



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

DESPOT DER FREIHEIT

Schillers Rhetorik im Spannungsfeld zwischen
Freiheitsethos und Rezeptionssteuerung

Band 1 von 1 Band

Verfasserin

Mag. phil. Barbara Drucker

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

a. o. Univ-Prof. Dr. Franz Eybl

Für Carina und Elke.

INHALT

Vorwort	5
Einleitung	7
1 Politische Freiheit, ästhetischer Zwang – Marquis Posa	15
1.1 Das bürgerliche Trauerspiel als literarischer Horizont	19
1.2 Die Rhetorik der Pause	30
1.3 Die Negation als Bedingung für Leserautonomie.....	48
2 Der Leser und sein Lehrer	61
2.1 Rhetorische Belehrung in Briefform – <i>Briefe über Don Karlos</i>	61
2.2 Der Historiker als Lehrer oder die Wirkung der Antithese – <i>Abfall der Niederlande</i>	78
2.3 Der Dichter als Sozialpädagoge – Extranarrative Erzählerfunktionen in <i>Verbrecher aus Infamie</i>	105
3 Zum Denken befreit	121
3.1 Gezielte Verunsicherung – <i>Die Götter Griechenlandes</i>	121
3.2 Frage und Dialog – <i>Die Ästhetische Erziehung des Menschen</i>	143
3.3 Verführerisches Tempo und trügerische Anschauung – <i>Das verschleierte Bild zu Sais</i>	160
4 Chor und Künstlichkeit – Die Braut von Messina	177
4.1 Die Spiegelung des Zuschauers auf der Bühne.....	180
4.2 Effekthascherei.....	196
4.3 Rätsel und eine Frage der Schuld	206
4.4 Freiheit verlangt Autonomie	217
Resümé	229
Bibliografie	239
Lebenslauf	257

Vorwort

Die Idee zu dieser Untersuchung entstand während einer Seminararbeit über Gérard Genette, in der ich mir die Werkzeuge der strukturalistischen Literaturwissenschaft für die Interpretation von *Verbrecher aus Infamie* nutzbar zu machen suchte. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Franz Eybl, der nicht nur meinen Themenvorschlag bereitwillig aufnahm und mich in meinem Ansatz bestärkte, sondern der mich auch vor der Gefahr der Überidentifikation und Dichterverklärung bewahrte. Ihm verdanke ich ebenso wie meiner Zweitbegutachterin Juliane Vogel eine höchst anspruchsvolle und fundierte akademische Ausbildung. Ich hoffe, mir die genauen und kreativen Blicke der beiden in die tieferen Schichten eines Werkes zumindest ansatzweise zu eigen gemacht zu haben.

Der lange Entstehungszeitraum dieser Arbeit erklärt sich durch meine nicht-literaturwissenschaftliche hauptberufliche Tätigkeit, die viel Zeit und Energie in Anspruch nimmt. Umso mehr bin ich meinen Betreuern für ihre Geduld und ihr Verständnis dankbar. Eine große Hilfe, speziell in der Endphase, war meine Freundin Elke Lakey, die nicht nur immer wieder Durchhalteparolen ausgab, sondern auch gemeinsame Projekte selbstlos hintan stellte. Stefan Kutzenberger hat die Mühe des Korrekturlesens auf sich genommen. Und schließlich danke ich meiner Familie: meinen Eltern, die mich stets ermunterten, meinen eigenen Weg zu gehen, und mich die Freiheit des Denkens schon sehr früh erleben ließen, und meiner Tochter Carina, die mir auch die nötige zeitliche Freiheit einräumte.

Mein allergrößter Dank gilt aber dem Dichter, dessen Sprache und Gedanken mich seit meiner Gymnasiumzeit begleiten, und dessen Werke mein Denken und Weltbild in einer einzigartigen Weise geprägt haben.

Wien, Juli 2012

Einleitung

„Kein Mensch muß müssen“ sagt der Jude Nathan zum Derwisch, und dieses Wort ist in einem weiteren Umfange wahr, als man demselben vielleicht einräumen möchte. Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen, und die Vernunft selbst ist nur die ewige Regel desselben. Vernünftig handelt die ganze Natur; sein Prärogativ ist bloß, daß er mit Bewußtseyn und Willen vernünftig handelt. Alle andere Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will. (NA 21, 38)

Mit dieser Weiterführung des Lessing-Zitats eröffnet Schiller seine Abhandlung

Ueber das Erhabene, und er fährt fort:

Eben deswegen ist des Menschen nichts so unwürdig, als Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt ihn auf. Wer sie uns anthut, macht uns nichts geringeres als die Menschheit streitig; wer sie feigerweise erleidet, wirft seine Menschheit hinweg. (NA 21, 38)

Wie kein anderer dominiert der Gedanke von Freiheit und Autonomie Schillers Schaffen. Was im Jugendwerk noch vornehmlich politisch verstanden ist, wird im Laufe der schriftstellerischen Entwicklung auf eine sittlich-philosophische Ebene gehoben. Zunehmend stellt sich Schiller die Frage, inwieweit Freiheit nicht nur von außen zugestanden werden soll, sondern wie sie vor allem vom Individuum in sich selbst zu finden und von ihm selbst zu behaupten ist. Sie wird zur Forderung des Dichters an seinen Rezipienten, zur Quintessenz und Ziel von Schillers Werk.

Schillers ästhetisches Programm zielt auf das Einlernen von Freiheit ab, Kunst wird zum Propädeutikum des Lebens. Allerdings ist ausgerechnet Schillers Sprache von einer äußerst suggestiven, wenn nicht gar manipulativen Kraft geprägt, seine Rhetorik vereinnahmend, seine Bilder überwältigend. Die besten Voraussetzungen also für Rezeptionslenkung und Leserbeeinflussung. Doch steht die Steuerung von Leser oder Zuschauer nicht in massivem Gegensatz zum Freiheitsprogramm? Hebt nicht gerade die Realität von Schillers Kunst den

Anspruch seines ästhetischen Programms auf? Bei flüchtigem Hinsehen dominiert der Manipulateur Schiller den Idealisten, widersprechen sich theoretisches Programm und praktische Umsetzung. Wirft man aber einen genaueren Blick auf seine schriftlichen Produkte und verharrt man nicht bei der Feststellung von Mechanismen der Lesersteuerung, sondern fragt nach ihrem möglichen Zweck, ändert sich das Bild.

Die für die Fragestellung nötige textnahe Herangehensweise schließt von vornherein Vollständigkeit aus. Behandelt wird daher eine repräsentative Auswahl an schriftlichen Zeugnissen, die jedoch Schillers für die Veröffentlichung bestimmten Textsorten möglichst vollständig abdeckt: Allen voran das Drama als Schillers eigenste Gattung, aber auch Selbstinterpretation, historische und philosophische Abhandlung, Erzählung, Gedankenlyrik und Ballade. Der Briefwechsel als nicht zur Publikation vorgesehenes Medium wird ausgeklammert, da die Untersuchung vor allem auf den anonymen beziehungsweise idealen Rezipienten abzielt, und es um die Wirkungsabsicht innerhalb einer bereits weit entwickelten literarischen Öffentlichkeit geht. Demnach bleiben auch all jene Texte ausgeschlossen, die dem privaten Notat dienen.

Ich beginne die Analyse mit *Don Karlos*, der nicht nur aufgrund seiner Kernthese, der Forderung nach Gedankenfreiheit, zentral ins Thema der Untersuchung hineinführt. Er markiert auch den Übergang vom Frühwerk zum "klassischen" Schiller, leitet eine Periode des zwar dramatischen, nicht jedoch schriftstellerischen Schweigens ein. In dieser Umbruchphase entstehen die großen Abhandlungen, wird der Freiheitsbegriff in der Auseinandersetzung mit und der Ablösung von Kant geschärft. In ihr arbeitet Schiller sich an

unterschiedlichen Denk- und Textformen ab, bis er letztlich zum Drama zurückkehrt. Und schließlich werden im *Don Karlos*, konkret an der Figur des Marquis Posa, zwei wesentliche Fragen zur Kunst aufgeworfen: Darf die Autonomie des Künstlers die Autonomie des Menschen antasten, und wie sieht es mit der Problematik des Übergriffs von Kunst auf das Gebiet der Moral aus? Wo liegt die Grenze, wie weit ist künstlerisches Handeln menschlich zu vertreten?¹ In der Tragik der Figur Posa müssen wir auch den Ausdruck der Tragik des Autors sehen. Wie kann jemand, für den das Freiheitsethos an oberster Stelle steht, seine Idee von Freiheit durchsetzen, ohne die Autonomie seiner Leser zu verletzen? Im Zuge der Untersuchung wird sich zeigen, dass der Ausweg des Dichters dem der Dramenfigur nicht so unähnlich ist. Wie Posa letztlich auch seine eigene Autonomie manipuliert und sich in der Kalkulation des Selbstopfers noch einmal als der souveräne, selbst den Zufall regierende Stratege erweist,² stellt Schiller am Ende des Prozesses sein eigenes Werk zur Disposition.

Beginnt man mit *Don Karlos*, liegt die Wahl der *Briefe über Don Karlos* als Beispiel für Selbstausslegung und Reaktion auf Kritik auf der Hand. In die für das 18. Jahrhundert typische Kommunikationsform, den Brief, eingekleidet, nehmen sie den pädagogischen Diskurs des Marquis auf, wobei ihre Sprache im selben Grad rhetorisch ist wie die der Dramenfigur. Mit der Überlegenheit eines Lehrers bringt Schiller dem Publikum seine Sicht nahe und spricht ausdrücklich von der Despotie der Idee. In Redeform kommuniziert er mit seinem Leser, spricht ihn

¹ Karl S. Guthke, *Der Künstler Marquis Posa: Despot der Idee oder Idealist von Welt?*, in: Ders., *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübingen/Basel: Francke 1994 (Edition Orpheus 11), S. 133 – 164, hier: S. 147 u. 159

² Ebd., S. 164

unmittelbar an und ignoriert damit die Bedingungen eines sich anonymisierenden Literaturmarktes. In solch inszenierter Unmittelbarkeit unternimmt er eine Gratwanderung zwischen dem Deutungsmonopol des Autors an seinem Text und dem Ernstnehmen des Lesers als vernunftbegabten Interaktionspartner. Schillers Ziel ist nicht Überredung, sondern Überzeugen, sein Gestus nicht Dogmatik, sondern Argumentation.

Als Experte tritt er in der historischen Abhandlung *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* auf, die inhaltlich ebenfalls in engem Zusammenhang zum *Don Karlos* steht. In ihr lenkt er die Lesermeinung offenkundig, es geht ihm nicht um die autonome Stellungnahme des Lesers zu den historischen Ereignissen, sondern vielmehr um die Erziehung des Lesers zum historischen Subjekt. Durch Oppositionen wie Aristokratie und Bürgertum, einen tyrannischen König und seinen bürgerlich-weltmännischen Gegenspieler, durch die Gegenüberstellung von Individuum und Masse, soll der Leser Geschichte als (Handlungs-)option begreifen. Geschichte wird dabei reinszeniert, Repression in Form der Inquisition, Ereignisse wie ein Autodafé oder der Bildersturm erlebbar gemacht.

In der Erzählung *Verbrecher aus Infamie* bekennt sich Schiller explizit zur Leserautonomie und macht sie in seiner Einleitung zur Grundbedingung funktionierender Lektüre. Er weist dem Leser die Rolle des Revisionsrichters zu und nützt die unterschiedlichen Funktionen des Erzählers, um dem Leser nicht nur ein freies Urteil zu ermöglichen, sondern auch sensationslüsterne oberflächliche Lektüre zu verhindern. Reflexion wird von der Geschichte abgegrenzt, durch sie versetzt Schiller den Leser in jene kaltblütige, analytische Stimmung, mit der er den Prozess neu aufrollen kann. Antizipationen verhindern

dabei konsequent die Finalspannung, und der Leser wird auf das Warum verpflichtet.

Ebenfalls in der Übergangszeit entstanden *Die Götter Griechenlandes*. In diesem poetologischen Gedicht setzt Schiller sich nicht nur mit den Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks auseinander, sondern er macht dabei den Leser zu seinem Partner. Durch Mehrdeutigkeiten und Irritationen verunsichert er ihn so weit, dass er den Schaffensprozess in einer reflektierten Lektüre duplizieren muss. Lyrischer Text und Leseakt ergänzen sich auf diese Weise, freies Gedankenspiel und Sinnlichkeit machen die Lektüre im Wortsinn zum Erlebnis von Dichtung.

Zwischen *Die Götter Griechenlandes* und *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* klafft eine zeitliche Lücke von acht Jahren, in denen Schiller insbesondere seine historischen und philosophischen Studien vorantreibt. Beschäftigte ihn die Freiheit bereits in seinen künstlerischen Texten, bleibt sie stets auch der Fluchtpunkt seiner ästhetischen Abhandlungen, die politische Freiheit wird nun endgültig von der moralischen abgelöst. Im philosophischen Text findet sich demnach auch kaum Lesermanipulation, Schiller legt Wert darauf, den Leser kraft seiner Argumente zu überzeugen. Lesersteuerung erfüllt hier den doppelten Zweck, den Leser an den Gedankengängen zu beteiligen und ihm über die schwierige Lektüre einer philosophischen Abhandlung hinwegzuhelfen. Fragen und Dialog setzt Schiller nicht wie Sokrates ein, um dem Schüler sein Nichtwissen zu demonstrieren, sondern sie dienen ihm als Hilfestellungen für den Leser und zur Veranschaulichung in einem abstrakten Text.

Freiheit ist auch Thema der Ballade *Das verschleierte Bild zu Sais*, in der es um die Entscheidung geht, Wahrheit entgegen extern aufgestellten Regeln eigenmächtig anzuschauen. Nicht nur Freiheit *per se*, sondern der angemessene Umgang mit ihr wird thematisiert. Mit den Mitteln von Tempo und Anschaulichkeit verführt Schiller den Leser dazu, die falsche Entscheidung des Adepten zu wiederholen, rettet ihn jedoch im letzten Augenblick durch Ruhigstellung und Sinnesentzug. Im Lektüreakt selbst führt er die trügerische Macht der Anschauung vor und damit auch die Notwendigkeit, sich aus dem ästhetischen Ausgeliefertsein zu befreien.

Um Autonomie, moralische Freiheit und Entscheidungsfindung geht es schließlich auch in Schillers artifiziellem Drama, in *Die Braut von Messina*. Auf geradezu experimentelle Weise lotet er darin die Frage von Schuld und Verantwortung aus, indem er den Zuschauer selbst auf die Bühne stellt, ihm mit dem Chor seinen eigenen Repräsentanten schafft. Das Spiel als solches wird aufgedeckt, das Illusionstheater unterlaufen und dem Publikum auf diese Weise eine eigene Entscheidung abverlangt. Ohne eigenständiges Urteil keine Freiheit, ohne Verantwortung keine Autonomie. Indem Schiller sich quer zu seiner bisherigen poetischen Praxis stellt, entlässt er seinen nunmehr mündigen Leser aus dem Gängelband.

Zitiert wird, wo nicht anders angegeben, nach der Nationalausgabe, Prosatexte werden unter Nennung von Band- und Seitenzahl angeführt, Versdramen mit Band- und Verszahl, Gedicht und Ballade mit Band-, Seiten- und Verszahl. In der Nationalausgabe gesperrt gesetzte Stellen werden kursiv wiedergegeben. Der Absicht entsprechend, das Schwergewicht auf den Umbruch

in Schillers Schaffen zu legen, ziehe ich jeweils die Erstfassung heran. Es geht mir nicht um den politischen Schiller des Jugendwerks und nicht um den gereiften Klassiker, sondern um das Ringen nach dem adäquaten künstlerischen Ausdruck, nach dem angemessenen Verhältnis von Beeinflussung durch (Sprach)kunst und Freiheit. So soll im Folgenden versucht werden zu zeigen, welche Figurationen der Leserbeeinflussung Schiller erprobt, welche Konflikte mit seiner eigenen Kunsttheorie dabei auszuhalten waren, und wie er das Repertoire der Wirkmächtigkeit entfaltet, ohne dabei sein Freiheitsideal zu verraten.

