

Matthias Luserke-Jaqui

Schiller-Studien

Der ganze Mensch und die Ästhetik der Freiheit

Lehrjahre Schiller

Schiller-Studien

Matthias Luserke-Jaqui

Schiller-Studien

Der ganze Mensch und die Ästhetik der Freiheit

narr\|f
ranck
e\|atte
mpto

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2018 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

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.

Internet: www.francke.de

E-Mail: info@francke.de

Printed in Germany

ISBN 978-3-7720-8651-9

Inhalt

Vorwort	7
1. Schillers dramatisches Werk. Ein Überblick	9
2. <i>Anthologie auf das Jahr 1782</i>	27
2.1 <i>Semele (1782)</i>	32
2.2 <i>Die Kindsmörderin (1782)</i>	58
2.3 <i>Die schlimmen Monarchen (1782)</i>	70
3. <i>Kabale und Liebe (1784)</i>	75
4. <i>Der Verbrecher aus verlorener Ehre (1786/1792)</i>	91
5. <i>Don Karlos (1787/1805)</i>	105
6. <i>Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung (1788)</i>	123
7. <i>Das Lied von der Glocke (1800)</i>	141
8. <i>Die Braut von Messina (1803)</i>	161
9. <i>Die Huldigung der Künste (1805)</i>	183
10. Schillers letzter Text	191
11. Die literaturgeschichtlichen Ursprünge des Klassikers Schiller	193
12. Schiller, Kant und das Problem der Katharsis	217
13. Von der Ästhetik Schillers zur Metaphysik des Schönen bei Schopenhauer	235

14.	Georg Herweghs Schiller	249
15.	Gustav Schwabs <i>Schiller</i> -Buch (1840) und seine Stuttgarter Schiller-Rede	271
	Drucknachweise	285

Vorwort

Die in diesem Band gesammelten Aufsätze und Studien zu Friedrich Schiller dokumentieren die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Werk, dem in der europäischen Literaturgeschichte nur wenig Vergleichbares an die Seite zu stellen ist. Alle Dramen, die Schiller veröffentlicht hat, werden bis heute gelesen und sind größtenteils immer noch fester Bestandteil der Bühnenspiellpläne. Viele seiner Gedichte sind aus der deutschen Lyrikgeschichte nicht mehr wegzudenken, und über seine ästhetischen Anschauungen wird nach wie vor debattiert.

Schillers Interesse in seinen klassischen Dramen gilt der großen Linie des Geschichts- und Menschheitsprozesses, dem anthropologischen Fundament des Weltgeschehens. Das bewusste Kunstprinzip einer Stilisierung von Sprache, Reim und Metrik dient dazu, die Illusion von Wirklichkeit zu zerstören. Die Künstlichkeit der Kunst muss erkennbar bleiben. Schillers Schreibhaltung lässt sich auf die knappe Formel bringen: Literatur macht erfahrbar, was der Mensch ist.

Schon als junger Mann mit noch nicht ganz 26 Jahren schreibt Schiller über 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 [...]“ (NA 23, S. 147). Ganz so pathetisch fällt heutzutage eine Würdigung seines Werks nicht mehr aus. Aber auch dies gehört zur Wirkungsgeschichte seiner Schriften, die Überhöhung und völlige Loslösung von kritischer Urteilsfähigkeit. Demgegenüber wollen die in diesem Band zusammengefassten Studien von einer Bewunderung zeugen, die der Buchstäblichkeit des Werks in der distanzierten Deutung auf den Grund gehen will. Bei aller Kontinuität, die die Aufsätze in Themenreihung und leitenden Erkenntnisinteressen darstellen mögen, sind sie doch auch Zeichen eines wissenschaftsgeschichtlichen Wandels, der sich in den letzten drei Jahrzehnten in der Literaturwissenschaft vollzogen hat. Dass es bei der Auswahl der Beiträge auch zu Überschneidungen kommt, ist unvermeidlich, sie wurden nicht um jeden Preis begrädigt, um die Lesbarkeit der einzelnen Kapitel als in sich geschlossene Einheiten nicht einzuengen.

Dr. Grit Dommes (Berlin) danke ich sehr für die Mitarbeit bei der Textredaktion, meinem Team gilt der Dank für Unterstützung bei den Korrekturen: Nadine

Dietz, Thomas Fuhrmann, Laura Löbig, Isabelle Wagner, Lisa Wille, M.A. und Nadja Willy.

