# Im Schatten eines anderen?

Schiller heute



**PETER LANG**

Internationaler Verlag der Wissenschaften

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

Gedruckt mit Unterstützung  
der Alexander von Humboldt-Stiftung

Gedruckt auf alterungsbeständigem,  
säurefreiem Papier.

ISSN 1617-903X  
ISBN 978-3-631-60980-4    E-ISBN 978-3-653-01128-9

© Peter Lang GmbH  
Internationaler Verlag der Wissenschaften  
Frankfurt am Main 2010  
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

[www.peterlang.de](http://www.peterlang.de)

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	7
---------------	---

## 1. Das Erhabene und die Moderne

Pierre Béhar: Schiller als Erbe der Tradition des barocken Märtyrerdramas .....	11
Klaus Manger: Schiller – Im Atem nach Freiheit .....	23
Árpád Bernáth: Im Schatten eines Anderen? Schillers Weg von Mannheim zu Wieland nach Weimar und schließlich zu Goethe .....	37
Imre Kurdi: Schillers <i>Wallenstein</i> als Reflexion der Moderne .....	63
Jürgen Stenzel: Über einen Satz Schillers .....	73
Jochen Golz: Schillers späte Gedichte .....	81
Rainer Hillenbrand: Spielerische Flucht in die Freiheit des Scheins. Goethes <i>West-östlicher Divan</i> im Lichte der Ästhetik Schillers .....	95
Horst Fassel: „Doch fürchte nicht, es gibt noch schöne Herzen“. Auf der Suche nach Schillers Frauen-Diskurs .....	105
Henriett Lindner: Problematisierung des Subjekts im <i>Geisterseher</i> – ein modernes Interesse .....	119

## 2. Schiller-Rezeption in Deutschland

Helmut Mojem: Der Hausheilige. Schiller-Traditionspflege und Schiller-Bestand im Deutschen Literaturarchiv Marbach .....	129
Zoltán Szendi: Zu Thomas Manns Schiller-Bild .....	141
László V. Szabó: „Den stank des erdballs himmelnd auszufegen“. Schiller-Überhöhungen bei Rudolf Pannwitz .....	151
Éva Kocziszky: Schiller und das Klassische in der Lyrik der Spätmoderne. Durs Grünbein: <i>Auf der Akropolis</i> .....	161

### 3. Schiller in Südost- und Mitteleuropa

Josip Babić: Zur kroatischen Schillerrezeption .....	171
Irena Samide: „Drum soll der Sänger mit dem König gehen, sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen“. Schiller im gymnasialen Lektürekanon im slowenischen ethnischen Gebiet 1848–1918 .....	187
Bogdan Mirtschev: Überlegungen zur Rezeption Friedrich Schillers in Bulgarien .....	195

### 4. Schiller in Ungarn

László Tarnói: „... er war [auch] unser.“ – Ungarns Friedrich Schiller .....	203
Szabolcs János-Szatmári: Schillers Dramen auf den siebenbürgischen Bühnen des 18. Jahrhunderts .....	219
Klára Berzeviczy: „Jedem Verdienste ist eine Bahn zur Unsterblichkeit aufgethan“. Schiller-Rezeption in Stammbüchern aus Ungarn am Ende des 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert .....	229
Gábor Csaba Dávid: „... den Deutschen sowohl deinen Ruhm, Du unsterbliche Ehre meiner Nation! wie auch den unserer Literatur augenfällig zu machen“. Kazinczys Auffassung über die Gleichrangigkeit der ungarischen Literatur .....	245
Zsuzsa Bognár: Schiller-Gedenken und Moderne-Debatte in Wien um 1900. Ludwig Hevesis Festrede zum 100. Todestag Schillers im Wiener Schriftsteller- und Journalistenverein Concordia .....	255
Die Autoren .....	265

## Vorwort

Am Antritt eines neuen Jahrhunderts, im Jahre 2009 feierte man die 250. Wiederkehr des Geburtstages von Friedrich Schiller. Aus diesem Anlass veranstaltete der Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen am Germanistischen Institut der Eötvös Loránd Universität Budapest am 19.-21. November 2009 eine Konferenz mit dem Titel *Im Schatten eines anderen – Schiller heute*. Das Anliegen der Konferenz bestand darin, Schillers Werk (wenn auch nicht seine Person) aus dem Schatten zu holen: Nicht so sehr aus dem Schatten Goethes – was ja ebenso unmöglich wie unnötig ist –, sondern aus dem der Vergessenheit und des Verdachts, ganz und gar museal geworden zu sein. Sowohl die dichterischen als auch die theoretischen Texte Schillers sollten neu gelesen werden, um zu prüfen, was sie dem Leser hier und heute – am Antritt eines abermals neuen Jahrhunderts – zu bedeuten vermögen.

Dem Ruf aus Budapest folgten viele Kollegen aus Deutschland, aus den benachbarten Ländern der Region und aus Ungarn. Wie bunt und vielfältig sich diese Region zeigt, so mannigfaltig sind auch die Beiträge der Tagung. Trotzdem lassen sich manche Übereinstimmungen, einige stark ausgeprägte Interessenrichtungen und gemeinsame Forschungsschwerpunkte erkennen. Die Modernität des Klassikers Schiller fesselt auch heute noch, nach vielen Wendungen der Literatur den gekonnten und suchenden Blick des Literaturwissenschaftlers: Schiller bedeutet die kontinuierliche Suche nach adäquaten Antworten auf hinterlistige Fragen der Moderne, er ist eine Person und ein Autor, der Modernität, Tradition, Suchen und Zweifeln, Selbstsicherheit und Irrtümer in einer Person vereint. Schiller wird immer wieder als zeitgenössischer Schriftsteller gelesen, der eine fragile Einheit von Text, Autor, ästhetischen Ansprüchen und gesellschaftlicher Herausforderung schafft. Das Erhabene konstituiert sich gerade durch diese Fragilität und Zerbrechlichkeit der Einheit – Schiller strebt „klassische“ Positionen an, die durch vielfältige zeitgenössische und spätere Reflexionen zu den aus unterschiedlichen Standpunkten geführten Debatten der Moderne facettenreich beigetragen haben und deshalb bis heute immer wieder zu neuen Analysen anregen können, wie dies in den Beiträgen des ersten Kapitels dieses Buches gut nachvollziehbar ist.