1 Politische Freiheit, ästhetischer Zwang – Marquis Posa³

Wenige literarische Figuren haben zu solch kontroversen Positionen in der Literaturwissenschaft geführt wie Marquis Posa.⁴ Und noch in der jüngeren Forschungsliteratur finden sich Zeugnisse dafür, wie schwierig es dem Leser fällt, Posa adäquat einzuschätzen:

Posa, ein äußerst komplexer, ja widersprüchlicher Charakter, ist mit nur einem Begriff nicht zu erfassen und in keinem Schubfach unterzubringen. Er ist nicht nur Idealist, sondern auch Realist; ein aufgeklärter Kopf und andererseits ein Schwärmer; ein Philanthrop und Moralist und gleichwohl als Intrigant agierend; er ist offenherzig und freimütig und gibt sich wiederum rätselhaft verschlossen; er weckt Vertrauen und verrät es; er plädiert für die brüderliche Gemeinschaft der Menschen und ist selber ein Einzelgänger; er ist ein Kind seiner Zeit und auch seiner Zeit weit voraus.⁵

Schiller selbst hat mit seinen *Briefen über Don Karlos* eine Interpretation des Marquis' verfasst, die aber nicht nur für Klarheit sorgte, sondern an der sich weitere Debatten entzündeten. Wesentliche Bedeutung kommt dabei der Einschätzung zu, inwieweit es sich bei den *Briefen über Don Karlos* um eine Neudichtung handelt oder ob die negative Bewertung des Ritters bereits im Drama angelegt ist.⁶ Diese Frage kann hier offen bleiben, da ausschließlich die

³ Vgl. Barbara Drucker, *Politische Freiheit, ästhetischer Zwang. Aspekte der Lektüresteuering an der Figur des Marquis Posa*, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, hrsg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2006 (Ereignis Weimar – Jena 15), S. 313 – 333

⁴ Zur Marquis Posa-Rezeption vgl. insbesondere Wilfried Malsch, *Robespierre ad Portas? Zur Deutungsgeschichte der Briefe über Don Karlos von Schiller*, in: *The Age of Goethe Today. Critical Reexamination and Literary Reflection*, ed. by Gertrud Bauer Pickar u. Sabine Cramer, München: Fink 1990 (Houston German studies 7), S. 69 – 103

⁵ Lothar Pikulik, *Der Dramatiker als Psychologe. Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Dramentheorie*, Paderborn: mentis 2004, S. 184

⁶ Vgl. z. B. die Diskussion zum Referat von Stephanie Kufner am Symposium *Verantwortung und Utopie*. Stephanie Kufner, *Utopie und Verantwortung in Schillers "Don Carlos"*, in:

Steuerung der Lesermeinung durch die Dramenfigur im Blickpunkt stehen soll, ein frühzeitiger Rückgriff auf die *Briefe über Don Karlos* eine unvoreingenommene Untersuchung solcher Beeinflussung jedoch verhindert. Dabei wird zu zeigen sein, dass gerade Posas Uneindeutigkeit, die Herausforderung, die Schiller mit seiner Figur an den Rezipienten stellt, ein wesentliches Merkmal seiner Textstrategie ist.

Don Karlos wird hier als Lesedrama behandelt, was durch Schillers Anmerkung in der *Thalia*-Veröffentlichung gerechtfertigt erscheint:

Es wird kaum mehr nöthig sein zu bemerken, daß der Dom Karlos kein Theaterstück werden kann. Der Verfasser hat sich die Freiheit genommen, jene Gränze zu überschreiten, und wird also nach jenem Maaßstab auch nicht beurtheilt werden. Die dramatische Einkleidung ist von einem weit allgemeinerem Umfang, als die theatralische Dichtkunst, und man würde der Poesie eine große Provinz entziehen, wenn man den handelnden Dialog auf die Geseze der Schaubühne einschränken wollte. [...] Dem Dichter kömmt es darauf an, die höchste Wirkung die er sich denken kann, zu erreichen. Liegt diese innerhalb der Gattung, so ist relative und absolute Vollkommenheit eins – aber wäre eine von diesen der andern aufzuopfern, so möchte die Gattung wahrscheinlich das kleinere Opfer sein. Dom Karlos ist ein Familiengemähde aus einem königlichen Hause.
(NA 6, 495)

Drei Gedanken sind hier zentral: *Don Karlos* ist zunächst ein Lesedrama. Dass Schiller kurz nach Veröffentlichung der ersten Buchfassung selbst zwei Theaterfassungen, nämlich für Hamburg und Riga, angefertigt hat, zeigt zwar den Wunsch des Dramenautors, sein Stück auf der Bühne realisiert zu sehen, macht aber auch deutlich, dass die Aufführungspraxis oder, wie Schiller es selbst nennt, "die Geseze der Schaubühne", Kürzungen und massive Einschnitte in die Komplexität, ja sogar in die Wirkung des Werkes erforderlich machen. Das Publikum macht mit dem *Don Karlos* zunächst in den *Thalia-Fragmenten* (1785 – 1787), später mit der Erstausgabe (1787) Bekanntschaft und zwar vor der

Bühnenrealisation. Da sie die erste vollständig überlieferte Fassung ist, dient die Erstausgabe (1787) als Grundlage dieser Untersuchung.

Zweitens spricht Schiller explizit die Wirkungsabsicht an, es geht ihm um die Interaktion zwischen Autor und Leser. Da aber im Lesestück, anders als bei der Rede, Autor und Rezipient nicht gleichzeitig anwesend sind, kann diese Interaktion nur zwischen dem Text als Repräsentation des Autors und dem Leser erfolgen.

Drittens bezeichnet er sein Werk selbst als "Familiengemähde aus einem königlichen Hause", was nach Böckmann ein Hinweis auf Diderots Tableauform ist, also die Wechselbeziehung zwischen Charakteren und ihrer geschichtlichen Situation ermöglicht,⁷ aber auch den einzelnen Szenen genügend Eigenständigkeit und Raum gibt, die Figuren in den jeweiligen Situationen psychologisch differenziert zu gestalten.⁸ Schiller ruft mit der Bezeichnung "Familiengemähde aus einem königlichen Hause" aber auch zwei andere dramatische Traditionen auf.⁹ Das "königliche Haus" weist einerseits auf den historischen Stoff und auf ein Personal, das den höchsten Ständen entnommen ist, hin. Darin steht der *Don Karlos* älteren Dramenformen wie der heroischen Tragödie und dem Theater der Frühaufklärung mit ihrer Ständeklausel nahe, in denen die Figuren in ihrer Eigenschaft als öffentliche Personen handeln. Andererseits ist das Drama aber als "Familiengemähde" an das bürgerliche Trauerspiel thematisch herangerückt. Als soziologische Kategorie gehört das

⁷ Paul Böckmann, *Schillers Don Karlos. Edition der ursprünglichen Fassung und entstehungsgeschichtlicher Kommentar*, Stuttgart: Klett 1974, S. 379ff.

⁸ Klaus Mönig, *Despotismus und Freiheit. Don Karlos*, in: *Schiller. Werk – Interpretationen*, hrsg. v. Günter Sasse, Heidelberg: Winter 2005, S. 57 – 83, hier: S. 58 FN

⁹ Zur Tragödientheorie der Aufklärung vgl. Peter-André Alt, *Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung*, Tübingen/Basel: Francke 1994 (UTB 1781)

"Haus" der höfischen Sphäre an, wird aber mit dem der antipodischen bürgerlichen Sphäre zugerechneten Begriff "Familie" in paradoxer Weise verschmolzen, sodass die bürgerliche Sphäre durch die familialen Konstellationen am Ende die höfische in sich aufsaugt.¹⁰ Die Kontamination der Staatsaktion mit dem bürgerlichen Trauerspiel legt die Erwartungshaltung des zeitgenössischen Lesers fest. Denn wichtiger als die ständische Zugehörigkeit der Protagonisten ist für das bürgerliche Trauerspiel deren Abstimmung auf die Interessen, Erfahrungen und Wertvorstellungen des bürgerlichen Publikums.¹¹

In den 1750er- und 1760er-Jahren ist das bürgerliche Trauerspiel ein Familientrauerspiel, in dem es nicht um Probleme des ständischen Daseins, sondern des häuslichen Lebens und moralischen Verhaltens geht.¹² Erst in den 1770er-Jahren tritt mit *Emilia Galotti* ein neuer Typus des bürgerlichen Trauerspiels, in dem der Mensch primär als Vertreter eines konkreten Standesmilieus, nicht mehr als der allgemeine moralische oder unmoralische Privatmensch erscheint, auf den Plan.¹³ Charakteristisch für das bürgerliche Trauerspiel ist die neue Mitleidspoetik, die auf die wirkungsästhetischen Mittel der Identifikation und Rührung setzt.¹⁴ Für unsere Problemstellung ist nicht die Trennung zwischen empfindsamem und sozialkritischem bürgerlichen Trauerspiel zielführend, entscheidend ist vielmehr, dass Posa als Bürger gekennzeichnet wird und somit Identifikationspotential bietet. Identifikation und Rührung werden aber dort kritisch, wo sie die Leserautonomie in Frage stellen.

¹⁰ Götz-Lothar Darsow, *Friedrich Schiller*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000 (SM 330), S. 72

¹¹ Alt, *Tragödie der Aufklärung*, a.a.O., Anm. 9, S. 167

¹² Karl S. Guthke, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, 5., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 1994 (SM 116), S. 14

¹³ Ebd., S. 73

¹⁴ Alt, *Tragödie der Aufklärung*, a.a.O., Anm. 9, S. 175ff.

1.1 Das bürgerliche Trauerspiel als literarischer Horizont

Posas erster Auftritt lebt vom Kontrast mit der vorangegangenen Szene. Während das Gespräch zwischen Karlos und Domingo von der höfischen Etikette und von der Notwendigkeit, seine wahren Intentionen und Gefühle zu verbergen¹⁵, geprägt ist, lässt Karlos Posa gegenüber diese Vorsicht nicht walten, bereits die Begrüßung drückt vorbehaltloses Vertrauen aus.

Karlos: O ihr guten Geister!
 Mein Rodrigo!
Marquis: Mein Karlos!
Karlos: Ist es möglich?
 Ist's wahr? Ist's wirklich? Bist du's? – O du bist's!
 Ich drück' an meine Seele dich, ich fühle
 die deinige allmächtig an mir schlagen.
 O jetzt ist alles wieder gut. In dieser
 Umarmung heilt mein krankes Herz. Ich liege
 am Halse meines Rodrigo.
 (NA 6, V. 136 – 142)

Nicht nur die Anrede, das von beiden verwendete Possessivpronomen, drückt eine innige Beziehung aus, vor allem Körperlichkeit kennzeichnet diesen Dialog. Karlos wirft sich dem Marquis an die Brust, spricht von seinem kranken Herzen. "Herz" und "Seele" sind dem Empfindsamkeitsdiskurs entnommen, und Posa geht zunächst auf diesen Diskurs ein, indem er Karlos die gewünschte Nähe bietet. Die Intensität der Begrüßung überrascht freilich auch den Marquis:

Marquis: Vergebung,
 mein theurer Prinz, wenn ich dieß stürmische
 Entzücken mit Bestürzung nur erwiedre.
 So war es nicht, wie ich Dom Philipps Sohn
 erwartete. So fürchterlich begrüßte
 mich Karl noch nie. Ein unnatürlich Roth
 entzündet sich auf Ihren blassen Wangen,
 und Ihre Lippen zittern fieberhaft.
 Was muß ich glauben, theurer Prinz? –
 (NA 6, V. 153 – 160)

¹⁵ Zur Notwendigkeit der *dissimulatio* in der höfischen Gesellschaft vgl. Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 (stw 423), S. 191

Posa ist bestürzt über Karlos' Verhalten, diese Bestürzung gilt aber nicht dem Bruch mit der Etikette. Was für Domingo ein "stille[r] und feierliche[r] Kummer" (NA 6, V. 22f.) ist, diagnostiziert Posa unter Deutung der körperlichen Symptome als Krankheit.¹⁶ Aber bereits hier weckt Schiller Zweifel an der Fürsorge um den Freund, denn Posa geht ungeachtet dieser Krankheit nahtlos zur Politik über:

Marquis: D[a]s ist
 der löwenkühne Jüngling nicht, zu dem
 ein unterdrücktes Heldenvolk mich sendet –
 Denn jetzt steh' ich als Rodrigo nicht hier,
 nicht als des Knaben Karlos Spielgeselle –
 Ein Abgeordneter der ganzen Menschheit
 umarm' ich Sie – es sind die Flandrischen
 Provinzen, die an Ihrem Halse weinen,
 und feierlich um Rettung Sie bestürmen.
 (NA 6, V. 160 – 168)

Dem melancholischen Fieber setzt er kraftvolle rhetorische Bilder entgegen, durch die er Karlos zum Handeln bewegen will. Die Epitheta stehen in Opposition zu den Nomina und drängen förmlich zur Überwindung dieses unnatürlichen Zustandes: Ein löwenkühner Jüngling soll sich handelnd bewähren und dadurch erwachsen werden, wie auch ein unterdrücktes Heldenvolk die Tyrannei abschütteln muss. Beide Komposita "löwenkühn" und "Heldenvolk" strotzen vor Stärke, der Prinz und sein Volk werden von Posa rhetorisch aneinander gebunden.

Diese Umschränkung wird in der Umarmung der Freunde wiederholt, Posa macht sich selbst zur Metapher für die Flandrischen Provinzen. Indem er seinen

¹⁶ Friedrich A. Kittler zieht nicht nur die Parallele zwischen Posa und Schillers Philosophielehrer Abel an der Karlschule, sondern auch zum "Medizinstudenten Schiller im Doppelspiel zwischen Herzog und Patient". Friedrich A. Kittler, *Carlos als Carlsschüler*, in: *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, hrsg. v. Wilfried Barner u.a., Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1984 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft 42), S. 241 – 273, hier: S. 265 u. 268

nicht nur zu seinem Fieber, sondern verbürgt auch ihren emotionalen Ursprung.¹⁸ Dass er seine heißen Tränen an Posas Brust weint, weist auf die affektive Bindung an den Freund hin, die Synekdoche "Herz" für "Brust" betont und idealisiert diese Freundschaft im Sinne der Empfindsamkeit. Während das feierliche Weinen kalkuliert erscheint, sind Karlos' Tränen authentisch.

Nicht nur in der höfischen Gesellschaft, auch in der bürgerlichen Kultur ist aber die unkontrollierte Hingabe an das Gefühl nicht unproblematisch. Hier steht das Gefühl im Gegensatz zur Vernunft, authentischer Gefühlsausdruck im Widerspruch zur vernunftgestützten Affektkontrolle. Karlos' Emotionalität kann der tatkräftige und bisher wortgewandte Posa nichts entgegensetzen. Wenn er sich "in sprachloser Rührung" über ihn beugt, verweigert er jedoch nicht Kommunikation, sondern drückt vielmehr die Unmöglichkeit aus, mit Sprache angemessen zu reagieren. Wer verstummt, entzieht sich der Situation nicht, die er mit anderen teilt, sondern bleibt beredt, die Situation, in der geschwiegen wird, wo man Rede erwartet, fängt selbst zu reden an.¹⁹ Der Gefühlsüberschwang verschlägt Posa die Sprache, der körperliche Diskurs bringt den sprachlichen zum Verstummen, der Diskurs der Empfindsamkeit den der Vernunft.