Kusel / Darmstadt, 6. Januar 2018

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 Selbstreflexion 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 radikalisierte 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 Allmachtsphantasie 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.

Die Jungfrau von Orleans (1801)

Mit der *Jungfrau von Orleans* beschreitet Schiller einen anderen Weg. Johanna unterliegt einem göttlichen Auftrag, der als solcher vom Text her undeutlich und nur durch Johanna vermittelt bleibt, er ist zumindest nicht als objektive Tatsache autorisiert. Insofern ist es hilfreich, zwischen Sendungsauftrag und Sendungsbewusstsein Johannas zu unterscheiden. Demnach werden in Schillers Stück Bewusstseinsformen vorgestellt, die nicht nach Richtigkeit und Wahrheit befragt werden können, sondern nach Echtheit und Ernsthaftigkeit. Entscheidend ist nicht, ob Johanna tatsächlich einen göttlichen Auftrag zu erfüllen hat, sondern ausschlaggebend ist, dass sie handelt und spricht im Bewusstsein der Tatsächlichkeit, Echtheit und Ernsthaftigkeit dieses Auftrags. Bei Deutungen, welche einzig den göttlichen Auftrag Johannas herausstellen und das Problem der Vollkommenheit des Menschen auf Erden im Text thematisiert sehen, wird leicht ausgeblendet, dass es Schiller um die Darstellung eines Menschen geht, der mit allen Schwächen behaftet ist.

Johanna versucht eine anthropologische Negation und scheitert daran. Sie negiert nämlich ihre Geschlechtsidentität und ihre Menschlichkeit. Sie begreift sich selbst so lange als geschlechtslos, bis das Begehren sie zur Verletzung ihres Gelübdes zwingt, wonach sie einen Mann nicht einmal eines Blickes würdigen will. Das verdeutlicht, dass ein Verstoß gegen die Geschlechterordnung auch als ein Verstoß gegen die politisch-gesellschaftliche Ordnung gewertet wird. Das tragische Geschehen entwickelt sich aus dem Versuch heraus, das Begehren auszulöschen und die Geschlechterordnung, die von Johannas Mitfiguren als natürliche Ordnung erfahren wird, umzuschreiben und schließlich die anthropologische Selbstbestimmung ebenso zu leugnen wie die Geschlechterdifferenz. Durch den Verzicht auf Mitleid als der zentralen anthropologischen Kategorie im Selbstverständnis der Aufklärung verzichtet Johanna auch auf ihr Menschsein und leugnet ihr Frausein (vgl. V. 2568f.). Die Figur der Johanna veranschaulicht also, welche tragischen Konflikte entstehen können, wenn des Menschen Wille ebenso aufgehoben wird wie seine Identität als Geschlechtswesen (vgl. V. 2567).

Die Braut von Messina (1803)

Schiller greift in der Vorrede zum Stück auf sein ästhetisches Idealisierungsprogramm zurück. Der Dichter müsse, wie jeder Künstler, einem Ideal nachstreben. Zugleich solle er die ästhetische Affizierbarkeit und das Vergnügen der Zuschauer am Theater veredeln. Diese Verschränkung von produktions- und rezeptionsästhetischen Anforderungen kulminiert in einer anthropologischen Begründung, geleitet vom Begriff der wahren Kunst. Deren Funktion bestehe

darin, „den Menschen [...] wirklich und in der Tat frei zu *machen*“ (FA 5, S. 283). Dies geschehe dadurch, dass Kunst im Menschen das Vermögen wecke und fördere, die Dominanz des Sinnlichen zu brechen und alles Gegenständliche durch Ideen zu überformen. Schiller wiederholt nochmals sein idealistisches Konzept einer Sublimierungsstrategie. Diese Befreiung von der Vorherrschaft des Sinnlichen gestaltet sich als intellektuelle Freiheit des Menschen. Dass dies weniger Empirie beschreibt als vielmehr Programm darstellt, liegt auf der Hand. Diese Zielvorgabe löst der tragische Dichter nun dadurch ein, dass er ein mimetisches Prinzip streng vermeidet, welches sich an Darstellungen des Wirklichen hält. Fürs Drama und für die Theaterinszenierung gilt der Grundsatz: „alles ist nur ein Symbol des Wirklichen“ (FA 5, S. 285). Dieser Symbolcharakter umreißt den Raum des Idealen, der beispielsweise durch die metrische Sprache des Stücks durchschritten wird. Die entscheidende Figuration des Idealen und Träger des Symbolischen aber ist für Schiller der Chor. Er eignet sich am besten dazu, der Gefahr des Mimetischen und Naturalistischen in einer Tragödie zu begegnen, sein Verfremdungspotenzial und seine Symbolkraft können aus Schillers Sicht nicht hoch genug eingeschätzt werden. Der Chor soll „eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren“ (FA 5, S. 285). An diesem Punkt ist die oft erhobene Klage, Schillers Weimarer Klassik sei weltabgewandt und apolitisch, sicherlich zutreffend, die Immunisierungsabsicht ist offensichtlich. Allein das Stück *Braut von Messina* selbst zeigt, dass die Radikalität und damit die Einseitigkeit von Schillers Formulierung aus der Vorrede missverständlich ist, sofern man Schillers anthropologische Fundierung der Literatur anerkennt.