Schiller hat auch eine zweite, historische Präsenz: Er ist – sowohl in Deutschland, als auch in Südost- und Mitteleuropa – ein Autor, an dem man sich und verschiedene Meinungen, Einstellungen, Anschauungen messen kann. Die Erschüt-

terungen der Geschichte, die Hybris und Demut gleichermaßen aufzeigen, die widersprüchlichen Entwicklungslinien des modernen Individuums, die historischen regionalen Spaltungen in Europa sowie ihre Wandlungen lassen sich immer wieder an den Texten von Schiller abprüfen. Von Deutschland über Ungarn bis Kroatien und Bulgarien reicht die Palette des Bandes: In unterschiedlichen historischen Konstellationen, in unterschiedlichen gesellschaftlichen Ordnungen stoßen wir immer wieder auch auf Schiller, dessen Bild als Emblem des Europäertums und einer erhabenen literarisch-ästhetischen Position durch die vielfältigen Rezeptionslinien die Kultur der Region in historisch und geographisch unterschiedlichen Ausprägungen mitgeprägt hatte. In manchen Perioden übertraf seine Wirkung sogar die von Goethe, indem jede literarische Periode von der Romantik bis zum Realismus „seinen“ Schiller schuf. Diese Schiller-Figuren divergieren und bilden gleichzeitig eine Einheit, in der sich die südost- und mitteleuropäische Region wiedererkennen mag: So bekommen die die Probleme und Veränderungen der Rezeption von Schiller behandelnden Beiträge des Bandes einen besonderen Nachdruck und geben zugleich einen Einblick in die Aktualität ihrer Fragestellungen.

Die Herausgeber

# **1. Das Erhabene und die Moderne**



## Schiller als Erbe der Tradition des barocken Märtyrerdramas

Wie alle menschlichen Phänomene ist auch die Literatur grundsätzlich historischer Natur. Die literarischen Werke entstehen entweder als Fortsetzungen, Entwicklungen früherer Werke, oder als Reaktion gegen frühere Werke: Sie sind immer auf irgendeine Weise vom bereits Geschaffenen abhängig. Auch die Literatur kennt die Urzeugung nicht.

Schillers dramatische Werke bilden keine Ausnahme. Einige stehen sogar in einer deutschen Tradition, die ins 17. Jahrhundert zurückreicht: bis in die Anfänge des deutschen barocken Märtyrerdramas. Diese frühen deutschsprachigen Dramen, so wie sie Opitz gewünscht hatte, waren selber eine Reaktion gegen das lateinische Jesuitendrama. Die berühmteste unter diesen Reaktionen ist Andreas Gryphius' *Leo Armenius* (1650), der eine Umarbeitung und Umdeutung des *Leo Armenus* (1645) des Jesuiten Joseph Simon bedeutete. Der Jesuitenpater hatte aus der Geschichte des byzantinischen Kaisers Leo der Armenier ein Symbol des Streites zwischen Katholiken und Protestanten gemacht. Leo der Armenier gehörte zu den Bilderstürmern; er wurde von seinem General Michael dem Stotterer, lateinisch Michael Balbus, der zu den Bildverehrn zählte, gestürzt und ermordet. Symbolisch vertraten die Bilderstrümer die Protestanten und die Bilderverehrer die Katholiken: der Sieg des Michael Balbus über Leo den Armenier wurde vom Jesuitenpater als Sieg des wahren, katholischen Glaubens über die lutherischen und kalvinistischen Häretiker und Schismatiker gefeiert.

Das Werk des Lutheraners Gryphius bildet einen starken Kontrast zu dieser manicheistischen Deutung der Ereignisse. Sein Bild des Kaisers Leo ist erheblich nuancierter. Der byzantinische Kaiser von Gryphius ist viel komplizierter als der ketzerische Tyrann von Joseph Simon. Er hat lange regiert, und der Staatsraison wegen manche Verbrechen begangen. Dabei ist in ihm nicht jede Menschlichkeit erloschen, und er wird von einer dunklen Reue verfolgt. Er wird von Skrupeln und Zweifeln geplagt; gerade die sind es, die ihn die Hinrichtung seines verräterischen Generals, Michael Balbus, aufschieben lassen, da er die bevorstehende Weihnacht nicht mit einer Bluttat entweihen möchte. Eben dieser Aufschub wird ihm zum Verhängnis, da Michael Balbus diese Galgenfrist dazu verwendet, eine Verschwörung gegen ihn zu schmieden und ihn ermorden zu lassen. Kurz, der Kaiser von Gryphius, im Gegensatz zu dem des Jesuiten, ist weder ganz gut noch ganz schlecht: er ist ein typischer „mittlerer Held“ im aristotelischen Sinne. Und

wie ein „mittlerer Held“ versöhnt er sich durch seinen Tod mit seinem Schicksal. Dieses Ende setzt seiner Verblendung ein Ende und verklärt ihn zugleich. Der Kaiser wird mitten in der Kirche, in seinen Gebeten vertieft, von den Verschwörern überrascht, und, da er sich verloren sieht, ergreift er das Kruzifix, um sich zu Gott zu bekennen; und, obwohl ihm der Arm, der das Kreuz trägt, mit einem Schwertschlag abgeschnitten wird, erweist Gott dem sterbenden Kaiser die Gnade, schon auf dem Boden das Kruzifix küssen zu können: ein eindeutiges Zeichen seiner Rettung und gleichzeitig ein eindeutiges Sinnbild für die Rettung durch den Glauben allein, ganz im Sinne von Luthers Lehre der Rettung „sola fide“. Und während er durch diesen Tod Zeugnis für seinen Glauben ablegt, stirbt Gryphius' Leo Armenius als ‚Märtyrer‘, wortwörtlich als Zeuge Gottes.

Damit vollzieht sich eine Verlagerung des dramatischen Interesses. Das Interesse gilt jetzt dem Charakter des Kaisers, der als Einzelner *an sich* interessant wird. Seine moralischen Skrupel, seine innere Entwicklung dienen der Erbauung des Publikums. Beim Jesuiten galt das Interesse lediglich der politisch-religiösen Opposition zwischen dem Kaiser und dessen General, und diese Figuren wurden lediglich als Symbole, als ‚Exempla‘, als Träger gegensätzlicher religiöser Einstellungen verwendet. Das Werk des Jesuiten stand noch in der Tradition des allegorischen mittelalterlichen Theaters. Das Werk von Gryphius hingegen, in welchem das Interesse dem Einzelnen gilt, weil sein Fall zwar ein Exempel wird, diesmal aber für die *conditio humana*: Jeder Sterbliche hat die Wahl zwischen Gut und Böse, jeder ist weder ganz tugendhaft noch ganz sündhaft, und jedem ist die Besinnung und die Reue möglich. Somit bekommt das Drama des Lutherans eine menschliche Tiefe, die dem Werk des Jesuiten fremd bleibt.