Das Freundschaftsmotiv ist durch die scheinbare Aporie von Ratio und Gefühl bestimmt. Joachim Pfeiffer sieht in der Freundschaftskultur der mittleren Aufklärung die Funktion, den Individualisierungsschub der Aufklärung durch Sozialität auszubalancieren. Aus den auch über gesellschaftliche Schranken

¹⁸ Man könnte Koschorke folgend, für den Tränen Ersetzung des nicht erlaubten Samenergusses darstellen, Karlos' Tränen auch in Beziehung zu seiner unerfüllten Liebe zu Elisabeth setzen und ihren entlastenden Charakter dadurch hervorheben. Vgl. Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, a.a.O, Anm. 17, S. 87ff.

¹⁹ Christiaan L. Hart Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 (st 693), S. 41

hinweg bestehenden Freundschaften sollen soziale Individuen geboren, öffentliches und privates Verhalten zur Deckung gebracht werden.²⁰ Schiller stellt im Verhältnis von Marquis Posa und Karlos den grundlegenden Konflikt zwischen vernunftgesteuerter und emphatischer Freundschaft dar.²¹ Posa versucht, die Prämissen dieser Freundschaft als auf der Vernunft basierend zu diktieren, übersieht jedoch, dass Karlos eben nicht rational gesteuert wird.

Karlos interpretiert Posas Sprachlosigkeit offensichtlich als Distanz, denn er wirbt nun heftig um sein Mitgefühl und erzwingt ihn zum Vertrauten. Doch Posa ist kein Confident im hergebrachten Sinne. Er verfolgt durchaus seine eigenen Pläne weiter und erkennt die neuen Möglichkeiten, die sich durch Karlos' Leidenschaft für seine Stiefmutter und die daraus resultierende Verbitterung gegen den Vater ergeben. Indem er nach alter Höflingstradition Karlos' Gefühle instrumentalisiert, zeigt er das Verhalten eines höfischen Intriganten. Als Höfling qualifiziert er sich scheinbar auch, wenn er vor Zeugen die Etikette, das "Possenspiel des Ranges" (NA 6, V. 1069), wie es Karlos bezeichnet, strikt einhält. Damit schützt er nämlich nicht nur den Freund, sondern auch sich selbst, er dissimuliert seine Beziehung zum Thronfolger und seine politischen Intentionen.

Von der Rationalität eines Höflings ist aber die eines Bürgers grundlegend verschieden, denn während der bürgerliche Rationalist die Vernunft absolut setzt, dient sie dem Höfling lediglich als Mittel zum Zweck, seine Eigeninteressen

²⁰ Joachim Pfeiffer, "... in eurem Bunde der Dritte". *Männerfreundschaften in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, in: *Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck*, hrsg. v. Therese Steffen, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 194 – 208. Hier: S. 198

²¹ Ebd., S. 202

durchzusetzen. Posa selbst, wenngleich Angehöriger des Adels, bezeichnet sich mit den Worten "Den Stolz des Bürgers würden Sie nicht dulden, ich nicht den Trotz des Fürsten" (NA 6, V. 1106f.) nicht nur als Bürger, sondern betont durch die, in der Wortkürze auf den Punkt gebrachte, Opposition von Stolz und Trotz auch noch seine Unabhängigkeit. Dabei erfährt die Standeshierarchie eine rebellische Umwertung, das vorwiegend bürgerliche Lesepublikum wird verführt, sich mit Posa, der die Sehnsüchte des Bürgertums nach politischer Aufwertung des eigenen Standes hier realisiert, zu identifizieren. Diese Identifikation wird noch verstärkt, wenn auch Karlos ihn von der höfischen Zweckrationalität explizit entlastet:

Marquis: Könnt' ich
so innig Sie noch lieben, Karl, wenn ich
Sie fürchten müßte.

Karlos: Das wird nie geschehen.
Bedarfst du meiner? Hast du Leidenschaften,
die von dem Throne betteln? Reitzt dich Gold?
Du bist ein reich'rer Unterthan, als ich
ein König je sein werde – Geitzest du
nach Ehre? Schon als Jüngling hattest du
ihr Maß erschöpft – du hast sie ausgeschlagen.
Wer von uns wird der Gläubiger des andern,
und wer der Schuldner sein? – Du schweigst? Du zitterst
vor der Versuchung? Nicht gewisser bist
du deiner selbst?

Marquis: Wohlan. Ich weiche.
Hier meine Hand.

Karlos: Der Meinige?

Marquis: Auf ewig
und in des Worts verwegenster Bedeutung.
(NA 6, V. 1120 – 1134)

Die Einkleidung von Karlos' Überzeugung in Fragen erzeugt Spannung, die Fragen unterziehen Posa einem Selbsttest, den er gemeinsam mit dem Leser zu bestehen hat. Jedes Fragezeichen gibt dem Rezipienten Raum für Stellungnahme, er wird neben Posa zum Adressaten der Frage. Noch vor der Antwort wird die Vorstellung des Lesers aktiviert, doch die Fragen folgen so schnell aufeinander, dass keine Zeit für Überlegung bleibt. Durch das Tempo gibt

Schiller die Richtung vor, die affektive Teilnahme des Lesers wird zwar gefordert, aber sein Urteil vorweggenommen, der Leser internalisiert dadurch Posa als selbstlosen, am Hof desinteressierten Bürger.

Das bürgerliche Trauerspiel erweckt einen bestimmten Rezeptionshabitus, nämlich, dass der Hof verderblich und schlecht, das Bürgertum hingegen moralisch und tugendhaft, aber vom politischen Handeln ausgenommen ist. Hier wird nun das Schema des bürgerlichen Trauerspiels durchbrochen, denn der Bürger ist nun nicht mehr der Fürstengewalt ohnmächtig ausgeliefert. Karlos und Posa stellen sich gegen die überlieferte Ordnung des *Ancien régime* und entwerfen als Nachfolgegeneration ein neues gesellschaftliches Modell, in dem der Bürger initiativ wird. Ihr Untergang wird weder Folge fürstlicher Willkür und höfischer Intrigen noch die starrer bürgerlicher Wertkomplexe sein, sondern Konsequenz des eigenen Handelns, das sich in solch neu gewonnener Freiheit des Bürgers bewähren muss.

Am eigenen Handeln hindert Karlos freilich die Verstrickung in seine Leidenschaft zu Elisabeth, deren erneutes Aufflammen das Projekt der Rettung Flanderns gefährdet. So wird der Angelpunkt in Posas Argumentation auch Karlos' fehlgeleitetes Liebesverständnis:

<i>Marquis mit Bedeutung</i>	Sagtest du mir nicht, du <i>liebstest</i> deine Mutter? – Du bist Willens ihr diesen Brief zu zeigen? <i>Karlos sieht zur Erde und schweigt</i>
	Karl, ich lese In deinen Mienen etwas – mir ganz neu – ganz fremde bis auf diesen Tag – Du wendest die Augen von mir? <i>Warum</i> wendest du die Augen von mir? So ist's wahr? – – Ob ich denn wirklich recht gelesen? Laß doch sehen – <i>Karlos gibt ihm den Brief. Der Marquis zerreißt ihn.</i>
<i>Karlos:</i>	Was, bist du rasend? <i>Mit gemäßigter Empfindlichkeit</i>
	Wirklich – ich gesteh' es – an diesem Briefe lag mir viel.
<i>Marquis:</i>	So schien es. Darum zerriß ich ihn.

Der Marquis ruht mit einem durchdringenden Blick auf dem Prinzen, der ihn zweifelhaft ansieht. Langes Stillschweigen.
(NA 6, V. 2856 – 2866)

Relevant sind hier vor allem die Regieanweisungen. Bereits der erste Satz soll nach dem Willen des Autors "mit Bedeutung" gesprochen werden. Der Leser muss sich so eine andere Tonlage vorstellen, die das Folgende vom bisherigen Dialog absetzt. "Mit Bedeutung" ist nicht nur die geänderte Sprechweise des Marquis' gegenüber dem Prinzen, sondern neben Karlos wird auch der Leser in Aufmerksamkeit versetzt. Die Betonung auf "du *liebst*" umreißt das Thema, das in Form eines pädagogischen Diskurses²² abgehandelt wird. Bereits Karlos' Reaktion weist darauf hin: Er sieht zur Erde und schweigt, der Leser kann das als wohlvertrautes Verlegenheitssignal entschlüsseln.

Karlos wird nun vom Freund zurechtgewiesen, der seine Pausen wirkungsvoll setzt. Die Gedankenstriche trennen den Satz künstlich, sie evozieren Befremden, nicht nur des Sprechers. Die durch den Gedankenstrich entstehende Pause erlaubt dem Leser, dieses Befremden in der Vorstellung durch Betonungswechsel nachzuvollziehen, er selbst wird so zum Adressat, und wenn Posa den Finger noch auf die Wunde legt, "Du wendest die Augen von mir? *Warum* wendest du die Augen von mir?", so kann der Rezipient Karlos' Gefühl gut nachvollziehen: Der Prinz steht wie ein ertapptes Kind vor seinem Lehrer. Er erlebt psychische Gewalt durch den Freund, nicht nur durch das im Lehrer-Schüler-Verhältnis vermittelte Unterlegenheitsgefühl, sondern auch durch

²² Laura Anna Macor liest *Don Karlos* als Drama der Fremdbestimmung. In zwei entgegengesetzten pädagogischen Projekten, dem despotisch-rückschrittlichen des Großinquisitors und des aufklärerischen Posas erweisen sich die Schüler Philipp und Karlos bis zuletzt als heteronom. Laura Anna Macor, *Der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung. Friedrich Schillers Weg von der Aufklärung zu Kant*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 94ff.

die Ohnmacht, als Posa den Brief zerreißt. Sein Spielraum beschränkt sich auf "gemäßigte Empfindlichkeit".

Posa lässt gar keinen Gedanken an Opposition aufkommen, indem er den Prinzen mit einem durchdringenden Blick bannt. Die Formulierung unterstreicht dieses Bild noch, steigert das Gewaltpotenzial. Nicht lediglich das Auge, sondern "der Marquis ruht mit einem durchdringenden Blick auf dem Prinzen, der ihn zweifelhaft ansieht". Posa wirft seine ganze Person in die Waagschale, er belastet den Prinzen, dessen Zweifel sich auf alles Mögliche beziehen können: auf die Frage nach den Gründen, die Angst, versagt zu haben – der Phantasie des Lesers wird durch das "lange Stillschweigen" Raum gegeben.

Ein Lehrer unternimmt in den seltensten Fällen den Versuch, seine Handlungen vor seinem Zögling zu rechtfertigen. Die Züchtigung – hier in Form des zerrissenen Briefes – wird von der Klage begleitet:

Marquis: Nun freilich
lern' ich dich fassen. O wie schlecht hab' ich
bis jetzt auf deine Liebe mich verstanden!

Karlos: unruhig
Wie, Rodrigo? Was glaubst du?

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

Karlos wirft sich in einen Sessel. – Nach einer Pause mit kaum unterdrücktem Weinen
Ich weiß,
daß du mich nicht mehr achtest.
(NA 6, V. 2874 – 2889)

Posa spricht dabei die Sprache seines Schülers, argumentiert mit den Begriffen Herz und Tränen, die eigentlich zu Karlos' Empfindsamkeitsdiskurs gehören. In

Posas Mund werden die Tränen nun allerdings zum Symbol für Menschlichkeit schlechthin umgewertet.²³ Er wirft ihm Eigenliebe vor, und Karlos reagiert abermals als Kind. Nun kann er sich nicht mehr an die Brust des Freundes werfen, sich in seine Umarmung retten, sondern findet nur mehr bei einem leblosen Möbelstück Halt. Er kann sich gegen den Vorwurf nicht wehren, als Antwort auf den vermeintlichen Liebesentzug bleiben ihm nur kaum unterdrückte Tränen.

Posa aber liegt nichts daran, den Freund und Thronfolger zu vernichten. Er will ihn ja zur Menschenliebe führen und signalisiert ihm zunächst einmal grundsätzliches Verständnis. Indem er ihm noble Motive unterstellt, manipuliert er ihn für seine großen Pläne und bereitet ihn für die nächste Erziehungsmaßnahme vor:

Karlos: gerührt

Nein, Rodrigo, du irrest sehr. Ich dachte
so edel nicht, bei weitem nicht, als du
mich gerne glauben machen möchtest.

Marquis:

Bin
ich denn so wenig hier bekannt? Sieh, Karl,
wenn Du verirrest, such' ich allemal
die Tugend unter Hunderten zu rathen,
die ich des Fehlers zeihen kann. Doch nun
wir besser uns verstehen, wie ich meine,
nun unterschreib' ich deinen Wunsch. Du sollst
die Königin jetzt sprechen – mußst sie sprechen –
Ich selbst – ich gebe dir mein Wort – ich selbst
Will es befördern.

Karlos ihm um den Hals fallend

Bruder meiner Seele!

O wie erröth' ich neben dir!
(NA 6, V. 2907 – 2919)

Karlos ist für die abstrakte Idee noch nicht empfänglich, die Leitung durch den vernünftigen Freund soll daher durch die Liebe zu Elisabeth unterstützt werden. Diese Liebe zielt jedoch nicht auf die simple Befriedigung von

²³ Matthias Luserke-Jaqui bemerkt, dass all "jene Figuren Tränen vergießen, die mit Posa zu tun haben". Matthias Luserke-Jaqui, *Friedrich Schiller*, Tübingen/Basel: Francke 2005 (UTB 2595), S. 149

Leidenschaften ab, sondern steht in der Tradition des Platonischen Eros'.²⁴ In einem Stufenprozess erkennt der Liebende über die Liebe zu Einzelwesen mittels Vergleichs die Seelenschönheit und gelangt über sie zur Erkenntnis des Schönen.

Wer bis hierher in der Liebeskunde geführt ward und nun in der rechten Folge und Form jedwedes Schöne betrachtet, der wird, endlich am Ziel auf dem Weg der Liebe, plötzlich ein Schönes von wunderbarem Wesen erblicken – eben jenes, o Sokrates, dem auch all die früheren Mühen galten. [...] jenes Schöne wird ihm erscheinen als es selbst an sich selbst mit sich selbst von *einer* Art ewig seiend.²⁵

Posas Lamentatio bereitet Karlos für diese zweite Stufe vor. Indem Karlos seine Liebe sublimiert, wird er an Elisabeth nicht mehr die begehrte Frau, sondern die Seelenschönheit wahrnehmen, über die er zur Erkenntnis des Schönen und zur Idee der allgemeinen Menschenliebe geführt werden soll. Sublimierte Liebe dient zur Anschauung der Idee, Michael Hofmann drückt diese Strategie psychologisch aus:

An die Stelle unmittelbarer Zuwendung zu einer konkreten, individuellen Person setzt Posa ein Ensemble von Abstrakta, die mit dem unmittelbaren Leben des Prinzen und damit auch mit seinen Gefühlen nichts zu tun haben. Posa "erfindet" die aufgeklärt-bürgerliche Version des Ödipuskomplexes, indem er die Liebe Carlos' zu Elisabeth zugleich fördert und als vermeintliche Mutterliebe tabuisiert und damit einen Sublimierungsvorgang einzuleiten versucht, an dessen Ende die libidinösen Energien des wankelmütigen Thronfolgers in ein begeistertes Engagement für die politische Freiheit verwandelt werden können.²⁶

Karlos fällt Posa um den Hals, in dieser Geste kommt nicht nur seine Dankbarkeit zum Ausdruck, sondern er reagiert wiederum körperlich. Auch das Erröten unterstreicht als körperliches Symptom, dass er noch gefühlsbestimmt

²⁴ Siehe dazu auch Luzia Thiel, *Freundschafts-Konzeptionen im späten 18. Jahrhundert. Schillers "Don Karlos" und Hölderlins "Hyperion"*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 55ff.