In der *Braut von Messina* geht es denn auch weniger um begründete Handlungen, als vielmehr um die Darstellung komplexer seelischer Sachverhalte, die in Hinsicht auf eine kausale Begründung zwar marginal, im Blick auf ihre anthropologische Bedeutung aber zentral sind. Die Brüder agieren eine Zeichenlehre des Inhumanen aus, auch wenn diese zunächst im Zeichen einer Versöhnung steht. In Wahrheit, und das heißt in der Wahrheit des Textes, aber haben die beiden Brüder gar keine Alternative, sie können sich nicht ernstlich versöhnen, da sie nicht versöhnt werden wollen. Der autonome Wille ist eine Zeit lang abgesenkt in das unbewusste Handeln, und der geringste Anlass reißt die Wunde des Bruderkonflikts, die sich aus Neid und Kränkung speist, wieder auf. Und die Mutter Isabella erliegt von Beginn an einem Trugschluss, sie hält nur die Natur für „redlich“ (V. 361) und dabei ist es doch gerade Natur – an anderer Stelle nennt Schiller dies auch Naturtrieb, Notwendigkeit oder Sinnlichkeit –, welche die Brüder so und nicht anders, nämlich einander feindlich gesinnt, handeln lässt.

Zudem wird Isabella später erkennen müssen, dass sich in der Natur nichts mit Sinn vollzieht (vgl. V. 2392). Don Cesar wird am Ende ebenfalls diese Redlichkeit beschwören, die sein Handeln und das des Bruders bestimmt hätte, aber unter der Maßgabe der Mutter, nur Natur könne redlich sein, bedeutet dies, die Brüder haben nur naturgemäß, nämlich triebbestimmt gehandelt (vgl. V. 2440). Die Ursachen dieses Bruderkonflikts erkennt die Mutter in deren frühester Kindheit. Die Brüder hingegen fraternisieren für kurze Zeit und erklären herrschaftsdistinkt die Diener für die eigentlichen Urheber ihres Zwistes. Don Manuel meint: „Es ist der Fluch der Hohen, daß die Niedern / Sich ihres offenen Ohrs bemächtigen“, worauf Don Cesar antwortet: „So ists, die Diener tragen alle Schuld!“ (V. 487ff.) Sie seien als Verführte und Betrogene die blinden Werkzeuge fremder Leidenschaft gewesen (vgl. V. 495f.). Nicht unbedeutend ist es also, dass Schiller eine Fürstenfamilie wählt und nicht etwa eine bürgerliche Familie auf den Plan ruft. Selbstsucht, Hass, Unbeherrschtheit und Verletzlichkeit sind Eigenschaften, die den fürstlichen Personen des Stücks allesamt eignen. Die sozial Privilegierten unterliegen genau denselben anthropologischen Zwängen und Handlungsmustern wie die Bürgerlichen.

Wilhelm Tell (1804)

Die umgekehrte Machtperspektive erprobt Schiller in seinem vorletzten Stück *Wilhelm Tell*. Das Drama bedeutet trotz aller stofflichen Popularität und der Rücksichtnahme auf den Geschmack des Theaterpublikums keinen Bruch mit den vorhergehenden klassischen Dramen. Schiller selbst sieht sein neues Stück als konsequente Weiterentwicklung der konzeptuellen und poetologischen Überlegungen zur *Braut von Messina*. In einem Brief an Körner hält er am 15. November 1802 fest: „Sollte es mir gelingen einen historischen Stoff, wie etwa den Tell, in diesem Geist aufzufassen, wie mein jetziges Stück [*Die Braut von Messina*] geschrieben ist und auch viel leichter geschrieben werden konnte, so würde ich alles geleistet zu haben glauben, was billigerweise jetzt gefordert werden kann.“ (NA 31, S. 172f.) Obwohl der *Wilhelm Tell* auch tragische Momente enthält, lässt er sich doch nicht als Tragödie klassifizieren, da der mögliche tragische Held Wilhelm Tell eben nicht tragisch scheitert, sondern am Ende erfolgreich seine Mission beendet. Außerdem umgeht Schiller die klassischen Merkmale der Ständeklausel und der Fallhöhe ebenso wie das poetologische Kriterium der Katharsis. *Wilhelm Tell* knüpft so gesehen an Schillers Jugenddramen an und vereint mehr Merkmale eines Bürgerlichen Trauerspiels als einer hohen Tragödie, obgleich allein das halbe Hundert der Dramatis Personae auch dieses Kriterium letztlich aushebelt.