Ist *Leo Armenius* der erste Archetyp eines im lutherischen Sinne aufgefaßten Märtyrerdramas, so ist ein weiteres Stück von Gryphius, *Catharina von Georgien oder bewährte Beständigkeit*, der andere Archetyp davon. Zum Verständnis von Schillers dramatischem Schaffen müssen wir auch dieses Werk betrachten. Das Trauerspiel behandelt das Schicksal der georgischen Königin Catharina, die in persische Gefangenschaft gerät, nachdem ihre Länder vom Schah Abbas erobert wurden. Der Schah aber verliebt sich in die Königin, bietet ihr Ehe und Thron, wenn sie bloß dem Christentum abschwört und sich zum Islam bekennt. Was sie natürlich abschlägt, da sie sowohl ihrer Religion als auch ihrem Land und dem Andenken ihres verstorbenen Gemahls treu bleiben will. Sie widersteht tapfer allen Versuchungen sowie allen Drohungen. Der erzürnte Schah verurteilt sie schon im dritten Akt zum Tode, schiebt im letzten Moment die Hinrichtung auf, gibt dann, zwei Akte später und nach langem Zögern, wieder den Befehl zur Vollstreckung des Urteils, ändert wiederum seine Meinung, aber diesmal zu spät: Die Königin ist bereits eines heldenhaften Martyrertodes gestorben.

Konfessionell ist das Stück lutherisch, da Gryphius dem Glauben der Königin lutherische Züge verliehen hat, die von der Forschung schon festgestellt und aufgezählt wurden.<sup>1</sup> Darum geht es uns aber nicht; bemerken soll man hier, daß es sich um ein Heiligendrama mittelalterlicher Prägung handelt: Nie wankt die Heldin auf dem Pfade der Tugend, sie bleibt standhaft vom Anfang bis zum Ende. Dadurch wird das Werk selbst undramatisch: in der Protagonistin ist keine Spur einer Entwicklung zu spüren, und das Dramatische wird künstlich herbeigeführt, nämlich durch das Zögern des persischen Herrschers. Einzig und allein durch den Umstand, daß der Schah das erste Mal seinen Befehl zur Hinrichtung rechtzeitig bereit, wird das Stück um zwei Akte verlängert, allein durch den Umstand, daß er das zweite Mal sein Todesurteil zu spät bereit, nimmt das Drama ein Ende; eigentlich könnte sich dieser Vorgang beliebig und endlos wiederholen: Die Struktur des Dramas entspricht keiner inneren Notwendigkeit.

Die Figur der Königin selbst entspricht, wie gesagt, den mittelalterlichen Heiligenfiguren: Weit davon entfernt, eine „mittlere Heldin“ zu sein, mit der sich jeder Zuschauer identifizieren kann, ist sie ein Idealbild, das sich der Zuschauer als Vorbild nehmen soll, und zwar gerade deshalb, weil er sich nicht in der Hauptfigur erkennen kann.

Obwohl dieses dramatische Schema, im Gegensatz zum *Leo Armenius*-Schema, den Erwartungen einer humanistischen aristotelischen Dramatik nicht entsprach – oder vielleicht auch deshalb –, wurde es von Gryphius bevorzugt. Der schlesische Tragiker nahm es mehrmals wieder auf und arbeitete es in verschiedenen Richtungen aus.

Die eine Richtung war die seines *Carolus Stuardus*, in welchem Gryphius das Ende von Karl I. von England schilderte. In diesem Werk bemüht sich der Dramatiker, die historische Figur des Königs nach Christi Vorbild zu gestalten. Das ganze Schicksal der ermordeten Majestät wird als Postfiguration der Passion konzipiert und dargestellt. Damit machte Gryphius Schule. Einer seiner Nachfolger, der lausitzische Adlige August Adolph von Haugwitz, verfaßte um 1673 eine 1683 veröffentlichte *Maria Stuarda*, deren vollständiger Titel hieß: *Schuldige Unschuld / Oder Maria Stuarda, Königin von Schottland*. So wie die Gestalt des Königs in *Carolus Stuardus*, wird auch in diesem Stück die Gestalt der Maria Stuart ganz und gar nach dem Muster der Passion des Herrn konzipiert. Im Werk Haugwitzens kulminiert die von Gryphius initiierte Imitatio-Christi-Gestaltung der Hauptperson. Von all den Vorwürfen, die an sie gerichtet worden waren, wird Maria Stuart frei gesprochen: Sie ist die Verkörperung der Unschuld, die die ungerechte Welt für schuldig erklärt, verurteilt und hinrichtet (daher das Oxymoron

---

1 Vgl. SZAROTA, Elida Maria: *Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*. Bern / München: Francke 1976, S. 66 ff.

des Titels: *Schuldige Unschuld*). Somit wird Maria Stuart zu einer echten Märtyrerin, die, so wie Catharina von Georgien, als Opfer für ihr Land und ihren Glauben stirbt.

Die andere Richtung, in der Gryphius seine Märtyrerdramastruktur entwickelt hatte, war die paradoxe Richtung einer Entchristianisierung, so wie sie in seinem letzten Drama, *Papinianus*, erfolgte. Der römische Rechtsgelehrte weigert sich, die verbrecherischen Befehle des ungerechten Kaisers Caracalla zu rechtfertigen, vor allem die Ermordung des eigenen Stiefbruders des Kaisers. Er widersteht standhaft all seinen Drohungen und zeugt durch seinen heldenhaften Tod für das Ideal der Gerechtigkeit, das in jedem Gewissen vorhanden ist, als Zeichen der absoluten Transzendenz. Er stirbt als Märtyrer, aber keineswegs, wie man behauptet hat, als „säkularisierter Märtyrer“; er ist und bleibt ein sakraler Märtyrer, da gerade das Ideal der Gerechtigkeit das Merkmal des Sakralen im Menschen ist, über welches sich keine säkulare Macht erheben darf und kann. Nicht säkularisiert ist hier der Märtyrer, wohl aber entchristianisiert, da Papinianus ein Heide ist. Gerade aber diese Entchristianisierung war eine Replik auf die Jesuitendramatik des 17. Jahrhunderts, deren Hauptanliegen in der Lehre bestand, das Seelenheil könne nur durch den Glauben an die Dogmen der katholischen, apostolischen und römischen Kirche erlangt werden. Indem Gryphius einen heidnischen Märtyrer konzipierte, behauptete er, Gott sei in der Gestalt des Gewissens in allen Menschen gegenwärtig, da alle Menschen, als seine Kreaturen, seine Ebenbilder sind. Damit bedeutete das Stück, das einzig und allein das Werk eines Protestanten sein konnte, eine gründliche Widerlegung der katholischen Propaganda.

Zunächst einmal erlebte das Gryphische Märtyrerdrama in dieser Gestalt seine größte Nachkommenschaft. In diesem Rahmen ist es nicht möglich, alle Stücke zu betrachten die die Tradition des *Papinianus* fortsetzen. Wir wollen nur mit zwei Beispielen vorliebnehmen.