²⁵ Platon, *Das Trinkgelage oder Über den Eros*. Übertragung, Nachwort u. Erläuterungen v. Ute Schmidt-Berger. Frankfurt am Main: Insel 1985 (it 681), S. 81

²⁶ Michael Hofmann, *Bürgerliche Aufklärung als Konditionierung der Gefühle in Schillers Don Carlos*, in: *JDSG* 44, 2000, S. 95 – 117, hier: S. 106

der Königin durchschauen. Als Mensch sucht er Beistand, den er nur bei Unabhängigen finden kann;²⁸ was Posa für Philipp auszeichnet, ist dessen Fernbleiben vom Hof, sein Leben als Bürger. Auf diese Weise erlangt er Spielraum für eigenes Denken, dem König freilich muss er als "Sonderling" (NA 6, V. 3341) erscheinen. Gerade der Privatmann in Posa macht ihn in Philippps Augen zum geeigneten Vertrauten: "Wer mich entbehren kann, wird Wahrheit für mich haben." (NA 6, V. 3341f.) Posa setzt diesen Status als Privatier mit kühler Berechnung ein. Gegenüber Alba markiert er den Naiven, und hier wird wieder deutlich, dass er die Kunst der *dissimulatio* beherrscht. Sobald er nämlich allein ist, zeigt er sehr wohl, dass er die Gunst der Stunde zu nutzen gewillt ist.

Marquis:

Und was

ist Zufall anders, als der rohe Stein,
 der Leben annimmt unter Bildners Hand?
 Den Zufall giebt die Vorsehung – Zum Zwecke
 muß ihn der Mensch gestalten – Was der König
 mit mir auch wollen mag, gleich viel! – Ich weiß
 was ich – ich mit dem König soll – Und wär's
 auch eine Feuerflocke Wahrheit nur,
 in des Despoten Seele kühn geworfen –
 Wie fruchtbar in der Vorsicht Hand! – So könnte,
 was erst so grillenhaft mir schien, sehr zweckvoll
 und sehr besonnen sein. Sein oder nicht –
 Gleich viel! In diesem Glauben will ich handeln.

Er macht einige Gänge durch das Zimmer, und bleibt endlich in ruhiger Betrachtung vor einem Gemälde stehen. Der König erscheint in dem angränzenden Zimmer, wo er einige Befehle giebt. Alsdann tritt er herein, steht an der Thüre still, und sieht dem Marquis eine Zeit lang zu, ohne von ihm bemerkt zu werden.

(NA 6, V. 3486 – 3498)

Dolf Sternberger bezieht sich auf die Figuren der klassischen Dramen, wenn er sagt:

²⁸ Von der "Leere der despotischen Macht" spricht Edoardo Costadura. Ihm zufolge werden die Gestalten um Philipp "durch die Anziehungskraft dieses schwarzen Lochs" bestimmt, die eine Reihe von Verschiebungen im Personalgefüge provoziert, denen auch Posa ausgesetzt ist. Wie auch die anderen Figuren fällt er aus seiner Rolle. Edoardo Costadura, *Die Leere der Macht als Lehre der Macht. Überlegungen zu Schillers Don Karlos*, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, hrsg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2006 (Ereignis Weimar – Jena 15), S. 335 – 344, hier: S. 336

Schiller hat die Größe entdeckt, als eine Naturqualität, die den Menschen zu Großem nicht allein befähigt, sondern auch berechtigt, zu großen Handlungen, aber auch zu großen Schicksalen und Untergängen – menschliche Größe als unerklärbares Signum der Person, wenn freilich auch nicht als Größe ihrer Menschlichkeit. [...] es ist das alte Kraftgenie, das seine Legitimierung nicht verliehenen Würden, sondern einzig sich selbst verdankt, aus sich selbst gewinnt als einem Erzeugnis, einem begünstigten Erzeugnis der Natur.²⁹

Naturtalente wie Karl Moor rüttelten anarchisch an den Pfeilern der Herrschaft, mit Wallenstein befinden sie sich dann auf den Höhen der Macht.³⁰

In Posa erscheint eine Übergangsfigur, ein Naturtalent auf dem Weg zur Macht. In diesem Monolog wird der Mythos von Pygmalion, der seiner Statue Leben einhaucht und so zum Schöpfer wird, aufgerufen. Auch Posa versteht sich als Bildner, für den Situationen und Zufälle³¹ nur roher Stein sind, eine Metapher, die Schiller später für den Künstler verwendet.³² Damit trägt er deutlich genialische Züge, er ist das schöpferische Genie, das nicht nur den Zufall, sondern auch den König zu formen und zu seinem Geschöpf zu machen gedenkt. Als Feuerflocke, die er in das Herz des Despoten werfen will, dient ihm dabei die Wahrheit.

Die Kunst-Metapher ist auch ein Lektüresignal für die anschließende Audienzszene. Posa betreibt nicht nur ein regelrechtes

²⁹ Dolf Sternberger, *Macht und Herz oder der politische Held bei Schiller*, in: *Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959*, im Auftrag d. Dt. Schillergesellschaft hrsg. v. Bernhard Zeller, Stuttgart: Klett 1961, S. 310 – 329, hier: S. 324f.

³⁰ Ebd., S. 325

³¹ Über die Rolle des Zufalls bei Schiller siehe Guthke: Schillers Kreativität entzündete sich gerade in der Spannung zwischen einer „alerten Aufmerksamkeit“ dem Zufall gegenüber und der „Hoffnung auf eine Vorsehung als ‚höhere Ordnung der Dinge‘ jenseits des ‚blinden Ohngefähr‘“. Karl S. Guthke, *„Wo mehr der tolle Zufall als ein weiser Plan zu regieren scheint“*. Schiller in *„des Lebens Fremde“*, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, hrsg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2006 (Ereignis Weimar – Jena 15), S. 393 – 419, hier: S. 419

³² Zu Posa als Künstler siehe Karl S. Guthke, *Der Künstler Marquis Posa: Despot der Idee oder Idealist von Welt?*, a.a.O., Anm. 1

"Kontingenzmanagement"³³, will sich nicht nur den Augenblick zunutze machen, sondern drückt einen expliziten Gestaltungswillen aus, die Absicht, das Gespräch durchaus kalkuliert anzulegen. Dadurch wird der Audienzszene nicht nur das Zufällige genommen, sondern sie wird als rhetorisch elaboriert angekündigt.

Der Schluss des Monologs zitiert mit Hamlet ein anderes literarisches Werk, das als Kontrastfolie dient. Im Gegensatz zum dänischen – und auch zum spanischen – Prinzen verharret Posa nicht in melancholischer Schwärmerei, er ist ein Tatmensch, ein Anti-Hamlet. Der Handlungswille wird durch seine Bewegung im Raum unterstrichen, im Unterschied zur affektgesteuerten Motorik Karlos' erscheinen die Gesten des Marquis' jedoch gemessen und abgezirkelt. Wenn er schließlich in der Betrachtung eines Gemäldes stehen bleibt, ist er nicht nur visuell zur Ruhe gekommen, sondern das Auge bestimmt wiederum seine Körpersprache, der ruhige Blick ist ein vorrangiges Attribut des Marquis. Dass der König ihn erst eine Weile betrachtet, lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Bewegungen Posas, Ruhe und Sammlung übertragen sich auf den Rezipienten und regulieren die Aufnahme des großen Gesprächs.

Schillers Regieanweisungen zu Beginn der Audienzszene sind äußerst präzise:

Der König und Marquis von Posa. Dieser geht dem König, so bald er ihn gewahr wird, entgegen, und läßt sich vor ihm auf ein Knie nieder, steht auf und bleibt ohne Zeichen der Verwirrung vor ihm stehen.

König betrachtet ihn mit einem Blick der Verwunderung

Mich schon gesprochen also?

Marquis:

Nein.

König: Wiederum Stillschweigen

(NA 6, V. 3499)

Die Szene beginnt mit einer ausgedehnten Pause, das Schweigen ist wesentlicher Bestandteil der Kommunikation im höfischen Absolutismus. Höflinge

³³ Torsten Hahn, *Das schwarze Unternehmen. Zur Funktion der Verschwörung bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist*, Heidelberg: Winter 2008, S. 214

schweigen in Gegenwart des Fürsten ehrfürchtig, beim bekannten Schweigen der spanischen Könige mag es sich um eine Strategie zur Unterstreichung ihrer Würde oder um ein Mittel, ihre wahren Absichten zu verbergen, gehandelt haben.³⁴ Hier erfüllt es aber darüber hinaus die Aufgabe, die Vorstellungstätigkeit des Lesers in Gang zu setzen. Durch die Regieanweisung ist der Rezipient nicht mehr dazu angehalten, auf den Dialog zu achten, sondern seine Phantasie kann die optischen Anregungen aufnehmen und sich die Szene ausmalen.

Beide Figuren zeichnen sich durch zurückhaltende Bewegungen aus, der Leser entwirft in seiner Vorstellung die Szenerie eines höfischen Zeremoniells, verfremdet wird dieser Eindruck nur durch den verwunderten Blick des Königs. Ebenso sparsam wie die Motorik ist auch der Dialog gestaltet. Der Wortwechsel nimmt nicht einmal einen ganzen Vers in Anspruch, schon tritt wiederum mit dem Stillschweigen eine Pause ein. Solch eine Verzögerung des Dialogs steigert die Spannung des Lesers auf den ersten Schlagabtausch.³⁵

Schiller zeigt durch Beiseitesprechen Philipps die Wirkung dieses Wortwechsels auf den König, Posa erzeugt Wirkung, zeigt aber selbst keine. Erwartungsgemäß weist er Philipps Angebot einer Gunstbezeigung ab³⁶ und leitet mit einer Kunstpause zum brisanten Teil seiner Rede über:

³⁴ Peter Burke, *Reden und Schweigen. Zur Geschichte sprachlicher Identität*, übers. v. Bruni Röhm, Berlin: Wagenbach 1994, S. 73f.

³⁵ Die dramaturgische Bedeutung des Schweigens im *Don Karlos* wurde bereits von Christiann L. Hart Nibbrig erkannt, der seine Beobachtungen allerdings auf die sprachlose Kommunikation der Figuren bezieht und die Interaktion zwischen Text und Rezipienten außer Acht lässt. Hart Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens*, a.a.O., Anm. 19, S. 65ff.

³⁶ Als Beleg von Schillers angeblich demokratischer Gesinnung liest Matthias Tresselt die Audienzszene. Die Willkürlichkeit des Gnadenrechts widerspricht der Gleichheit vor dem Gesetz, Gnade werde im Aufklärungsdiskurs nicht als Barmherzigkeit, sondern als Bevormundung verstanden und als solche von Posa abgelehnt. Matthias Tresselt, *Schiller und*

Marquis: Ich fühle
 mit demuthsvoller Dankbarkeit die Gnade,
 die Eure königliche Majestät
 durch diese stolze Meinung auf mich häufen;
 doch –
Er hält inne
König: Sie bedenken Sich?
Marquis: Ich bin – ich muß
 gestehen, Sire – sogleich nicht vorbereitet,
 was ich als Bürger dieser Welt gedacht,
 in Worte Ihres Unterthans zu kleiden –
 (NA 6, V. 3527 – 3534)

Die Pause markiert einen Wechsel in der Gesprächsführung. Das "doch" verlangt nach einer Fortsetzung, nach einem Einwand, auf den der Leser ebenso wie Philipp gespannt ist. Posa bricht aber eben an dieser Stelle ab, sein Schweigen ist "strategisch"³⁷. Durch dieses spannungserzeugende Moment gewinnt Posas Rede zusätzliches Gewicht. In der höfischen Gesellschaft ist es durchaus verständlich, wenn ein Untertan dem Herrscher gegenüber seinen Einwand unterdrückt, er darf nicht einmal kenntlich machen, dass ein solcher besteht. Das "doch" Posas steht im Spannungsverhältnis zu Philipps "Sie bedenken Sich?". Die Unterredung bahnt sich – anachronistisch – als Gespräch des aufgeklärten Absolutismus' an.

Der König baut mit dem "Sie bedenken Sich?" eine Opposition auf, die der Marquis in seiner Argumentation aufnimmt, indem er wohlkalkuliert auf eine grundlegende Eigenart des Absolutismus hinweist. In Hobbes' Staatsphilosophie bricht der Mensch nämlich in eine öffentliche und eine private Hälfte entzwei. Während Handlungen und Taten dem Staatsgesetz unterliegen, ist die

die Demokratie, Berlin: Duncker & Humblot 2009 (Tübinger Schriften zum Staats- und Verwaltungsrecht 81), S. 37

³⁷ Hart Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens*, a.a.O., Anm. 19, S. 65. Ähnlich auch John Guthrie: „Posa gains a measure of control in the use of silence.“ John Guthrie, *Schiller the Dramatist. A Study of Gesture in the Plays*, Rochester/New York: Camden House 2009, S. 110. Guthrie konzentriert sich aber ebenfalls nur auf die Interaktion zwischen den Figuren, nicht jedoch auf die zwischen Text und Leser.

Gesinnung frei, und das Individuum kann in die Gesinnung emigrieren, ohne dafür verantwortlich zu sein.³⁸ Posa differenziert zwischen dem Untertanen und dem Weltbürger, zwischen seiner politischen Stellung und seiner Gesinnung. Der König fragt, durch die Bedenken Posas neugierig gemacht, natürlich nach. Er interpretiert dabei die Pause als Furcht, zur Verantwortung gezogen zu werden.

König: So schwach sind diese Gründe? Fürchten Sie dabei zu wagen?
Marquis: Wenn ich Zeit gewinne, sie zu erschöpfen, Sire – mein Leben höchstens. Die Wahrheit aber setz' ich aus, wenn Sie mir diese Gunst verweigern. Zwischen Ihrer Ungnade und Geringschätzung ist mir die Wahl gelassen – Muß ich mich entscheiden, so will ich ein Verbrecher lieber als ein Thor von Ihren Augen gehen.
König: mit erwartender Miene Nun?
Marquis: – Ich kann nicht Fürstendiener sein. (NA 6, V. 3539 – 3548)

Posa setzt wider Erwarten sein Leben ein und signalisiert damit, für seine Gesinnung tatsächlich einstehen zu wollen. Er erbittet sich Zeit, um vollständig angehört zu werden, die durch den Gedankenstrich erzwungene Pause verleiht seinem hohen Einsatz Nachdruck und gibt seinem Anliegen die ihm gebührende Bedeutung. Denn es geht um nichts weniger als um die Wahrheit, selbst wenn diese ein Verbrechen ist.

Abermals unterbricht ein Gedankenstrich den Redefluss, doch die Pause ist semantisch aufgeladen. Der Leser kann nach seiner bisherigen Kenntnis des Marquis' den Satz nämlich nur so weiterdenken, wie ihn Posa selbst fortsetzt: Er, der zu diesem Zeitpunkt ja noch nicht wissen kann, dass der König gerade Wahrheit sucht, gibt sich als Wahrheitsfanatiker zu erkennen. Durch die Pause ist

³⁸ Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (stw 36), S. 29

der Rezipient verführt, diesen Schluss selbst zu ziehen, als eigene Gedankenleistung prägt er ihn seinem Bewusstsein ein.