Erst der dritte Akt zeigt Wilhelm Tell als handelnde Hauptfigur. Charakteristischer Weise wird er in einer häuslichen Szene vorgestellt, die markant das Ende des zweiten Akts kontrastiert. Hedwig, deren Angst Tell ignoriert, ist diejenige Figur, welche das Politisch-Öffentliche mit dem Privaten verbindet. Sie erwähnt den Rütli-Schwur mit dem Vorwurf an ihren Mann, dass er daran beteiligt sei. Tell antwortet mit einem programmatischen Bekenntnis, das eine Schaltstelle des Dramas ist: „Ich war nicht mit dabei – doch werd ich mich / Dem Lande nicht entziehen, wenn es ruft“ (V. 1520f.). Wilhelm Tell ist nicht grundsätzlich apolitisch, sondern es bedarf lediglich eines privat motivierten und initiierten Anstoßes, um ihn zum öffentlichen Handeln zu bewegen.

Damit wird die Frage, ob es sich im Stück um einen politisch motivierten Tyrannenmord handelt, der sittlich legitimiert werden kann, oder ob die Motive ausschließlich eigennützigen, weil familiären Gründen entspringen, zweitrangig. Schiller wollte keine staatsrechtliche Abhandlung über die Rechtmäßigkeit des Tyrannenmords verfassen, sondern das verallgemeinerbar Tragische in der Figur des Wilhelm Tell wie im Stück selbst hervorheben, das in dem grundsätzlichen Konflikt zwischen privaten Interessen und öffentlicher Verpflichtung gesehen werden kann. Tell ist zwar nicht mehr jener ausschließliche Selbsthelfertypus eines Götz von Berlichingen, der das Recht eigenmächtig in die Hand nimmt. Doch fraglich bleibt, ob sein Handeln tatsächlich von einer demokratischen Legitimation getragen wird und damit der Mord an Geßler als legitimer Tyrannenmord verstanden werden kann. Der ethische Rigorismus Tells – gipfelnd in seiner Empfehlung, Parricida solle zum Papst pilgern und Abbitte leisten – macht die ganze Problematik Tells deutlich, die darin besteht, dass er selbst bis zum Schluss einen öffentlich-politischen Index seiner privat motivierten Tat ablehnt, er aber gerade dafür von seinen Mitmenschen in Anspruch genommen wird: Er hat sein Haus und damit zugleich das Land verteidigt. Das Private ist in ihm und durch ihn öffentlich geworden. Wilhelm Tell ist in diesem Sinne medial gemacht, durch das Medium der öffentlichen Meinung ist er zu dem geworden, der er tatsächlich nicht ist.

Der *Wilhelm Tell* ist Schillers Versuch, das Modell Weimarer Klassik publikumsfähig zu machen, es aus der Privatheit des (halb-)höfischen Theaters in die Öffentlichkeit eines Volksstücks herauszuführen. Das Wagnis und der Versuch sind gelungen, wie die Rezeptionsgeschichte des Dramas bis heute zeigt.

Die Huldigung der Künste (1805)

In Schillers letztem Stück, dem Dramolett *Die Huldigung der Künste*, wendet der Autor den Blick nochmals auf das grundsätzlich anthropologische Zusammenspiel von Kunst und Kultur. Ein Jüngling fasst in Worte, was Erstaunen erregt

und was als imaginative Leistung Voraussetzung der ästhetischen Bildung ist. Die sieben Musen-Göttinnen bringen Bilder hervor, und zwar „Bilder, wie wir nie sie sahen“ (FA 5, S. 512). Demnach ist es die Kunst, die eine andere Wahrnehmung generiert, sie macht sehen, was ohne sie nicht zu sehen wäre. Das Stück führt aus, dass sich die Künste dort niederlassen, wo aufrichtige Menschen wohnen. Der Prozess der Kultivierung wird somit mit einem anthropologischen Index versehen. Doch Aufrichtigkeit, das bedeutet Tugendhaftigkeit, ist in der schillerschen Perspektive wiederum abhängig von der Reflexionskraft der Vernunftideen. Regulative Vernunftideen und moralische Disziplinierung müssen daher Vorleistungen sein für einen kulturellen und künstlerischen Prozess. Kultur wird in der *Huldigung der Künste* zum Synonym für Kunst, und umgekehrt, die Huldigung der Künste ist eine Huldigung der Kultur geworden.