Das erste ist *Sterbender Cato* des Johann Christoph Gottsched. Das deutsche Nationaltheater, das dem Leipziger Dramatiker vorschwebte, sollte im wesentlichen nach dem Beispiel der französischen klassischen Tragödie entstehen. So ist sein *Sterbender Cato* dem *Caton* von Deschamps (1715) nachempfunden, der durch einige Anregungen aus dem *Cato* von Addison (1712) ergänzt wurde. Auffallend ist dabei, daß sich Gottsched unter allen möglichen Vorbildern des ausländischen Theaters für ein Thema entscheidet, dessen Protagonist ein durch und durch tugendhafter Held ist: Dieser Verfechter der Republik widersteht der Tyrannei des Cäsar, sowie vorher Papinianus der des Kaisers, lehnt all seine Bestechungsversuche ab, erleidet standhaft den Tod des eigenen Sohnes – ein Umstand, den Gottsched seinem englischen Muster entlehnt, der aber auch an ein entsprechendes Ereignis bei *Papinianus* erinnert –; und, nachdem er jede Hoff-

nung auf eine Rettung der römischen Freiheit aufgegeben hat, setzt er seinen Tagen ein Ende. Die Tragödie ist durch und durch wie ein Märtyrerdrama in der Tradition der *Catharina von Georgien* und des *Papinianus* konzipiert und ausgeführt. Als solche weist sie dieselben dramatischen Mängel auf wie diese Vorgänger. Es gibt keine innere Entwicklung des Helden, sein Charakter ist aus einem Guß, und er geht von großmütiger Tat zu großmütiger Tat, von Schicksalschlag zu Schicksalschlag, seinem unvermeidlichen Ende entgegen.

Dabei hat Gottsched wohl gemerkt, daß er den aristotelischen Forderungen in keiner Weise entsprach, ja sogar widersprach. Hatte Aristoteles doch gelehrt: „Mitleid entsteht nur wenn der, der es nicht verdient, ins Unglück gerät, Furcht, wenn es jemand ist, der dem Zuschauer ähnlich ist. [...] Der Fall [...] tritt ein, wenn einer weder an Tugend und Gerechtigkeit ausgezeichnet ist noch durch Schlechtigkeit und Gemeinheit ins Unglück gerät; sondern dies erleidet durch irgendeinen Fehler.“<sup>2</sup> An einem so furcht- und tadellosen Helden wie Cato ist kein Fehler zu finden, und sicher nicht der tragische Fehler, an dem nach Aristoteles der Protagonist zugrunde gehen muß. Um sich aus der Affäre zu ziehen, erfindet Gottsched doch einen Fehler am Cato: sein Fehler bestehe eben darin, daß er gar keinen Fehler hat! Eben diese übertriebene Tugend führe ihn zum Selbstmord, sei also die Ursache seines Endes. Der Fehler, der Catos Tod bewirkt, ist also der Wille, sich den Tod zu geben! Über diese logische Absurdität hinaus wird dem Helden die Bereitschaft zum Selbstmord, die in der stoischen römischen Gesellschaft eine Selbstverständlichkeit war, von Gottsched als persönlicher Fehler angerechnet, als ob Cato ein moderner Christ wäre.

All diese mühsamen Sophismen ermöglichen dem Leipziger Professor, in seiner *Vorrede* zur Tragödie ihre aristotelische Orthodoxie zu rechtfertigen, indem er über Cato behauptet: „Man bewundert, man liebet und ehret ihn. Man wünscht ihm daher auch einen glücklichen Ausgang seiner Sachen. Allein, er treibet seine Liebe zur Freiheit zu hoch / so daß sie sich in einen Eigensinn verwandelt. Dazu kommt seine stoische Meynung von dem erlaubten Selbstmorde. Und also begeht er einen Fehler / wird unglücklich und stirbt: Wodurch er also das Mitleiden seiner Zuhörer erwecket / ja Schrecken und Erstaunen zuwege bringet.“<sup>3</sup> Wie durch ein Wunder werden hier plötzlich alle Forderungen des Aristoteles erfüllt. Der Protagonist begeht einen Fehler, dieser Fehler bewirkt sein Ende, dieses Ende ruft Mitleid und Schrecken hervor. Hier erweist sich Gottsched als ein Meister der dialektischen Umdrehung der von ihm selbst geschaffenen Tatsachen; was er

---

2 ARISTOTELES: *Poetik*. Übersetzt und hg. v. Olaf GIGON. Stuttgart: Reclam 1961, § 13, S. 40-41.

3 GOTTSCHED, Johann Christoph: *Sterbender Cato. Ein Trauerspiel*. Dritte Auflage. Leipzig: Teubner 1741. (Vorwort, o. S.)

dennoch in der Tat erschaffen hatte, war eindeutig ein Märtyrerdrama des alten Schlages.

Mit Gottsched geht aber diese Tradition nicht zu Ende. Sie lebt weiter fort, und zwar da, wo man sie am wenigsten erwarten würde. Man kennt Lessings vernichtendes Urteil über Gottsched – von Gryphius ganz zu schweigen – und seinen Anspruch, der Einzige zu sein, der Aristoteles richtig verstanden hat. Und dabei ist Lessing der Autor von *Emilia Galotti*. Zwar geht das Thema auf die berühmte Episode des Livius (III, 44-50) zurück, der über die heldenhafte Tat des römischen Centurionen Virginius berichtet. Um seiner Tochter die Schande zu ersparen, hatte er diese erdolcht; dadurch war er zum Befreier seines Landes von der Tyrannei der Decemviri geworden. Eben durch die Erinnerung an Virginius veranlaßt Emilia Galotti ihren Vater zu der nämlichen Tat, um ihre Tugend zu retten. Seit dem Anfang des Stückes hat sie gegen die Liebeserklärungen und -bezeugungen des Prinzen von Guastalla, Hettore Gonzaga, einen ungebrochenen heldenhaften Widerstand geleistet, und nur die Vorstellung, dem Prinzen ausgeliefert zu werden, bewegt sie, den eigenen Vater um diese unerhörte Tat zu bitten. Großmut und Beständigkeit also vom Anfang bis zum Ende. Noch einmal stehen wir vor einem Märtyrerdrama, das nichts mit aristotelischen Forderungen zu tun hat und ganz in der Tradition von Gryphius' *Catharina von Georgien* steht.

Bemerkenswert ist, daß die Assimilierung von Emilia Galotti mit einer Märtyrerin sich bereits 1882 aufdrängte – zu einer Zeit, da man Lessings Werke für Urzeugungen ohne Vorbilder aus der früheren deutschen Literatur hielt. In der Einleitung zu seiner Ausgabe der *Sämtlichen Werke* von Lessing schrieb Richard Gosche über Emilia Galotti:

Über Verführung wie über Gewalt ist sie erhaben, aber sie fürchtet sich von einer Schuld in der Idee, von einer Befleckung ihrer Gedanken in der Berührung mit der Sünde. Und auch hierin schließt der Dichter ihr Charaktergemälde harmonisch ab; die katholische und weibliche Frömmigkeit, von der wir sie, noch ehe sie aufgetreten ist, erfüllt wissen, führt ihr im entscheidenden Augenblick das Beispiel christlicher Märtyrerinnen vor die Seele, die um Schlimmeres zu vermeiden in die Fluten sprangen und Heilige wurden. [...] Indem der Dichter sie ihren Vater selbst zu dem tödtlichen Streiche bereden und an das Beispiel des Virginius erinnern läßt, vollendet er *das Gemälde einer heldenmüthigen Märtyrerin jungfräulicher Tugend* und rechtfertigt den Titel seines Stückes.<sup>4</sup>