Doch die eigentliche Wahrheit hat Posa damit immer noch nicht ausgesprochen. Auf sie ist der Leser ebenso neugierig wie der König. Dessen erwartende Miene erzeugt nochmals ein retardierendes Moment. Der Leser stellt sich mit dem Gesichtsausdruck des Königs zugleich die mögliche Wirkung vor, das "Nun?" treibt die Neugier auf die Spitze. Und nochmals zögert Posa die Antwort hinaus, noch ein Gedankenstrich steigert die Ungeduld und damit die Aufnahmebereitschaft. Das Bekenntnis, das schließlich fällt, löst all diese Spannungen mit einem Schlag auf und verankert sich desto fester in der Erfahrung des Lesers. "Ich kann nicht Fürstendiener sein" lenkt das Gespräch endlich auf das Gebiet der Politik.

Während Posas Rede gerät der König nach und nach in Bewegung. Auf das wiederholte "Ich kann nicht Fürstendiener sein" (NA 6, V. 3610) tritt er mit Verwunderung zurück. Während Posa vom riesigen Staatskörper spricht, dessen Untertanen zu bloßen Gliedern degradiert sind, Geist, Genie und Tugend nur mehr dem Thron dienen, "bemerkt [er] einige Bewegungen bei dem König und hält inne – Dieser verharrt in seinem Stillschweigen" (NA 6, V. 3637). Als Philipp endlich die Sprache wiederfindet, geschieht das überstürzt:

König: etwas rasch

Sie sind

ein Protestant?

Marquis: nach einigem Bedenken

Ihr Glaube, Sire, ist auch

der meinige.

Nach einer Pause

Ich werde mißverstanden.

Das war es, was ich fürchtete. Sie sehen von den Geheimnissen der Majestät durch meine Hand den Schleier weggezogen. Wer sichert Sie, daß mir noch heilig heiße, was mich zu schrecken aufgehört. Ich bin gefährlich, weil ich über mich gedacht. – Ich bin es nicht, mein König. Meine Wünsche

verwesen hier.
Die Hand auf die Brust gelegt
 Die lächerliche Wuth
 der Neuerung, die nur der Ketten Last,
 die sie nicht ganz zerbrechen kann, vergrößert,
 wird mein Blut nie erhitzen. Das Jahrhundert
 ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe
 ein Bürger derer, welche kommen werden.
 Kann ein Gemälde Ihre Ruhe trüben? –
 Ihr Athem löscht es aus.

König: Bin ich der erste,
 dem Sie von dieser Seite Sich gezeigt?

Marquis: Von dieser – Ja.
 (NA 6, V. 3657 – 3676)

Das "Bedenken" Posas steht im Kontrast zur "raschen" Feststellung des Königs. Es gilt nicht der Frage, ob er Protestant, oder Katholik³⁹ ist, sondern worauf sich Protestantismus in diesem Zusammenhang bezieht. Indem er die Religion von der politischen Gesinnung trennt, kann er mit gutem Gewissen sagen, dass er den Glauben des Königs, also den Katholizismus, teilt. Die durch das Bedenken entstehende Pause zeigt dem Leser nicht nur, dass die Antwort nicht leichtfertig und übereilt gegeben wird, dass Posa mit Überzeugung, zumindest jedoch mit Kalkül, spricht. Sie signalisiert auch Signifikanz, sie erzwingt vom Leser, sich auf den folgenden Gedankengang einzustellen.

Religion und Denken schließen sich nicht aus, im Gegensatz zur Inquisition aber, die die Macht verdunkelt, entschleierte Posa durch die Vernunft die Geheimnisse der Majestät. Macht darf nicht länger an Furcht gebunden sein, sondern muss der Vernunft standhalten. Der Gedankenstrich steht diesmal nach der Sentenz, die den Gedankengang abschließt. Die Unterbrechung lässt das "Ich bin gefährlich, weil ich über mich gedacht" nachklingen.

³⁹ Christian Henn macht in Posa als Malteserritter sogar einen vierten Geistlichen aus. Er vereine den monastischen Geistlichen, den Beichtvater und Hofgeistlichen sowie den machtorientierten Geistlichen in einer Person. Christian Henn, *Geistliche in Friedrich Schillers Drama Don Karlos*, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, hrsg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2006 (Ereignis Weimar – Jena 15), S. 345 – 357, hier: S. 354ff.

Dem Leser wird dadurch Stellungnahme abverlangt, Schiller eröffnet kurz eine Leerstelle, die die Anschließbarkeit der Textsegmente unterbricht und durch die entstehende Möglichkeitsvielfalt eine Selektionsentscheidung des Lesers notwendig macht.⁴⁰ Aufgrund seiner bisherigen Informationen muss sich der Leser nämlich eingestehen, dass Posa für Philipp und den absolutistischen Staat tatsächlich gefährlich ist. Umso überraschender trifft ihn dann die gegenteilige Versicherung des Marquis', dessen Wünsche angeblich "in seiner Brust verwesen", er überführt Posa damit einer glatten Lüge. Im Gegensatz zu Philipp weiß er nämlich bereits, dass Posas Anwesenheit im Land dem Zweck dient, Karlos für die Rebellion zu gewinnen. "Verständlich wird das 'stumme Spiel' nur innerhalb eines Interpretationsrahmens, den die Präsenz des mitgehenden Zuschauers [oder Lesers, Anm. BD] konstituiert."⁴¹ Wenn Posa bei seiner Aussage die Hand auf die Brust legt, entschlüsselt der Rezipient das als Zeichen der Beteuerung. Die Geste zeigt, dass Posa allen seinen Gegnern in der Hofkunst qualitativ überlegen ist, da er seine Interessen nicht nur zu dissimulieren vermag, sondern darüber hinaus noch Authentizität simuliert.⁴²

Die "lächerliche Wut der Neuerer", mit der vermutlich der Bildersturm gemeint ist, lässt ihn kalt. Aber nicht, weil er keine Veränderung will, sondern weil er aufs Ganze geht. Dass das Jahrhundert seinem Ideal nicht reif ist und er ein Bürger kommender Zeiten ist, zeigt nur, dass er als erster der Schillerschen Protagonisten über ein geschichtliches Selbstbewusstsein und über das

⁴⁰ Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink ⁴1994 (UTB 636). S. 284ff.

⁴¹ Hart Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens*, a.a.O., Anm. 19, S. 53

⁴² Niels Werber, *Technologien der Macht. System- und medientheoretische Überlegungen zu Schillers Dramatik*, in: *JDSG* 40 (1996), S. 210 – 243, hier: S. 226

Bewusstsein geschichtsphilosophischer Repräsentanz verfügt.⁴³ Für die Vertreter der Aufklärung, insbesondere für die Geheimorden, bestand in der Fortschrittskonstruktion gerade der wahre Sinn der Geschichte. Weil sich die Spannung zwischen Staat und Gesellschaft scheinbar erst in der fernen Zukunft entlädt, wird die Planung nicht nur geschichtsphilosophisch notwendig, sondern sie enthebt die Planer gleichzeitig der politischen Verantwortung.⁴⁴

Wenn Schiller nun Posa abermals beim Lügen zeigt, wird der Leser vollends verunsichert. Er weiß, dass der Marquis seine Ideale mit Karlos und der Königin teilt. Will Posa seine Komplizen hier schützen, sich selbst? Oder suggeriert er Philipp dessen Einzigartigkeit, simuliert er ein Vertrauen, dass er selbst vom König erreichen will? Sehr genau nimmt es der Wahrheitsfanatiker mit der Wahrheit hier jedenfalls nicht, er gerät in Konflikt mit seinen eigenen Ansprüchen. Das widerspricht nun dem Tugendcharakter, der Posa vom Leser bisher beigemessen wurde. Wie schon Posas Informationsvorbehalte Karlos gegenüber drückt nun auch die *dissimulatio* im Gespräch mit Philipp der Figur den Stempel eines höfischen Intriganten auf. Dadurch wird sie in Frage gestellt, der Leser muss seine vorgefasste – positive – Meinung von Posa überdenken und ihn neu bewerten.⁴⁵ Schiller nimmt ihm hier nicht die Entscheidung ab, sondern lässt diesmal die Leerstelle offen. Der Leser muss selbst beurteilen, inwieweit Posas Täuschungsmanöver seinen Ideen ihre Glaubwürdigkeit

⁴³ Hans-Jürgen Schings, *Freiheit in der Geschichte. Egmont und Marquis Posa im Vergleich*, in: *Geschichtlichkeit und Gegenwart*, Festschrift f. Hans Dietrich Irscher, hrsg. v. Hans Esselborn u. Werner Keller, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1994, S. 174 – 193, hier: S. 185

⁴⁴ Koselleck, *Kritik und Krise*, a.a.O., Anm. 38, S. 112

⁴⁵ Wolfgang Iser beschreibt dieses Phänomen als Kontamination der Facetten einer Figur und der Affektion im Leser am Beispiel von Fieldings *Tom Jones*. Iser, *Der Akt des Lesens*, a.a.O., Anm. 40, S. 224f.

nehmen. Durch die gezielte Erzeugung von Ambivalenz gerade des Ideenträgers ist der Rezipient gehalten, dieser Idee – so verlockend sie auch sein mag – nicht blind zu folgen, sondern wachsam sein eigenes Urteil zu bilden.

Mit der zweifachen Lüge Posas driften der Informationsstand des Lesers und der des Dialogpartners auseinander. Dadurch gewinnt der Leser nicht nur Distanz zu Posa, sondern er fühlt sich auch nicht mehr unmittelbar angesprochen. Zudem steht der König auf, geht einige Schritte und bleibt dem Marquis gegenüber stehen. Er spricht zunächst beiseite, der Gesprächsfluss wird also unterbrochen und Ruhe hergestellt. Schiller baut ein Tableau auf, in dem zwei gegensätzliche Standpunkte auch optisch dargestellt werden. König und Marquis stehen sich gegenüber, das erinnert an einen Zweikampf, in den der Leser nicht verwickelt ist, dem er aber aus sicherer Distanz zuschauen kann. In dieser Beobachterrolle liest er nun die Kritik des Aufklärers am Absolutismus und kann sie abwägend mitverfolgen.

Freiheit ist nicht nur im Interesse der Bürger notwendig, auch im Menschsein des Herrschers ortet Posa die Sehnsucht nach ihr. Philipp, der gerade an seiner Aufspaltung zwischen König und Mensch, an der dialektischen Wirkung absolutistischer Herrschaftsmechanismen auf Untertanen und Monarchen,⁴⁶ leidet, ist umso empfänglicher für einen Ausweg aus diesem Dilemma. Ein Ausweg, der seine Politik aber radikal in Frage stellt: "wenn die Freiheit, die Sie vernichteten, das Einz'ge wäre, das Ihre Wünsche reifen kann? – – " (NA 6, V. 3760 – 3762) Drei Gedankenstriche bringen Posas Rede zum Verstummen und zwar gerade an der Stelle, wo sie brisant wird. Der Marquis

⁴⁶ Karen Beyer, *Staatsraison und Moralität*, in: *Schiller und die höfische Welt*, hrsg. v. Achim Aurnhammer u.a., Tübingen: Niemeyer 1990, S. 359 – 377, hier: S. 372f.

kehligen Konsonanten und volltönenden Vokalen malt Schiller dieses üppige Land. Mit Gedankenstrichen wird wiederum das gute Volk hervorgehoben, mit Beistrichen die eigene Wahrnehmung ("dacht' ich") eingeschoben. Posa führt hier keine wohlgesetzte, sondern eine emphatische Rede, die in dem Adjektiv "göttlich" ihren kaum überbietbaren Höhepunkt findet. Zwei Gedankenstriche sorgen für schärfsten Kontrast, die Pause fordert zum Atemholen auf und nötigt dadurch, die Stimme zu senken. Damit wird der Adressat aus seinen in der Vorstellung mitvollzogenen Höhenflügen abrupt herausgerissen, der Gegensatz akustisch untermauert.⁴⁷

Schiller lässt es aber nicht bei dieser an sich schon wirkungsvollen Opposition bewenden. Er fügt eine weitere Pause in der Figurenrede ein, die der Phantasie des Lesers Raum für die Ausfaltung der Gräuel gibt. Der Rezipient ergänzt nun die zunächst rein verbale Aussage durch ein Bild und prägt sie sich dadurch ein. Die Pause erzeugt damit keine Leerstelle, der Vorstellungstätigkeit ist eine ganz klare Richtung gegeben. Das Ausmalen der Scheiterhaufen geht dann über in die Wahrnehmung von Philipps Reaktion. Der Leser dupliziert seine Irritation, die, wie schon oben bei der Erziehung Karlos' gezeigt, pädagogischen Codes folgt. Abermals betätigt sich Posa als Fürstenerzieher, und auch hier ist die Taktik die gleiche, er signalisiert Verständnis.⁴⁸

⁴⁷ Ich gehe bei meinen Überlegungen von einem performativen Lesen aus, das zwar stumm erfolgt, bei dem aber der Text in der Vorstellung mitgesprochen wird. Eine werkgetreue Inszenierung, die insbesondere auf die Regiebemerkungen und gesetzten Pausen achtet, würde natürlich denselben Effekt auf der Bühne erzielen.

⁴⁸ Pikulik weist auf die Fähigkeit Philipps und Posas, andere zu durchschauen, treffsicher und "mit einem Ruck" das Geheimnis des anderen aufzuschließen, hin. Pikulik, *Der Dramatiker als Psychologe*, a.a.O., Anm. 5, S. 177

Sein "Sie haben Recht. Sie müssen" verlangt dem Leser ein blitzschnelles Umschwenken auf die Absolutismus-Thematik ab, das aber schon von der "schauernde[n] Bewunderung" wieder aufgehoben wird. Das Synonym für das Erhabene wird in diesem Zusammenhang als Paronomasie gebraucht, es rekurriert auf die schaurige Romantik der Scheiterhaufen, wodurch ein deutliches Ironiesignal⁴⁹ gesetzt wird. Die folgenden Beobachtungen des Marquis sind an Zynismus kaum zu überbieten:

Marquis: Das Ideal der ruhigen Vernunft
 Im Marterfeuer widerstrebender
 Gefühle auszuprägen – starrend Eis
 In heißer Hand zu tragen – das ist mehr,
 als die Natur sonst Sterblichen beschieden.
 O Schade, daß, in seinem Blut gewälzt,
 das Opfer wenig dazu taugt, dem Geist
 des Opfers ein Loblied anzustimmen!
 (NA 6, V. 3781 – 3788)

Die Ironie zwingt den Leser zum raschen Wechsel zurück in den Aufklärungsdiskurs. Der Rezipient kommt im Mitdenken und Umschalten nicht mehr zur Ruhe und ist verleitet, sich Posas Rhetorik zu überlassen, der nun die Aufklärungsutopie aufbietet.