Schiller schreibt 1783: „ich möchte gern in dieser holperichten Welt einige Sprünge machen, von denen man erzählen soll“ (Brief vom 8. Januar 1783; NA 23, S. 60). Neben allem Sprunghaften, das durchaus die Aufmerksamkeit wissenschaftlichen und schulischen Lesens verdient, bildet Schillers Werk aber auch eine erstaunliche Kontinuität aus, die als das zeitlos Aktuelle begriffen werden kann. Versucht man bei allen gerechtfertigten Einwänden gegenüber einem solchen Verfahren dieses gewaltige Œuvre mit einer Formel zu bilanzieren, so mag es diese sein: Wer sich mit Schillers Werk beschäftigt, erfährt durch Literatur, was der Mensch ist. Und dazu ist es erforderlich, wie Schiller selbst in der *Thalia-Vorrede* zum *Don Karlos* im März 1785 formuliert hat, dass „das Werk lebt“ (FA 3, S. 18).

2. Anthologie auf das Jahr 1782

Die *Anthologie auf das Jahr 1782* entstand ab November 1781 innerhalb kurzer Zeit und erschien im Februar 1782. Sie ist eine direkte Reaktion auf den im September 1781 von dem Stuttgarter Dichter Gotthold Friedrich Stäudlin (1758-1796) herausgegebenen *Schwäbischen Musenalmanach Auf das Jahr 1782*. Der erst zweiundzwanzigjährige Schiller war über dessen *Musenalmanach* sehr verärgert, er hielt die darin enthaltenen Gedichte für mittelmäßig und wollte es mit einem eigenen Almanach besser machen. Schiller sammelte Gedichte seines Stuttgarter Freundeskreises, unter anderem von seinem Karlsschullehrer Jakob Friedrich Abel, von Ludwig Friedrich Grub, Friedrich Haug, Friedrich Wilhelm von Hoven, Johann Wilhelm Petersen und Ferdinand Friedrich Pfeiffer. Ob auch Christian Friedrich Daniel Schubart und sein Sohn Ludwig, der seit 1777 Karlsschüler – wie Schiller selbst – war, an der *Anthologie auf das Jahr 1782* mitarbeiteten, ist nicht gesichert. Als Herausgeber war Schiller die treibende Kraft dieses Unternehmens und steuerte auch die meisten Gedichte bei. Im Einzelnen sind dies: *Die Journalisten und Minos* [S. 1 der Originalpaginierung]¹, *Fantasie / an Laura* (S. 7), *Bacchus im Triller* (S. 12), *An die Sonne* (S. 16), *Laura am Klavier* (S. 19), *Die Herrlichkeit der Schöpfung. Eine Fantasie* (S. 22), *Elegie auf den Tod eines Jünglings* (S. 26), *Roußbeau* (S. 33), *Die seeligen Augenblicke / an Laura* (S. 38), *Spinoza* (S. 41), *Die Kindsmörderin* (S. 42), *In einer Bataille / von einem Offizier* (S. 49), *An die Parzen* (S. 54), *Der Triumph der Liebe, eine Hymne* (S. 58), *Klopstok und Wieland (als ihre Silhouette neben einander hiengen.)* (S. 68), *Gespräch* (S. 69), *Vergleichung* (S. 70), *Die Rache der Musen, eine Anekdote vom Helikon* (S. 72), *Das Glück und die Weisheit* (S. 76), *An einen Moralisten. Fragment* (S. 78), *Grabschrift eines gewissen – Physiognomen* (S. 81), *Eine Leichenfantasie* (S. 82), *Aktäon* (S. 100), *Zuversicht der Unsterblichkeit* (S. 100), *Vorwurf, / an Laura* (S. 101), *Ein Vater an seinen Sohn* (S. 110), *Die Messiade* (S. 111), *Kastraten und Männer* (S. 115), *An den Frühling* (S. 123), *Hymne an den Unendlichen* (S. 126), *Die Gröse der Welt* (S. 128), *Meine Blumen* (S. 132), *Das Geheimniß der Reminiszenz. / An Laura* (S. 137), *Gruppe aus dem Tartarus* (S. 147), *Die Freundschaft* (S. 148), *Der Wirtemberger* (S. 162), *Melancholie / an Laura* (S. 166), *Die Pest / eine Fantasie* (S. 173), *Das Muttermal* (S. 174), *Monument / Moors des Räubers* (S. 177), *Morgenfantasie* (S. 184),