Die Tradition des Märtyrerdramas, so wie sie im Rahmen der Opitzschen Reform der deutschen Dichtkunst vornehmlich von Andreas Gryphius konzipiert worden war, war so grundlegend gewesen, daß sie über anderthalb Jahrhunderte die Grundvorstellungen der deutschen Dramatik, und zwar gegen ihren Willen und

---

4 GOSCHE, Richard (Hg.): *Lessing's sämtliche Werke*, Bd. 2. Berlin: Grote 1882. (Einleitung, S. XLVII.)

ohne ihr Wissen, dauerhaft prägte. Sie ist wie eine fortlebende gedankliche Grundstruktur gewesen, und nur dieser Umstand erklärt, daß Dichter wie Gottsched und Lessing, all ihren angeblichen aristotelischen Vorsätzen zum Trotz, sich zur Gestaltung von Märtyrerdramen entschieden. Dabei ist der Umstand, der oft übersehen wird, nicht zu vergessen, daß während dieser ganzen Periode das Jesuitendrama, das wesentlich aus Märtyrertragödien bestand, in den katholischen deutschen Landen unablässig gepflegt wurde: Die letzten, meistens noch in lateinischer Sprache verfaßten Jesuitendramen wurden 1773 aufgeführt – 34 an der Zahl!<sup>5</sup> –, also im selben Jahr wie *Götz von Berlichingen* und ein Jahr nach *Emilia Galotti*!

In diesem geistigen Umfeld steht Schillers *Maria Stuart*. Auf deutschem Boden kann man nicht vergessen, daß die Geschichte der Schottenkönigin ein Lieblingsthema der Jesuitendramatik war und daß darüber hinaus auch ein protestantischer Autor wie August Adolph von Haugwitz sie zu einer Märtyrertragödie hochstilisiert hatte. In diesem Sinn könnte es den Historiker Schiller gereizt haben, gerade diese Geschichte von einem Märtyrerdrama in ein modernes, historisches Drama zu verwandeln. Im Gegensatz zu Haugwitz versucht er nicht, aus Maria eine absolut unschuldige Heldin zu machen; sie ist in seinem Stück mitschuldig an der Ermordung ihres zweiten Gemahls, Lord Darnley, gewesen, und noch vor ihrem Tod bereut sie diese Schuld, von der sie durch die frühere Beichte dennoch nicht befreit wurde:

Ach, eine frühe Blutschuld, längst gebeichtet,  
Sie kehrt zurück mit neuer Schreckenskraft  
Im Augenblick der letzten Rechenschaft,  
Und wälzt sich schwarz mir vor des Himmels Pforten.  
Den König, meinen Gatten, ließ ich morden,  
Und dem Verführer schenkt ich Herz und Hand!  
Streng büßt ich's ab mit allen Kirchenstrafen,  
Doch in der Seele will der Wurm nicht schlafen.<sup>6</sup>

Damit verwandelt Schiller die Schottenkönigin in eine echte mittlere Heldin, barock ausgedrückt: von dem *Catharina von Georgien*-Typ in den *Leo Armenius*-Typ, und somit entspricht sein Werk den aristotelischen Forderungen einer tragischen Heldin, die, eines Fehlers schuldig aber dieses Fehlers bewußt, diesen durch ihr langes Leiden und ihren Tod büßt und somit verklärt stirbt.

---

5 Vgl. VALENTIN, Jean-Marie: *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande, Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)*. Stuttgart: Hiersemann 1983, Bd. II, S. 947-950.

6 SCHILLER, Friedrich: *Maria Stuart*, V. 3693-3700. In: Schillers *Werke*. Nationalausgabe. Bd. 9. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1956-1998. Im Weiteren werden nur die Verszahlen angegeben.

Dennoch bleiben im Werk Schillers viele Züge eines traditionellen Märtyrerdramas vorhanden. So wie Catharina von Georgien, stirbt Maria Stuart für ihr Land und für ihren Glauben: Die religiöse Dimension gehört zu ihrem Wesen.

Darüber hinaus gibt es sogar in der Gestaltung der Geschichte Marias sozusagen Nachklänge des barocken Märtyrerdramas. Als Maria von ihren Getreuen Abschied nimmt, ist durch die historischen Quellen bekannt, daß sie diese zu trösten versuchte. Camden, die hauptsächliche und zuverlässigste Quelle, berichtete: „*Illa hominem consolata, Ne lamenteris, inquit, potius laeteris, tu Mariam Stuartam omnibus curis solutam statim videbis*“<sup>7</sup>, was ein anderer Chronist, Erasmus Francisci, so formulierte: „Ihre weinende Diener und Hofdamen tröstete sie / mit lieblichen Worten / sprechend: Sie wären besser befugt / sich zu freuen / daß ihre Frau nun einmal / aus dieser Trübsal-vollen Welt / sollte scheiden.“<sup>8</sup>

Um diese Szene wiederzugeben, legte Schiller folgende Worte in den Mund der Königin:

Maria (mit ruhiger Hoheit im ganzen Kreise herumsehend)  
Was klagt ihr? Warum weint ihr? Freuen solltet  
Ihr euch mit mir, daß meiner Leiden Ziel  
Nun endlich naht, daß meine Bande fallen,  
Mein Kerker aufgeht, und die frohe Seele sich  
Auf Engelsflügeln zur ew'gen Freiheit.<sup>9</sup>

In der *Maria Stuarda* des Haugwitz hatte die Königin an der entsprechenden Stelle gesagt:

Wir / Lieben! Sind nun frey: der Höchste reist die Bande  
Des langen Kerckers auff / und führt uns aus dem Lande /  
Da Todt und Marter herrsch / in das gewünschte Reich  
Der ewig-steten Ruh'.<sup>10</sup>

---

7 *Rerum Anglicarum et Hibernicarum Annales, regnante Elizabetha. Auctore Gvilielmo Camdeno. Vltimo editio. Lugd. Batavorum, Excudelbantur typis Elseviriorum, MDCXXXIX, S. 491.*

8 *Die XII. Geschichte von Heinrich und Maria Stuart / König und Königin von Schottland und andrere. Aus dem Niederländischen. In: Der Zweyte Traur-Saal steigender und fallender Herren: Oder Auf- und Untergangs der Grossen Andrer Theil: [...] Fürgestellt durch Erasmus Francisci. Nürnberg / in Verlegung Michael und Joh. Friedr. Endtern / im Jahr 1669, S. 393-94.*

9 SCHILLER: *Maria Stuart*, V. 3480-84.

10 *Schuldige Unschuld / Oder Maria Stuarda. Königin von Schottland [...] Trauer-Spiel / in gebundener Rede aufgesetzt von A.-A. von H. Nob. Lus. MDCLXXXIII. Dresden / Gedruckt und Zu finden bey Christian Bergen, IV. Abhandlung, V. 35-38, S. 53. In: HAUGWITZ, August Adolph von: Prodomus Poeticus, Oder: Poetischer Vortrab 1684. Hg. v. Pierre BÉHAR. Tübingen: Niemeyer 1984. (= Deutsche Neudrucke, Reihe Barock, Bd. 32.)*

Die Bande, der Kerker, die Freiheit, die Ewigkeit: nicht nur dieselben Themen, sondern auch dieselben Worte – die sich nicht in den historischen Quellen befanden – wiederholen sich bei beiden Dramatikern.<sup>11</sup> Ob sich dabei um einen Einfluss handelt oder um eine kongeniale Eingebung, die von der Behandlung derselben dramatischen Situation herrührt, bleibe dahingestellt.