Philipps Einwand im Hobbesschen Sinn, dass seine Politik den Frieden sichere, tut Posa "schnell" mit der "Ruhe eines Kirchhofs" (NA 6, V. 3802) ab, er malt das Vergebliche am politischen Starrsinn des *Ancien régime*:

Marquis: Sie wollen
 allein in ganz Europa – Sich dem Rade
 des Weltverhängnisses, das unaufhaltsam
 in vollem Laufe rollt, entgegen werfen?
 mit Menschenarm in seine Speichen fallen?
 Sie werden nicht. Nein, wahrlich nein! Bei Gott nicht.
 Kraftvoller, unerschöpflicher stemmt sich

⁴⁹ Ein anderes Verständnis von Ironie legt Harro Müller zugrunde, wenn er feststellt: „Schiller war zwar Pathetiker, Rhetoriker, Polemiker, aber durch und durch kein Ironiker“. Harro Müller, *Idealismus und Realismus im historischen Drama: Schiller, Grabbe, Büchner*, in: Ders., *Gegengifte. Essays zu Theorie und Literatur der Moderne*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2009, S. 123 – 135, hier: S. 134

des Unterdrückers Riesenarm entgegen –
 Begeisterung.
 (NA 6, V. 3806 – 3814)

Der Fortschrittsglaube der Aufklärung ist als kraftvolles Bild inszeniert, Stärke und unaufhaltsame Bewegung bestimmen die Metapher. Und in Begeisterung gipfelt auch die Rede Posas, der kein Revolutionär ist, wie manche Interpreten meinen.⁵⁰ Dieter Borchmeyer weist darauf hin, wie oft das Adverb "wieder" in Posas Rede vorkommt:⁵¹

Marquis: mit Feuer

Ja, beim Allmächtigen!
 Ja – Ja – Ich wiederhol' es. Geben Sie,
 was Sie uns nahmen, wieder. Lassen Sie,
 großmüthig wie der Starke, Menschenglück
 aus Ihrem Füllhorn strömen – Geister reifen
 in Ihrem Weltgebäude. Geben Sie,
 was Sie uns nahmen, wieder. Werden Sie
 von Millionen Königen ein König.
*Er nähert sich ihm kühn und faßt seine Hand, indem er feste und
 feurige Blicke auf ihn richtet*
 (NA 6, V. 3840 – 3847)

Das ist keine Revolution, das ist die Forderung nach dem Urzustand, nach dem goldenen Zeitalter. Posa will nicht die Monarchie abschaffen, er will keinen Aufstand, das hat bereits seine Ablehnung des Bildersturms gezeigt. Er will das Gewissen, die Moral des Menschen restituiert wissen. Mit Revolution wird die Energie verwechselt, die hier von Posa ausgeht und durch die Regieanweisungen erzeugt wird. Er spricht "schnell" und "mit Feuer", tritt kühn

⁵⁰ Diese Auffassung vertreten z. B. Wolfgang Düsing, *"Das kühne Traumbild eines neuen Staates". Die Utopie in Schillers Don Karlos*, in: *Geschichtlichkeit und Gegenwart*, Festschrift f. Hans Dietrich Irmscher, hrsg. v. Hans Esselborn u. Werner Keller, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1994, S. 194 – 208, hier: S. 197, Lothar Pikulik, *Schiller und die Konvention*, in: Ders., *Signatur einer Zeitenwende. Studien zur Literatur der frühen Moderne von Lessing bis Eichendorff*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2001, S. 58 – 73, hier: S. 61

⁵¹ Dieter Borchmeyer, *"Marquis Posa ist große Mode". Schillers Tragödie "Don Carlos" und die Dialektik der Gesinnungsethik*, in: *Die Weimarer Klassik und ihre Geheimbünde*, hrsg. v. Walter Müller-Seidel u. Wolfgang Riedel, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 127 – 144, hier: S. 131

auf den König zu, ja fasst sogar die Hand des Monarchen und richtet "feste und feurige Blicke" auf ihn. Figurenrede und Regieanweisungen sind vollkommen zur Deckung gebracht, der Vorstellung des Lesers sind nun ganz enge Bahnen gesetzt. Die perfekte Parallelführung baut im Leser eine Spannung auf, die sich erst im Schlüsselsatz "Geben Sie Gedankenfreiheit" (NA 6, V. 3861f.) entladen kann. Posa wirft sich dem König zu Füßen, und Schiller lässt wieder eine Pause eintreten, die die Sentenz im Leser nachklingen lässt.

Otto W. Johnston schreibt das geflügelte Wort Voltaire zu,⁵² Paul Böckmann sieht es im Zusammenhang mit der Freidenkerei.⁵³ Jedenfalls ist die Gedankenfreiheit nicht als Alternative zur Monarchie, sondern zur Inquisition zu verstehen. Mit seinem Fußfall unterwirft sich Posa der Gnade des Königs, der zunächst überrascht ist, dann das Gesicht wegwendet, also peinlich berührt dargestellt wird, und den Blick wieder auf den Marquis heftet. Die Blickregie evokiert Unsicherheit, gemeinsam mit dem König ist sich der Leser unschlüssig, wie er Posas Gefühlsausbruch zu bewerten hat. Für Philipp ist der Marquis schlussendlich eine Kuriosität, ein "sonderbarer Schwärmer" (NA 6, V. 3862) Schwärmerei ist – man denke auch an Lessings Gespräch zwischen Nathan und Recha – in der Spätaufklärung eigentlich eine Gegenkraft zur Vernunft.⁵⁴ Diagnostiziert Philipp einfach Realitätsblindheit und Überspanntheit, das Abweichen von der durch Überlieferung legitimierten Form, das Durchgehen der

⁵² Otto W. Johnston, *Schiller und das bourgeois-liberale Programm der Französischen Revolution*, in: *Verlorene Klassik? Ein Symposium*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen: Niemeyer 1986, S. 328 – 352, hier: S. 339

⁵³ Böckmann, *Schillers Don Karlos*, a.a.O., Anm. 7, S. 508ff.

⁵⁴ Helmut Koopmann, *Enthusiasten, Schwärmer, Geister und Dämonen – bei Schiller*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 63, 2003, S. 1 – 16, hier: S. 7

Einbildungskraft?⁵⁵ Schiller spielt mit Philipps Äußerung auf Posas Schwachstelle an, die Grenzen des Verstandes werden gesprengt, Irrationalität und Emotionalität nehmen Einzug in die reine Gedankenwelt. Hier deutet sich die Problematik der reinen Vernunft an – die Ideen stehen gefährlich nahe am Fanatismus. Erst durch Emotion und Enthusiasmus gewinnen sie aber an Energie, sind nicht mehr eine ausschließlich rationale Größe. Die Idee allein kann nicht mitreißen, so stringent sie auch formuliert sein mag.

Die Audienzszene ist wirkungsästhetisch scharf kalkuliert. Der Vorstellung des Lesers ist zwar ausreichend Platz, aber kaum Spielraum im Sinne von Leerstellen eingeräumt, Schiller gibt der Vorstellungstätigkeit ihre Bedingungen präzise vor. Damit schreibt er höchst manipulierend, die Freiheit, die er durch Posas Mund postuliert, scheint er selbst dem Leser nicht einräumen zu wollen. Das muss aber noch keinen Widerspruch zum eigenen Freiheitsethos bedeuten, denn die Gelegenheit zur autonomen Urteilsbildung ist sehr wohl im Text angelegt. Freilich finden wir sie nicht dort, wo uns Schiller durch seine Rhetorik verführt, sondern wo seine Protagonisten Brüche zeigen.

Ein Posa, der Karlos psychische Gewalt antut, wirkt ebenso befremdlich wie ein Vernunftmensch, der sich als enthusiastischer Schwärmer entpuppt, oder ein Held, der vom Leser bei einer zweifachen Lüge ertappt wird. Und nicht umsonst wurden in der Forschung die Widersprüche an Posas enthusiastischer Aufforderung "dann, Sire, wenn Sie zum glücklichsten der Welt Ihr eignes Königreich gemacht – dann reift Ihr großer Plan – dann müssen Sie – dann ist es Ihre Pflicht, die Welt zu unterwerfen" (NA 6, V. 3913 – 3916) aufgedeckt. Soll man diesen Satz banalisieren, wie es etwa der Posa-Apologet Malsch tut, der

⁵⁵ Ebd. S. 10

Gesetzt, ich ginge damit um, den meinen
auf einen Thron zu setzen?
Königinn: Nein! – Nein, Marquis.
 Auch nicht einmal im Scherze möchte' ich dieser
unreifen Einbildung Sie zeihn. Sie sind
der Träumer nicht, der etwas unternähme,
was nicht geendigt werden kann.
Marquis: Das eben
 wär' noch die Frage, denk' ich.
 (NA 6, V. 4074 – 4089)

Dreimal verwendet er den Konjunktiv, und holt das Unwahrscheinliche immerhin in den Bereich des Möglichen. Stilistisch ist Posas Rede eine Anhäufung von rhetorischen Fragen, wodurch er sich der Festlegung auf einen konkreten Standpunkt entzieht. Die Fragen richten sich nicht nur an Elisabeth, sondern fordern vor allem den Leser auf, Posas Einstellung zu bestimmen. Der Text hält keine Antwort bereit, Schiller delegiert die Urteilsbildung über Posa an den Rezipienten. Zwar nennt Elisabeth seinen Versuch, Philipp zu beeinflussen, eine unreife Einbildung, worauf bezieht sich aber Posa mit seiner Replik? Auf die Möglichkeit, dass sein Projekt nicht zum Ziel gebracht werden kann, oder dass er eben doch solch ein Träumer, solch ein enthusiastischer Idealist ist?

Von den Figuren kommt die Lösung jedenfalls nicht, sie fassen lediglich zusammen, welches Bild Posas ausweichende Rede von ihm zeichnet:

Königinn: Was ich höchstens
 Sie zeihen könnte, Marquis – was von Ihnen
 mich fast befremden könnte, wäre –
Marquis: Zweideutelei. Kann sein.
Königinn: Unredlichkeit
 zum wenigsten.
 (NA 6, V. 4089 – 4093)

So vorbereitet, erkennt der Leser im Marquis zwar nicht geradezu einen Machiavellisten, stellt aber durchaus machiavellische Spuren an ihm fest. Kurt Wölfel unterscheidet den nach Herrschaft strebenden Machiavellisten vom machiavellischen Techniker, bei dem es um die personale Verfassung als unabdingbare Voraussetzung, sich im Machtspiel geltend zu machen und groß

zu handeln, geht. Der politische Mensch stelle sich als zusammengefasste Energie dar, als Einheit von Wille, Entschluss- und Tatkraft. Er müsse fähig sein, sein ganzes Selbst in seine Tat zu legen.⁵⁸ Es ist sein "absoluter Anspruch auf Totalität"⁵⁹, der Posas Größe ausmacht, aber auch die Ursache seines Untergangs ist. Mit der "Mentalität eines Spielers"⁶⁰ setzt er Aktionen in Gang, bei denen es zwar nicht um die unmittelbare Herrschaft in Spanien, sehr wohl aber um die Macht über die Mitspieler geht. Peter-André Alt sieht die "Sympathie mit dem Kalkül der Macht" bereits in der oben zitierten Skizze eines Eroberungszuges im Namen der Freiheit.⁶¹ Er bezeichnet Posa als einen "Hochverräter mit imperatorischem Ehrgeiz", für den die Undurchsichtigkeit des taktischen Konzepts, die *desinvoltura* zum obersten Grundsatz avanciert.⁶²

Mit seiner Heimlichkeit gerät Posa aber nicht nur in die Nähe der höfischen Politiker, sondern steht auch für ein gesellschaftliches Phänomen der Aufklärung, für die Geheimorden. In Geheimbünden wie den Freimaurern wird aus der Not, keine politische Autorität zu besitzen, eine Tugend gemacht: sie verstehen sich nicht als politisch, sondern als moralisch.⁶³ Das Logengeheimnis schützt die Mitglieder vor der übrigen Außenwelt, und so kann sich durch Abweisung aller bestehenden sozialen, religiösen und staatlichen Ordnungen eine neue Elite, die Elite als "Menschheit" formieren.⁶⁴ Das Geheimnis impliziert zwar keine direkten Umsturzpläne, verschleiert aber die politische Konsequenz der moralischen

⁵⁸ Kurt Wölfel, *Machiavellische Spuren in Schillers Dramatik*, in: *Schiller und die höfische Welt*, hrsg. v. Achim Aurnhammer u.a., Tübingen: Niemeyer 1990, S. 318 – 340, hier: S. 326ff.

⁵⁹ Düsing, *Das kühne Traumbild eines neuen Staates*, a.a.O., Anm. 50, S. 202

⁶⁰ Ebd., S. 201

⁶¹ Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, 2 Bde, München: Beck 2000, hier: Bd. 1, S. 450

⁶² Ebd., S. 454

⁶³ Koselleck, *Kritik und Krise*, a.a.O., Anm. 38, S. 59

⁶⁴ Ebd., S. 62

Pläne, die sich gegen den absolutistischen Staat richten.⁶⁵ Dass Schiller, der zwar in den *Briefen über Don Karlos* beteuert: "Ich bin weder Illuminat noch Maurer" (NA 22, 168), mehrfachen Werbeversuchen ausgesetzt war und neben persönlichen Kontakten mit Illuminaten und Freimaurern auch die Debatte um Aufdeckung und Verbot des Illuminaten-Ordens verfolgte, wissen wir,⁶⁶ und auch die Konzeption des Marquis Posa als Illuminat ist nachgewiesen.⁶⁷

Auf Elisabeths Frage "Und kann die gute Sache schlimme Mittel adeln?" (NA 6, V. 4095f.) weicht Posa aus, den König will er angeblich nicht betrügen, sondern "[ihm] redlicher [...] dienen, als er mir aufgetragen" (NA 6, V. 4102f.) Schon in diesem Satz manifestiert sich seine geheime Verfügung über andere Personen, der Königin sagt er auf den Kopf zu, dass er Geheimnisse vor ihr hat, die sie selbst betreffen. Er rechtfertigt seine Heimlichkeit mit Elisabeths Tugend, die sie unangreifbar mache, und lässt sie dadurch unvorbereitet in die Konfrontation mit Philipp laufen.

Zur Eingeweihten macht er sie allerdings da, wo es seine Politik erfordert, wo sie das Wort Rebellion aussprechen soll. Ihre Billigung des Aufstands, auch wenn der nichts anderes als Erpressung in großem Stil bedeutet, legitimiert nämlich Posas Plan, er steht damit im Zeichen der Moral.⁶⁸ Obwohl der Marquis

⁶⁵ Ebd., S. 74

⁶⁶ Vgl. Wolfgang Riedel, *Aufklärung und Macht. Schiller, Abel und die Illuminaten*, in: *Die Weimarer Klassik und ihre Geheimbünde*, hrsg. v. Walter Müller-Seidel u. Wolfgang Riedel, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 107 – 144

⁶⁷ Insbesondere durch Hans-Jürgen Schings, der sich vor allem an den *Briefen über Don Karlos* orientiert: Hans-Jürgen Schings, *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*, Tübingen: Niemeyer 1996

⁶⁸ Walter Müller-Seidel, *Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen*, in: *Schiller und die höfische Welt*, hrsg. v. Achim Aurnhammer u.a., Tübingen: Niemeyer 1990, S. 422 – 446, hier: S. 435f.

zweifellos "mit einem ernstzunehmenden politischen Talent ausgestattet"⁶⁹ ist, ist er nämlich entgegen Alts Meinung nicht an politischer Herrschaft interessiert, man kann ihm keinen imperatorischen Ehrgeiz nachweisen. Der Leser, der mittlerweile Zweifel an der Integrität Posas hegt, braucht daher ein Signal, den Plan als prinzipiell gut und moralisch vertretbar zu decodieren. Dieses Signal erhält er durch die Zustimmung der einzigen integren Figur. Wichtig daran ist, dass Elisabeth sich wissentlich von Posa instrumentalisieren lässt. Damit ist sie nicht Opfer einer Intrige, sondern die Freundschaft zwischen ihr und Posa, das Bündnis zwischen Tugend und Vernunft, hebt die Negation von Posas Charakter partiell wieder auf. Die von Posa vertretenen Ideen werden dem Leser gegenüber als richtig bestätigt, der Marquis läuft allerdings Gefahr, sich in seinem Enthusiasmus für die Idee zum Herrscher über den Einzelnen aufzuschwingen.