1 Vgl. den Faksimilendruck Friedrich Schiller: *Anthologie auf das Jahr 1782*. Mit einem Nachwort hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Saarbrücken 2009.

An Minna (S. 190), *Elisium*. / *Eine Kantate* (S. 196), *Quirl* (S. 198), *Semele*, / *eine lyrische Operette von zwei Szenen* (S. 199), *Die schlimmen Monarchen* (S. 244), *Graf Eberhard der Greiner / von Württemberg* (S. 251), *Baurenständchen* (S. 260), *Die Winternacht* (S. 268).

Die Hauptthemen der einzelnen Beiträge sind Liebe, Politik, Religion, Tod, Natur und Kritik an absolutistischer Herrschaft, meist in Form von Oden und Epigrammen, oft in schwärmerischem, häufig in satirischem oder parodistischem Ton verfasst. 48 der insgesamt 83 Gedichte stammen aus Schillers Feder, davon ist die Mehrzahl im Jahr 1781 entstanden. Bis auf wenige Ausnahmen ist sich die Schiller-Forschung heute einig, welche Gedichte – neben dem Kurzdrama *Semele* – ihm sicher zugeschrieben werden können (vgl. NA 2/1, S. 446ff.).

Der Schiller-Leser von heute kann die *Anthologie auf das Jahr 1782* als eine Art Palimpsest lesen, das Schillers Karlsschulreden und seinen Jugenddramen *Die Räuber* (1781), *Fiesko* (1783), *Kabale und Liebe* (1784) bis hin zum *Don Karlos* (1787) zugrunde liegt. Der junge Autor erarbeitet sich darin entscheidende anthropologische und politische Themen seines Werkes, wobei die meisten Texte um Liebe und Macht kreisen. Dabei steht im Mittelpunkt als Leitidee seines Werks die Überzeugung, dass die Literatur ein Medium anthropologischer Selbstreflexion darstellt und insofern Literatur bedeutet, über den geschichtlichen Menschen nachzudenken. Das spiegelt gleichermaßen die Bedeutung des Menschen für die Literatur und den Nutzen der Literatur für den Menschen wider. Beispielhaft hierfür stehen folgende drei Textgruppen: Die *Laura*-Gedichte sind Liebesgedichte, die als selbstständiger kleiner Zyklus gelesen werden können und deren gemeinsamer Bezugspunkt die Poetisierung von Liebe und Leidenschaft ist. Insgesamt sind es neun Gedichte der *Anthologie*, die auf *Laura* direkt oder indirekt verweisen: *Fantasie / an Laura*, *Laura am Klavier*, *Die seeligen Augenblicke / an Laura*, *An die Parzen*, *Der Triumph der Liebe*, *Vorwurf / an Laura*, *Meine Blumen*, *Das Geheimniß der Reminiscenz / An Laura*, *Melancholie / an Laura*. *Die seeligen Augenblicke / an Laura* ist die leicht geänderte zweite Fassung des Gedichts *Die Entzückung / an Laura*, das mit Kürzungen 1782 in Stäudlins *Schwäbischem Musenalmanach* abgedruckt wurde. Schiller selbst war auch später noch von diesem Gedicht begeistert, er bezeichnete 1793 *Die Entzückung* als eines seiner „fehlerfreiesten“ (NA 26, S. 243) Gedichte aus der *Anthologie*. Ob als Adressatin tatsächlich Luise Dorothea Vischer (1751-1816), die Witwe eines Stuttgarter Hauptmanns, bei der Schiller zwischen Februar 1781 und September 1782 zur Untermiete wohnte, betrachtet werden kann, ist nicht zweifelsfrei gesichert. Immerhin rechnete Schiller Luise Vischer noch am 8. Januar 1783 – trotz seiner Verärgerung über eine unbedachtsame Indiskretion ihrerseits – zu seinen „liebsten Personen“ (NA 23, S. 61) und schickte ihr im Herbst sogar