Festzustellen ist aber, daß sich ein ähnliches Phänomen kurz darauf wiederholt. Beim Chronisten Francisci lesen wir: „Nach dem Abendessen / verlas sie ihren letzten Willen / und das Inventarium ihrer Güter und Juwelen: zeichnete auch die Namen derer / welch sie was vermacht hatte dabey.“ Francisci fügt als Fußnote eine weitere Auskunft aus Camden hinzu: „Sie theilte auch etlichen / mit der Hand / etwas an Gelde / aus; wie Cambdemus hinzusetzt.“<sup>12</sup> Aus dieser dürftigen Angabe macht Schiller eine grandiose Szene. Die Königin wendet sich „zu den Fräulein“ und sagt dabei:

Dir, meine Alix, Gertrud, Rosamund,  
Bestimm ich meine Perlen, meine Kleider,  
Denn eure Jugend freut sich noch des Putzes.  
[...] Dich,  
O meine treue Hanna, reizet nicht  
Der Wert des Goldes, nicht der Steine Pracht,  
Die ist das höchste Kleinod mein Gedächtnis.  
Nimm dieses Tuch! [...]  
Dank, Burgoyne, für Eure treuen Dienste.<sup>13</sup>

Bei Schiller also verteilt die Königin ihre Juwelen, statt die Namen ihrer Hofdamen auf ein Inventar ihrer Schmucksachen einzutragen. So war es auch bereits im Drama des Haugwitz, wo die Königin sagte:

Der Abend unsers Lebens  
Und dieses Tags bricht an / wir halten euch vergebens  
Mit leeren Worten auff! Nehmt dieses letzte Pfand /  
Was uns noch übrig ist von Reichthumb Ehr und Stand.  
Johanna! nimm den Ring; Maria! Die Rubinen /  
Die offt auff Unserm Haar als rother Blitz geschiennen;  
Ihr / Burgon! dieses Gold / der Demant soll Melvin;  
Die Kette jenem Freund; Ihr! nehmt die Perlen hin.<sup>14</sup>

---

11 Allerdings muß man bemerken, daß die Worte von Haugwitzens Maria beinahe dieselben sind, die Gryphius Catharina von Georgien in den Mund gelegt hatte, als sie sich auf den Tod vorbereitete (Vgl. *Catharina von Georgien*, IV, V. 305-308.)

12 *Rerum Anglicarum et Hibernicarum Annales*, S. 394.

13 SCHILLER: *Maria Stuart*, V. 3550-3552, 3557-3561, 3570.

14 HAUGWITZ: *Prodomus Poeticus*, IV. Abhandlung, V. 111-118, S. 56. Es handelt sich bei Haugwitz wiederum zum Teil um eine Anspielung auf *Catharina von Georgien*, IV, V. 381, 385-386.

Was bei der Betrachtung dieser Vergleiche unleugbar erscheint, ist, daß diese Abschiedsszenen bei Schiller von derselben Inspiration getragen werden wie die entsprechenden in den Märtyrertragödien. In diesen Werken herrscht die gleiche Atmosphäre, was sich nicht nur durch die gemeinsamen Quellen erklären läßt.

Bei diesen Bemerkungen geht es natürlich nicht im geringsten darum, die Geheimnisse von Schillers schöpferischer Kraft zu erklären; dies ist – sowohl für ihn als auch für alle Dichter – ein Rätsel, vor welchem jede Literaturkritik versagt. Wohl aber geht es darum, die Umstände zu beleuchten, unter denen sein Werk entstand, zu erklären, welche Einflüsse sich über sein Werk spürbar machten und ihn sogar zur bewußten oder unbewußten Wahl bestimmter Themen veranlassen konnten. Daß es eine Tradition des Märtyrerdramas in Deutschland gab, und zwar seit der Erneuerung der deutschen Dichtkunst in der Opitzschen Schule, ist eine Tatsache; diese Grundstruktur überlebte die schlesische Schule, und setzte sich, bewußt und noch öfter unbewußt, in der deutschen Dramatik des 18. Jahrhunderts fort, zunächst in der unter dem Zeichen der französischen klassischen Tragödie stehenden Kunst von Gottsched, dann unter dem dem „drame bourgeois“ verpflichteten Drama des Lessing. Bei Schiller steht diese Tradition Pate bei dem historischen Schauspiel, aus dem das romantische Drama in ganz Europa, vornehmlich in Ungarn, Italien und Frankreich, entstehen wird. Jede Generation hegt den Ehrgeiz, als Erfinder einer durch und durch neuen Kunstart in der Geschichte aufzutreten. Gottsched hat im Namen der Klassik die Schlesier des 17. Jahrhunderts kritisiert, Lessing hat im Namen des bürgerlichen Schauspiels Gottsched verurteilt, der Sturm und Drang alles Vorherige verworfen. Die Literaturgeschichte hat bisher eine viel zu große Wichtigkeit diesen programmatischen Äußerungen beigemessen, die ihr nur allzu leicht praktische, klar voneinander abgegrenzte Rubriken lieferte.

Hier wäre es vielleicht angebracht, eine umfassendere Bemerkung zu machen, und zwar nicht mehr auf rein literarischer, sondern auf allgemein kultureller Ebene. Von der zweiten Hälfte und insbesondere vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts machen wir uns heute vielleicht ein falsches Bild, da unsere Aufmerksamkeit lediglich auf die Neuigkeiten gelenkt wird, die diese Epoche mit sich brachte. Dabei übersehen wir manche Züge dieser Zeit. Nicht die Jesuitendramatik allein wurde bis in diese Periode gepflegt; damals war ganz Deutschland mit barocken und Rokokobauten übersät, wovon wir keine Vorstellung mehr haben, da mehr als die Hälfte davon heute verschwunden ist. Nie hat es andererseits so wenig Reste aus dem Mittelalter gegeben: Die meisten waren zu Ruinen geworden, wie die Burgen, oder waren barockisieret, wie unzählige Kirchen. Die großen Zeugnisse des Mittelalters waren noch unvollendet: Der Turm des Ulmer Münsters war nur zur Hälfte fertig, der Kölner Dom war noch lediglich eine Apsis. Dafür standen überall barocke Bauten: Barock und Rokoko waren die mo-