Schiller legt seine Figuren nicht auf ein einheitliches Verhaltensschema fest und eröffnet sich damit die Möglichkeit experimenteller Anordnungen. Er ist nicht Dirigent, sondern Beobachter, lässt seine Figuren nicht den Erwartungen des Publikums oder der Mitspieler entsprechend agieren, sondern den Erfahrungen des wirklichen Lebens.⁷⁰ Wo er den Menschen in Aktion beobachtet, wird der Zwiespalt zwischen äußerem und innerem Wesen, zwischen öffentlicher Rede und intemem Denken und Fühlen evident.⁷¹ So setzt er auch Posa einer "Bewährungssituation"⁷² aus, in der sein Handeln nicht auf der politischen, sondern auf der privaten Ebene problematisch wird, nämlich da, wo Gefühle eines Einzelnen ignoriert werden, wo er seinem Freund gerade aufgrund dessen

⁶⁹ Mönig, *Despotismus und Freiheit*, a.a.O., Anm. 8, S. 77

⁷⁰ Pikulik, *Der Dramatiker als Psychologe*, a.a.O., Anm. 5, S. 97

⁷¹ Ebd., S. 174

⁷² Mönig, *Despotismus und Freiheit*, a.a.O., Anm. 8, S. 78

Emotionalität die Autonomie abspricht. Posa stößt damit in seinem Spiel nicht nur auf den Konflikt zwischen Empfindsamkeit und Rationalität, zwischen Individualität und dem Allgemeinen der Idee, sondern auch an die Grenzen des radikalen Vernunftprinzips.

Schon bei der Verhaftung des Prinzen zeigt Schiller die erste Krise seines Helden.⁷³ Gerade der überhebliche, rationale Marquis bringt nun seine Verzweiflung durch körperliche Symptome zum Ausdruck. So temporeich die Szene von Karlos' Verhaftung durch Redeanweisungen und Stichomythie auch ist, sie enthält doch eine wichtige Pause, in der die Vorstellung des Lesers wiederum mit detaillierten Bildern gefüllt wird:

Don Karlos steht erstarrt, wie vom Donner gerührt, und spricht von jetzt an kein Wort mehr. Die Prinzessin stößt einen Laut des Schreckens aus, und will fliehen, die Offiziere erstaunen. Eine lange und tiefe Pause. Man sieht den Marquis sehr heftig zittern und mit Mühe seine Fassung behalten.
(NA 6, V. 4805)

Schiller zeigt Karlos' Traumatisierung, zu seinem bisherigen Verhalten passend, hier wieder auf rein körperlicher Ebene. Der intendierten Reaktion des Lesers entsprechen jedoch eher der Schreckenslaut der Eboli und das Erstaunen der Offiziere, die bloß Zuseher sind. Bezeichnenderweise erfolgt nun erst der Einschub "eine lange und tiefe Pause", und das lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Marquis. Die "tiefe" Pause wird durch das Zittern und Posas Ringen um Fassung gefüllt, das Zittern wird als "sehr heftig" besonders betont. Der Bruch in der Figurenzeichnung ist eindeutig: Selbst wo Posa bisher in Bewegung geraten war, wie beispielsweise in der Audienzszene, geschah das

⁷³ Polheim macht glaubhaft, dass der Marquis nicht das Geständnis der Liebesbeziehung fürchtet, sondern die Aufdeckung der gemeinsamen Freundschaft. Seine eigene Verstrickung würde den Umsturzplänen nämlich ein vollkommen anderes Gewicht geben, als die "staatsklugen Plane" (NA 6, V. 4618) der Königin und das Projekt ernsthaft gefährden. Polheim, *Von der Einheit des "Don Karlos"*, a.a.O., Anm. 27, S. 79ff.

Verzweiflungsschrei eines Mannes, der sich missverstanden fühlt, und für den es eben nicht leicht ist, das Schöne, das konkrete Leben, der abstrakten Idee aufzuopfern.⁷⁵ Zugleich rühren Posas Tränen den Leser, der nun Mitleid empfindet und sich dadurch selbst zum Vollstrecker von Posas politischem Testament berufen fühlt.

Seine Tränen haben den Marquis in der Vorstellung des Lesers rehabilitiert. An Posa zeigte der Autor die Notwendigkeit, Vernunft und Gefühl zu koppeln, mit dem melodramatischen Abschied von der Königin legt er dem Leser nahe, sein Gefühl bei der Einschätzung Posas sprechen zu lassen. Die nonverbalen Codes, mit denen Posa seit Karlos' Verhaftung ausgestattet ist, sorgen für eine sekundäre Negation nach Iser.⁷⁶ Der Leser hatte Posa in einem ersten Schritt, in der primären Negation, als hybriden Machtpolitiker, als skrupellosen Fanatiker einer Idee entlarvt und damit Vernunftprinzip und abstrakte Ideale zu hinterfragen begonnen. Die sekundäre Negation bringt ihm die Figur und damit die durch sie transportierten Ideen wieder näher, sein Mitleid bewegt ihn, sein negatives Urteil teilweise zu revidieren. Für den zeitgenössischen aufgeklärten Leser bietet der Lektürevorgang damit die gleiche Lösung wie die Anlage der Figur an: Das Gefühl muss in die Urteilsbildung einbezogen werden.

Kaum ist der Leser aber bereit, sich auf sein Gefühl zu verlassen, fordert ihm dieses abermals eine Revidierung seiner Meinung ab. Denn wiederum konfrontiert Schiller den Rezipienten mit Tränen. Die Vernichtung des Königs

⁷⁵ Folgt man dem Versmaß, wird deutlich, dass die Betonung auf "schön" liegt. Die Interpretation des Ausrufs als Posas Erkenntnis seiner Liebe zu Elisabeth, wie sie etwa Andrea Breth in ihrer Inszenierung am Wiener Burgtheater vorschlug, scheint mir daher nicht gerechtfertigt.

⁷⁶ Iser, *Der Akt des Lesens*, a.a.O., Anm. 40, S. 341

wird nicht unmittelbar gezeigt, sondern über einen Botenbericht vermittelt. Der Leser reagiert auf Lermas Worte genauso betreten wie der Hof: "Der König hat geweint." (NA 6, V. 5267f.) Dreimal wird das "geweint" wiederholt, so unglaublich ist es. Der König, der in der Unterredung mit Karlos Tränen noch verurteilt hatte, entpuppt sich nun als zutiefst verletzter Mensch. Auch hier signalisieren die Tränen wieder die Authentizität des Gefühls. Durch Philipps Tränen ist Posas taktisches Spiel nicht mehr Politik, sondern "schwerer Vertrauensmissbrauch, Verletzung der personalen Autonomie, ein Stich ins offene, wehrlose Herz".⁷⁷ Das Mitleid des Lesers gilt jetzt dem von Posa Verratenen, hier erreicht seine Sympathie für den Marquis ihren Tiefpunkt, denn es wird deutlich, dass Posa den einzelnen Menschen, auch wenn der ihm auf noch so einzigartige Weise sein Herz geöffnet hat, kalt preisgibt.⁷⁸

Wie soll sich der Leser nun der Figur Posa gegenüber verhalten? Der Verrat an Philipp oder vielmehr die Wirkung des Verrats auf den König bedingen abermals einen Wechsel in der Lesermeinung. Diese dreifache Negation eröffnet eine große Leerstelle, die erst im fünften Akt, in der Kerkerszene, geschlossen wird. Für Gerhard Storz ist Posas Selbstopfer die einzige Möglichkeit, ein historisch unmögliches Happy End zu vermeiden und Posa einen seiner Größe und Bedeutung angemessenen Untergang zu bereiten.⁷⁹ Oft wird sein Tod für Karlos als Apotheose der Freundschaft verklärt, und nicht umsonst versucht

⁷⁷ Wolfgang Wittkowski, *Höfische Intrige für die gute Sache. Marquis Posa und Octavio Piccolomini*, in: *Schiller und die höfische Welt*, hrsg. v. Achim Aurnhammer u.a., Tübingen: Niemeyer 1990, S. 378 – 397, hier: S. 393

⁷⁸ Die Apologie des Einzelnen und die fortgesetzte Thematisierung des Menschenopfers hat in jüngerer Zeit Müller-Seidel betont. Walter Müller-Seidel, *Friedrich Schiller und die Politik*, München: Beck 2009, S. 115ff.

⁷⁹ Gerhard Storz, *Die Struktur des Don Carlos*, in: *JDSG* 4 (1960), S. 110 – 139, hier: S. 135f.

Wolfgang Wittkowski, Posa gerade noch in dieser Szene zu diskreditieren, um seine Einschätzung des Marquis' als unethische Figur zu rechtfertigen.⁸⁰ Was beiden Interpretationen entgeht, ist die zum Ausdruck kommende Katharsis und die Belehrung des Lesers.

Die Stimmung ist nicht mehr rührselig, die melodramatische Dramaturgie war dem Abschied von der Königin vorbehalten. Die vernünftige Rede dominiert, nun ist es aber Posa, der auch körperliche Nähe sucht. Die szenischen Mittel beschränken sich auf Blicke, Bewegungen im Raum und auf das Händeerfassen. Die Sprache wird vornehmlich durch Unterbrechungen und Stillschweigen reguliert. Während der ganzen Szene fällt jedoch keine einzige Träne, der Leser wird nicht durch Rührung abgelenkt. Dadurch schafft Schiller die nötige Distanz, die es dem Leser erlaubt, die Katharsis rational zu erfassen.

Was sowohl Karlos als auch Posa jeweils für sich selbst erkannten, wird hier offen ausgesprochen.

Karlos: Ach hier ist nichts verdammlich,
nichts, nichts, als meine rasende Verblendung,
bis diesen Tag nicht eingesehn zu haben,
daß du – so groß als zärtlich bist.

Marquis: aus einem tiefen Erstaunen erwachend
Nein! das,
das hab ich nicht vorhergesehen – nicht
vorhergesehn, daß eines Freundes Großmuth
erfinderischer könnte sein, als meine
weltkluge Sorgfalt. Mein Gebäude stürzt
zusammen – Ich vergaß dein Herz.
(NA 6, V. 5329 – 5337)

Karlos gesteht die solidarische Dimension ("so groß als zärtlich") der Freundschaft ein, Posa die personale ("Ich vergaß dein Herz").⁸¹ Pointiert wird

⁸⁰ Wittkowski, *Höfische Intrige für die gute Sache*, a.a.O., Anm. 77, S. 386ff.

⁸¹ Zur Unterscheidung von personaler und solidarischer Freundschaft vgl. Thiel, *Freundschaftskonzeptionen*, a.a.O., Anm. 24, S. 22ff. Auch Malsch kontrastiert der personalen die philanthropische Dimension der Freundschaft, Malsch, *Moral und Politik in Schillers "Don Karlos"*, a.a.O., Anm. 56, passim.

diese Erkenntnis jeweils durch den Gedankenstrich, der den für die Figur neuen Aspekt von der Rede absetzt und damit als wichtig markiert. Während für Karlos der Unterschied zwischen ihnen beiden im Gefühl lag – er fühlte sich durch die solidarische Freundschaft Posas zurückgesetzt – bestand er für Posa, der die Gefühle des individuellen Freundes ignoriert hatte, im Denken. Es handelt sich jedoch um zwei Kategorien von Freundschaft, die einander nicht zwingend ausschließen müssen. In dieser Einsicht gewinnen Freiheit und Aufklärung erst ihre moralische Größe, in der Versöhnung von Vernunft und Gefühl, von Allgemeinem und Individuum.

Nur Posas Tod gehorcht wiederum den Gesetzen der Wirkungsästhetik:

Es geschieht ein Schuß durch die Gitterthüre. Karlos springt auf.
 Ha! Wem galt das?
Marquis: Ich glaube – mir.
Er sinkt nieder
Karlos fällt mit einem Schrei des Schmerzens neben ihm zu Boden
 O himmlische
 Barmherzigkeit!
Marquis mit brechender Stimme
 Er ist geschwind – Der König –
 Ich hoffte – länger – Denk' auf deine Rettung –
 Hörst du? – auf deine Rettung – Deine Mutter –
 weiß alles – ich kann nicht mehr –
Karlos bleibt wie todt bei dem Leichnam liegen. Nach einiger Zeit tritt der König herein, von vielen Granden begleitet, und fährt bei diesem Anblick betreten zurück. Eine allgemeine und tiefe Pause. Die Granden stellen sich in einen halben Kreis um diese beiden, und sehen wechselweise auf den König und seinen Sohn. Dieser liegt noch ohne alle Zeichen des Lebens – der König betrachtet ihn mit nachdenkender Stille.
 (NA 6, V. 5548 – 5553)

Die Szene folgt der Dramaturgie einer Oper, Posa sind nach dem tödlichen Schuss noch wie in einer Schlussarie letzte Worte gegönnt. Für die Vorstellung des Lesers ist das Geschehen durchgängig inszeniert, vom Niedersinken bis zur brechenden Stimme des Helden, der nicht mehr die Kraft für vollständige Sätze hat. Diese Abschiedsworte verankern Posa in seinem Bewusstsein, mit einem Bild und mit dem Gefühl der Schwäche und der Aufopferung verknüpft, lösen sie die affektive Beteiligung des Lesers aus.

Der Hof hat hier nur Statistenrolle, er bietet den Rahmen für den Toten und die Rivalen um dessen Freundschaft. Beim allgemeinen Schweigen handelt es sich um mehr als den "Achtungserweis", der "die Toten oft umgibt",⁸² sondern Hart Nibbrig beschreibt treffend die Bedeutung des Schweigens im Rührstück, und wenngleich er Drama als Bühnengeschehen denkt, können wir seine Beobachtungen auch auf das Lesedrama, in dem Bühnendarstellung durch Leservorstellung ersetzt wird, übertragen:

Das deutsche Rührstück des späteren 18. Jahrhunderts trifft an seinen stärksten Stellen die Zuschauer an der schwächsten: durch Stummheit. Wo die dramatische Handlung zum Schau-Spiel gerinnt und es den Figuren auf der Bühne in Situationen, die sie weder handelnd noch redend bewältigen können, vor Rührung die Sprache verschlägt, muß auch der Zuschauer schlucken, stumm, unter maximalem Identifikationsdruck durch den plötzlichen Wegfall der Sprache dem Geschehen visuell ausgeliefert und dabei zugleich in der Rolle dessen identifiziert und festgenagelt, der er immer schon ist: ein bloßer Spiel-Schauer, ohne Möglichkeit des handelnden Eingriffs und der Einsprache.⁸³

Schiller sprengt den privaten Rahmen des Rührstücks – wo er ein Tableau arrangiert und eine "allgemeine und tiefe Pause" eintreten lässt, spricht er das Publikum als rasonierende Öffentlichkeit an. Er setzt den Zuschauer als Zuschauer frei und nötigt ihn durch den visuellen Bezug auf das Geschehen zur Besinnung über den in Frage gestellten Sinn.⁸⁴

Die Verbindung von rationalem Abschiedsdialog der Freunde und dem rührend inszenierten Tod Posas gibt ein Indiz dafür, wie die Figur Posa zu lesen ist. Einerseits lenkt Schiller die Sympathie deutlich, zielt auf die affektive

⁸² Burke, *Reden und Schweigen*, a.a.O., Anm. 34, S. 67

⁸³ Hart Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens*, a.a.O., Anm. 19, S. 51

⁸⁴ Ebd., S. 60

Identifikation des Publikums mit Posa.⁸⁵ Vielleicht sollten wir uns daher Dieter Borchmeyers Ausspruch zu Herzen nehmen:

Der "Anspruch auf unsere Tränen" ist nun einmal der Anspruch der Tragödie als "poetischer Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung" (*Über die tragische Kunst*). Tränen pflegen Philologen freilich nicht allzu locker zu sitzen; sich bei der Lektüre und Interpretation auf sein "Gefühl" zu verlassen, gilt als unwissenschaftlich. Doch wer glaubt, eine Tragödie nur mit seinem Gehirn entschlüsseln zu können, beraubt sich eben jenes Organs, das ausschließlich die Symp[ath]ienlenkung – d. h. das eigentliche Organisationsprinzip der Tragödie – aufzuspüren vermag.⁸⁶

Andererseits zeigt die genaue Analyse des Textes auch, dass die Leserlenkung nicht ausschließlich über die Mitleidserregung erfolgt. Rhetorische Kraft und Mittel der Rührung, die das Gefühl ansprechen, stehen den Negationen und Ambivalenzen der Figur gegenüber, die nur durch die Vernunft zu entschlüsseln sind. In seiner Urteilsbildung muss der Leser also den gleichen Weg gehen wie der Marquis, er muss lernen, den Text mit Gefühl *und* Vernunft zu deuten.