derne Architektur schlechthin, sie bildeten die selbstverständliche Umwelt nicht nur von Gottsched und Lessing, sondern auch der Sturm und Drang-Bewegung, die sich gerade gegen diese Umwelt auflehnte, gleichzeitig auf ästhetischer Ebene von einer Rückkehr zu einem vermeintlich urdeutschen Mittelalter schwärmend und auf politischer Ebene von einer Befreiung vom Absolutismus der Lokalfürsten träumend. Aber nicht nur die barocke Ästhetik, mit all den Werten, die sie zum Ausdruck bringt und mit sich trägt, sondern die barocken Vorstellungen prägten noch, auf bewußte, oder, was vielleicht noch wirksamer ist, auf unbewußte Weise, die ganze Mentalität dieser Zeit. Unter solchen Voraussetzungen nimmt es nicht Wunder, wenn Grundstrukturen des barocken Schauspiels fortgelebt haben und wie eine nicht einmal in Frage gestellte Selbstverständlichkeit auch die Vorstellungen von Dramatikern prägten, die das Erbe des Barock zu verwerfen meinten.

In dem begrenzten Rahmen eines Vortrages haben wir den Schwerpunkt auf Schillers *Maria Stuart* gelegt. Eigentlich sollte das ganze Werk des großen Dramatikers einer systematischen Untersuchung unterzogen werden. Dabei würde man feststellen, daß das Thema des Bruderzwistes, das den *Räubern* zugrunde liegt, eines der beliebtesten des religiösen Theaters ist, insbesondere der Jesuitendramatik. Es wurde reichlich von ihr behandelt, vor allem in zahlreichen Stücken über Abel und Kain, Joseph und seine Brüder, Gelasius und Opilius, Justinus und Justinianus, Vladislaus und Primislaus, und derlei mehr. Damit behandelte Schiller, in einer grundneuen Form, ein uraltes Motiv des religiösen Theaters.

Dabei sollte mindestens noch ein Drama, oder eher eine Dramenfolge, von Schiller erwähnt werden, nämlich die *Wallenstein*-Trilogie. Auf den ersten Blick scheint es sich um ein historisches Werk zu handeln. Eigentlich aber war das Wallenstein-Thema ein beliebtes Thema der Jesuitendramatik. Am 16. August 1635 war auf der Ingolstädter Jesuitenbühne ein von Thomas Widman verfaßtes *Drama de Tillio et Fridlando* aufgeführt worden – Wallenstein war nämlich als Herzog von Friedland bekannt. Im Jahr 1637 wurde der *Fritlandus* des Nicolaus Vernulaeus veröffentlicht, und 1650 ging in Klagenfurt ein *Fridlandus*-Drama über die Jesuitenbühne, welches das von Vernulaeus oder ein aufgrund seines Stückes bearbeitetes Drama gewesen sein mag. 1661 erschien in Wien der *Fridlandus Tragoedia* des Franz Xaver Markovitch. In all diesen katholischen Dramen trat Wallenstein als der moderne Prototyp des Ehrgeizigen auf. Der Hochverräter am Kaiser wurde immer der Hölle zugesprochen und mußte eines elenden Todes sterben.

Die Jesuiten waren die wahren Erfinder des dramatischen Themas. Es ist nicht vorstellbar, daß Schiller nicht davon gewußt hätte. Wiederum war die Versuchung für den Historiker groß, nicht nur diese geniale Figur der neueren Geschichte wieder ins Leben zu rufen, sondern auch ein viel nuancierteres Bild da-

von zu entwerfen, die eine wirkliche Meditation über das Schicksal des Menschen bilden würde, so wie es teils aus den eigenen Taten, teils aus den äußeren Umständen resultiert: kurz, eine Meditation über die Freiheit, ihre Bedingungen und ihre Grenzen. Demzufolge war zwischen dem Charakter Wallensteins und den Ergebnissen seiner politischen Handlung zu unterscheiden; es ließ sich nicht mehr von den Ereignissen auf den Menschen schließen. Aus dem Bösewicht der Jesuitendramatik wurde ein gemischter Charakter, ein „mittlerer Held“ im aristotelischen Sinne. Als Schlußbemerkung sollte hier daran erinnert werden, daß gerade diese Umdeutung bereits im Barockzeitalter allem Anschein nach das Anliegen des Autors der *Maria Stuarda*, August Adolph von Haugwitz, gewesen war, der 1690 vor dem sächsischen Hof in Torgau unter dem Titel *Wallenstein* eine im protestantischen Sinne durchgeführte Umarbeitung des Jesuitendramas hatte auführen lassen.<sup>15</sup>

---

15 Vgl. BÉHAR, Pierre: *Nachwort zu Haugwitz*. In: HAUGWITZ: *Prodomus Poeticus*, S. 85-57.

## Schiller – im Atem nach Freiheit

Der wahre Geist des Schauspiels grabe tiefer in die Seele, schneide schärfer ins Herz und belehre lebendiger als Roman und Epöpee, heißt es in Schillers unterdrückter Vorrede zu seinen *Räubern* (1781: NA 3, 244).<sup>1</sup> Allein schon dieser publikumsintensiven Wirkungsästhetik wegen, die Schiller auf der Bühne verfolgt, ist es gerechtfertigt, sich erneut mit dem Dramatiker zu befassen. Zwar scheint zu Schillers dramatischem Werk in einer ungemein nuancenreichen Wirkungsgeschichte alles gesagt. Und doch ist darin manches zu kurz gekommen, was sich unter den Stichworten des unhörbaren, des unfertigen und des pointierenden Schiller hier aufgreifen läßt. Ins Zentrum dieses immer von neuem ‚anfrischenden‘ „Dichters der Freiheit“ führt dieser Weg. Es geht am Beispiel von *Kabale und Liebe* und den *Räubern* um Schillers in der Regel nicht zu hörende, zur Theaterpraxis gehörende Regieanweisungen. Es geht am Beispiel des *Seestücks* um Schillers entworfene, aber nicht fertig gewordene knapp fünfzig Dramenfragmente. Und es geht am Beispiel der *Jungfrau von Orleans* und des *Wallenstein* um ein Sonderphänomen, das gerade auch in den Regieanweisungen und in den Fragmenten zutage tritt und das in geradezu exzessivem Ausmaß bei diesem Dramatiker begegnet. Das ist das Phänomen der jähen Handlungsumbrüche. Man wird von dem pointensetzenden Schiller immerzu überrascht. Das gestaltet die nacherzählende Wiedergabe der Stücke, will man sie nicht allzu sehr vereinfachen, vergleichsweise schwierig. Es geht folglich um den „Theaterstreich“, wie Lessing den aus dem romanischen Raum stammenden *coup de théâtre* faßt. Selbstverständlich ist das hier nur im Ausschnitt und exemplarisch zu leisten. Aber da Schiller alle seine Stücke aus der „moralische[n] Welt“ (NA 17, 359) heraus entwirft, sind ihre Gestalten von den gefährlichsten Leidenschaftsexplosionen gezeichnet, die in Universalhaß oder Universalliebe die meist völlig unvorhersehbaren Handlungsumbrüche bewirken, in denen jeweils zugleich Freiheit

---

1 SCHILLER, Friedrich: *Werke*. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs und des Schiller-Nationalmuseums hg. PETERSEN, Julius / FRICKE, Gerhard. 1948 ff.: Julius Petersen† und Hermann SCHNEIDER; 1961 ff.: hg. BLUMENTHAL, Lieselotte / WIESE, Benno von; 1979 ff. hg. OELLERS, Norbert / SEIDEL, Siegfried†; seit 1992: Hrsg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von OELLERS, Norbert; Redaktor: NAHLER, Horst; seit 2000: KURSCHIEDT, Georg. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar 1943ff. Die in Klammern aufgeführten Angaben im Text beziehen sich alle auf die Bandnummer und Seitenzahl dieser Ausgabe.

auf dem Spiel steht. Man denke nur an Karl von Moors spektakuläre, obendrein jäh aktuelle Drohung: „Oh ich möchte den Ocean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen!“ (NA 3, 31) Kurz zuvor charakterisiert die Regieanweisung diesen Auftritt, der ihn zum Räuberhauptmann macht: „Moor (tritt herein in wilder Bewegung, und läuft heftig im Zimmer auf und nieder)“ sowie: „schäumend auf die Erde stampfend“ (NA 3, 30 f). Damit sind wir bei unserem ersten Teil, dem unhörbaren Schiller.

## Der unhörbare Schiller

Fast alles bekommt man auf der Bühne, abgesehen von Streichungen, vom Dramatiker Schiller zu Gehör, eines nicht: seine Regieanweisungen. Zuerst sind diese ja wohl Hilfen des Autors für den Regisseur und den Schauspieler, sofern sie sich helfen lassen wollen. Theater ist eine transitorische Kunst. Die Stücke gehören auf die Bühne, wenigstens, wie die Zunahme der Hörbücher zeigt, auf eine Hörbühne. Ihre Zeit ist das Jetzt. In der Regie vermitteln sich die Charakterisierungskunst des Dramatikers und das, was er sich für ihre Realisierung vorstellt, besonders intensiv. Doch wie spielt man eine „fliegende Röthe“ (NA 3, 88), „vor Wut blaß“ (NA 5N, 76) oder ein „schreckliches Stillschweigen“ (NA 5N, 108)? Schiller nennt seine *Räuber* einen „dramatischen Roman“ (NA 3, 244; vgl. 3,5). Dessen Lektüre scheint sich genauso wie die von *Kabale und Liebe* dank der Regieanweisungen, wenn man sie aufmerksam mitliest, zu beschleunigen. Wenn wir auf diese Weise ein negatives Hörbild vom unhörbaren Schiller auch nur im Auszug aus *Kabale und Liebe* oder den *Räubern* erhalten, erkennen wir deutlich, wieviel Psychologie und auch Psychagogie in seiner Regie liegt. Von den folgenden drei Beispielen veranschaulicht das erste die expositorische Begegnung des Präsidentensohnes Ferdinand von Walter und der Musikertochter Louise Miller, das zweite im Kontrast dazu Ferdinands Begegnung mit der ihm zur Verheiratung bestimmten Lady Milford, und das dritte den Monolog des sich seinem Stammsitz nähernden Räubers Karl von Moor.

*Kabale und Liebe* I/4 (NA 5N, 22-26)

Ferdinand von Walter. Louise. (Er fliegt auf sie zu – sie sinkt entfärbt und matt auf einen Seßel – er bleibt vor ihr stehn – sie sehen sich eine Zeitlang stillschweigend an. Pause)

Louise. (steht auf und fällt ihm um den Hals)

Ferdinand. (ihre Hand nehmend und zum Munde führend) ... (er zeigt auf seinen Ring)

Louise. (sieht ihn eine Weile stumm und bedeutend an, dann mit Wehmut)

Ferdinand. ... (befremdet)

Louise. (faßt seine Hand indem sie den Kopf schüttelt) ... (erschrikt, und läßt plötzlich seine Hand fahren)

Ferdinand. ... (er springt auf) ... (sie zärtlich umfassend)

Louise. (drückt ihn von sich, in großer Bewegung) ... (will fort)

Ferdinand. (hält sie auf) ... (sie stürzt hinaus. Er folgt ihr sprachlos nach)

*Kabale und Liebe* II/3 (NA 5N, 54-66)

Ferdinand. (mit einer kurzer Verbeugung)

Lady. (unter merkbarem Herzklopfen) ... (entfärbt sich und zittert) ... (mit einer Beängstigung, daß ihr die Worte versagen)

Ferdinand. (mit einem Blick auf die Mamsell)

Lady. (gibt Sophien einen Wink, diese entfernt sich) ... (schmeichelhaft)

Ferdinand. (frostig)

Lady. (mit immer steigender Angst)

Ferdinand. (langsam und mit Nachdruck)

Lady. (auffahrend)

Ferdinand. (gelassen) ... (hitzig)

Lady. (schmerzhaft von ihm weggehend)

Ferdinand. (ergreift ihre Hand)

Lady. (schaut ihm groß in's Gesicht) ... (mit Sanftmut und Hoheit)

Ferdinand. (auf seinen Degen gestützt) ... (wird nachdenkend, und heftet wärmere Blicke auf die Lady.)

Lady. (fährt fort mit immer zunehmender Rührung) ... (sie hält in großen Bewegungen inne, dann fährt sie fort mit weinender Stimme) ... (von ihm weg stürzend)

Ferdinand. (sehr bewegt, eilt ihr nach, und hält sie zurück)

Lady. (kommt zurück, und hat sich zu sammeln gesucht)

Ferdinand. (rennt in der heftigsten Unruhe durch den Saal)

Lady. ... (Pause, worinn sie ihn schmelzend ansieht)

Ferdinand. (fällt ihr ins Wort, durch und durch erschüttert)

Lady. (hält seine Hand fest) ... (im zärtlichsten Ton) ... (sie umfaßt ihn, beschwörend und feierlich) ... (das Gesicht von ihm abgewandt, mit holer bebender Stimme)

Ferdinand. (von ihr losreissend, in der schrecklichsten Bedrängniß)

Lady. (von ihm wegfliehend)

Ferdinand. ... (er schweigt eine Weile, darauf leiser und schüchterner) ... (Lady wendet sich bleich von ihm weg, er fährt lebhafter fort) ... (Lady hat sich unterdeß bis an das äußerste Ende des Zimmers zurückgezogen, und hält das Gesicht mit beiden Händen bedeckt. Er folgt ihr dahin)