⁸⁵ Borchmeyer, *Marquis Posa ist große Mode*, a.a.O., Anm. 51, S. 142

⁸⁶ Ebd.

2 Der Leser und sein Lehrer

2.1 Rhetorische Belehrung in Briefform – Briefe über Don Karlos

Zwei Themen beherrschten die zeitgenössische Auseinandersetzung mit *Don Karlos*: Die romantische Verklärung der Freundschaft aber auch formale Diskussionen über die Einheit des Dramas drängten so sehr in den Mittelpunkt der Kritik, dass Schiller sich veranlasst sah, in seinen *Briefen über Don Karlos* öffentlich Stellung zu nehmen. Dem Vorwurf, dass die Intrige und die Heimlichtuerei des Marquis' unnötig verwickelt seien und den einzigen Zweck hätten, seine Selbstaufopferung herbeizuführen, hält er entgegen, dass "in dem Stücke mehr als einmal die *glänzendere Situation der Wahrheit* nachgesetzt worden ist" (NA 22, 169), und rückt damit die These des Stückes in den Fokus. Welche ästhetischen Mittel setzt Schiller aber in seiner Selbstinterpretation ein, um dem Rezipienten die im Drama dargestellte "Wahrheit" verständlich zu machen?

Für die äußere Form greift er mit dem Brief auf ein Leitmedium des 18. Jahrhunderts zurück, das neben Dichtern auch Gelehrte und Kritiker für die Einkleidung ihrer Thesen nutzten. Der Grund dafür lag meist in der Gefälligkeit des Mediums, man zog die Briefform der gelehrten Abhandlung vor oder bezeichnete eine solche zumindest als Brief, um dem Vorwurf einer trockenen, spezialisierten Pedanterie zu entgehen, und erreichte durch die ansprechende Briefform eine breitere Schicht.⁸⁷ Das schließt den anspruchsvollen Inhalt

⁸⁷ Regina Nörtemann, *Brieftheoretische Konzepte im 18. Jahrhundert und ihre Genese*, in: *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays*, hrsg. v. Angelika Ebrecht u.a., Stuttgart: Metzler 1990, S. 211 – 224, hier: S. 220f.

keineswegs aus, denn Ziel solcher Briefe ist gerade die Verlängerung der Gelehrtenrepublik auf ein bürgerliches Publikum. Indem der Gebildete sein Publikum erweitert, tritt er zwangsläufig in ein superiores Verhältnis zu seinen Lesern. Er, der Gelehrte, vermittelt sein Wissen an potenziell weniger Gebildete, er wird zum Lehrer seiner Leser.

Seit der Antike wird der Brief als Gespräch mit einer abwesenden Person verstanden. "Der Brief ist eine schriftliche Form der Rede [...] Als stummer Ersatz des Gesprächspartners hebt der Brief die Abwesenheit des anderen durch die graphische Repräsentation seiner Rede auf."⁸⁸ Kleidet ein Autor seinen Text in die Briefform, fingiert er die unmittelbare Interaktion mit seinem Rezipienten. Das könnte man zwar auch für die gelehrte Abhandlung behaupten, doch impliziert die Wahl der epistolaren Form den Wunsch des Autors, nicht als öffentliche Figur zu sprechen, sondern mit einem spezifischen Adressaten in persönlichen Kontakt treten zu wollen.⁸⁹ Die Überschreibung des Textes als Brief weist dabei nicht nur auf die Fiktionalität als Brief hin, sondern gibt dem Leser die Lektüreeanleitung mit, den Text als Gespräch zu lesen.⁹⁰

Selbst- und Fremdentwurf in Briefen durch den Briefschreiber sind der Erfindung von literarischen Figuren vergleichbar.⁹¹ Meist wird das epistolare Ich, die vom realen Verfasser zu unterscheidende Persona, die der Autor gegenüber seinem Adressaten einnimmt, dazu eingesetzt, den didaktischen Ton der Epistel

⁸⁸ Robert Vellusig, *Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2000 (Literatur und Leben 54), S. 30

⁸⁹ Thomas Nolden, *"An einen jungen Dichter". Studien zur epistolaren Poetik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1995 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 143), S. 23f.

⁹⁰ Ebd., S. 35

⁹¹ Nörtemann, *Brieftheoretische Konzepte*, a.a.O., Anm. 87, S. 212

im Gegensatz zur Abhandlung herabzustimmen.⁹² Bei der ersten Publikation weist sich Schiller jedoch explizit als Absender der Briefe aus: "Briefe über Don Karlos. Vom Verfasser" (FA 3, 425) betitelt er die Veröffentlichung im *Teutschen Merkur* vom Juli 1788 und bringt sich dadurch als reale Person ins Spiel. Im Druck von 1792 in den *Prosaischen Schriften* kann durch den Publikationszusammenhang diese Selbstbenennung als Absender unterbleiben. Indem sich Schiller nicht hinter einem epistolaren Ich verbirgt, auch nicht namentlich, sondern als Verfasser des *Don Karlos* zeichnet, legitimiert er sich als einzig kompetenten Interpreten des Dramas. Damit unterläuft er die herabgestimmte Form der Abhandlung und inszeniert sich als *die* fachliche Autorität.

Auch der Entwurf des Adressaten tritt bereits am Beginn, nämlich in der Leseranrede, offen zu Tage.

Sie sagen mir, lieber Freund, daß Ihnen die bisherigen Beurteilungen des Don Karlos noch wenig Befriedigung gegeben, und halten dafür, daß der größte Teil derselben den eigentlichen Gesichtspunkt des Verfassers fehlgegangen sei.
(NA 22, 137)

Schiller beginnt seine Briefe mit einer *captatio benevolentiae* und reiht sich damit in die Tradition großer Redner ein. "Alle Meister der Redekunst sind sich auch darin einig, daß der Redner am heikelsten Punkt seiner Rede, wo die eigene Verlegenheit am größten und die Aufmerksamkeit aller anderen am wachsten ist, am Anfang also, auf das Wohlwollen des Publikums unbedingt angewiesen sei. Schon Aristoteles empfahl dem Redner, die Zuhörenden mit direkten Appellen 'wohlwollend zu stimmen' [...]."⁹³ Das könne nun durch den

⁹² Nolden, "An einen jungen Dichter", a.a.O., Anm. 89, S. 30

⁹³ Wolfram Groddeck, *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld 1995 (Nexus 7), S. 7

"Hinweis auf die Attraktion des Themas" geschehen, oder indem die eigene Person ins Spiel gebracht wird.⁹⁴ Schiller entscheidet sich für die erste Variante und sichert sich das Wohlwollen des Lesers durch die Unterstellung, dass keine bisherige Rezension diesem genügt hätte. Damit legt er den Leser als interessierten Rezipienten, der prinzipiell auf der Seite des Verfassers steht, an. Diese Inszenierung würde eine *defensio* des *Don Karlos* freilich erübrigen, welche Strategie verfolgt Schiller in seinen *Briefen über Don Karlos* aber dann?

Einen Hinweis gibt die Ansprache des Lesers als "lieber Freund". Dass der Adressat nicht konkretisiert wird, eröffnet eine Leerstelle, die der Rezipient identifikatorisch besetzen kann.⁹⁵ Der "liebe Freund" ist dem Diskurs der Empfindsamkeit entnommen, zu deren bevorzugten Medien neben Autobiografie und Tagebuch ja auch der Brief zählt.⁹⁶ Die Anrede grenzt die *Briefe über Don Karlos* zunächst von den Gelehrtenbriefen der Frühaufklärung ab. Mit der Bezeichnung des Adressaten als Freund schließt Schiller aber auch unmittelbar an das Drama an, wo die Relation Karlos – Posa, bzw. als Sehnsuchtsmotiv auch die Beziehung Philipp – Posa, durch Freundschaft gekennzeichnet ist. Wie gezeigt, sind aber beide Verhältnisse von dem Versuch Posas geprägt, auf seinen Gesprächspartner erziehend einzuwirken. Wenn Schiller nun den Leser als Freund anspricht, überträgt er damit die dramatische Figurenkonzeption auf die Belehrung des realen Adressaten durch den realen Autor. Der Leser-Freund erhält das Attribut "lieb", wodurch die Leser-Autor-Beziehung nicht nur

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Nolden, "An einen jungen Dichter", a.a.O., Anm. 89, S. 28

⁹⁶ Tanja Reinlein, *Der Brief als Medium der Empfindsamkeit. Erschriebene Identitäten und Inszenierungspotentiale*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 455), S. 54

emotionalisiert wird, sondern der Leser auch in die Rolle Karlos' als des emphatischen, empfindsamen Freundes gedrängt wird, während der Dichter analytisch zergliedernd die rationale Auseinandersetzung mit der Lektüre vermittelt und die Position Posas einnimmt.

Dass der Dichter dabei die Rolle des Lehrers besetzt, wird mit rhetorischen Mitteln unterstrichen. Im dritten Brief simuliert Schiller eine Prüfung seines Adepten:

Also auch Sie nehmen es, wie die meisten meiner Leser, als ausgemacht an, daß es *schwärmerische Freundschaft* gewesen, was ich mir in dem Verhältnis zwischen Karlos und Marquis Posa zum Ziel gesetzt habe? Und aus diesem Standpunkt haben Sie folglich diese beiden Charaktere und vielleicht das ganze Drama bisher betrachtet? Wie aber, lieber Freund, wenn Sie mir mit dieser *Freundschaft* wirklich zu viel getan hätten? wenn es aus dem ganzen Zusammenhang deutlich erhellte, daß sie dieses Ziel *nicht* gewesen und auch schlechterdings nicht sein konnte? Wenn sich der Charakter des Marquis, so wie er aus dem Total seiner Handlungen hervorgeht, mit einer solchen Freundschaft durchaus nicht verträge, und wenn sich gerade aus seinen schönsten Handlungen, die man auf ihre Rechnung schreibt, der beste Beweis für das Gegenteil führen ließe?
(NA 22, 142)

Die Passage besteht aus einer Aneinanderreihung rhetorischer Fragen, die nicht nur den Gesprächscharakter der Briefe erzeugen und Oralität suggerieren, sondern dem Leser eine Antwort abnötigen. Das enttäuschte "also auch Sie" reiht den Adressaten in die Menge sich irrender Rezipienten ein, spätestens beim "wie aber" fühlt er sich auf der falschen Fährte. Die vierfache Anapher "wenn", deren "persuasiver Gestus"⁹⁷ hier nicht zu übersehen ist, will zur Neubewertung überreden, die Einwände sind in einer Klimax geordnet und steigern die Neugier auf die Erklärungen des Dichters. Den Erklärungen schickt Schiller aber einen Tadel voraus:

Die erste Ankündigung des Verhältnisses zwischen diesen beiden könnte irregeführt haben; aber dies auch nur scheinbar, und eine geringe

⁹⁷ Groddeck, *Reden über Rhetorik*, a.a.O., Anm. 93, S. 125

Aufmerksamkeit auf das abstechende Benehmen beider hätte hingereicht, den Irrtum zu heben.
(NA 22, 142)

Der Leser, begierig auf die Auslegung durch den Autor, muss sich vorwerfen lassen, nicht genau gelesen zu haben, aufmerksame Lektüre hätte das Missverständnis von schwärmerischer Freundschaft als Leitmotiv verhindert! Schiller lässt an dieser Stelle empfindsame und rationale Lektüre aufeinanderprallen, fordert, sein Drama auch mit dem Verstand zu lesen und so den wahren Charakter des Marquis' zu entschlüsseln.

Jetzt erst setzt er dem Leser die Anlage der Figur Posa auseinander und zeigt ihm das eigentliche Thema des Stückes auf. Ganz im Gestus des Pädagogen versichert er sich im Anschluss daran des Verständnisses seines Schülers:

Und nun, lieber Freund, übersehen Sie das Stück aus diesem neuen Standort noch einmal. Was Sie für *Überladung* gehalten, wird es jetzt vielleicht weniger sein; in der *Einheit*, worüber wir uns jetzt verständigt haben, werden sich alle einzelnen Bestandteile desselben auflösen lassen. Ich könnte den angefangenen Faden noch weiter fortführen, aber es sei mir genug, Ihnen durch einige Winke angedeutet zu haben, worüber in dem Stücke selbst die beste Auskunft enthalten ist.
(NA 22, 167)

Auffällig ist, dass Schiller dem Rezipienten lediglich "einige Winke" gibt, diese Beschränkung ist insofern programmatisch, als Schiller damit an seine erste Forderung nach genauer Lektüre anschließt. Der Leser soll das Stück nicht durch den Kommentar des Autors, durch dessen Selbstausslegung, begreifen, sondern selbst das Gelernte anwenden und am Drama überprüfen. "In dem Stücke selbst" sei "die beste Auskunft enthalten" verweist den Leser auf sein eigenes Urteil zurück. Der Dichter gibt damit zwar Lektürehinweise, entlässt den Leser aber nicht aus dessen Verantwortung, den Text eigenständig zu decodieren.

Er räumt aber auch ein, dass sich Missverständnisse gerade aus der im 18. Jahrhundert neu entstandenen extensiven Lektüre ergeben können:

Es ist möglich, daß, um die Hauptidee des Stückes herauszufinden, mehr ruhiges Nachdenken erfordert wird, als sich mit der Eilfertigkeit verträgt, womit man gewohnt ist dergleichen Schriften zu durchlaufen; aber der Zweck, worauf der Künstler gearbeitet hat, muß sich ja am Ende des Kunstwerks erfüllt zeigen.
(NA 22, 167)

Ob Schiller bewusst war, dass er durch seine Rhetorik diese Eilfertigkeit geradezu provozierte, sei dahingestellt, es wurde bereits deutlich, dass er stellenweise ruhige, aufmerksame Rezeption verhinderte. Möglicherweise dient ihm der fiktive Brief-Adressat hier als Reflexionsfläche und wirkt insofern als Korrektiv, als Schiller sich die gängig gewordene Lektürepraxis des Schnelllesens bewusst macht. In seinen späteren Dramen wird er jedenfalls in verstärktem Ausmaß retardierende Momente, in denen dem Leser bzw. Zuschauer ausreichend Zeit für ruhiges Nachdenken zugestanden wird, setzen.

Wie ein Bruch mutet der Beginn des zehnten Briefes, das oft zitierte "Ich bin weder Illuminat noch Maurer" (NA 22, 168), auf den ersten Blick an. Bis dahin waren die Briefe durch den Wechsel von Leseransprache und Erläuterungen gekennzeichnet. Mit diesem Satz grenzt sich Schiller nicht nur deutlich von den Geheimbünden ab, sondern schließt vor allem an das aktuelle Tagesgespräch an,⁹⁸ womit er den Aktualitätsbezug seiner Figur betont. Das Bekenntnis an gerade dieser Stelle hat einen verfremdenden Effekt, es muss Aufmerksamkeit für die anschließenden Gedanken erwecken und markiert die folgende Passage.

Vielen dürfte dieser Gegenstand für die dramatische Behandlung zu abstrakt und zu ernsthaft scheinen, und wenn sie sich auf nichts als das Gemälde einer Leidenschaft gefaßt gemacht haben, so hätte ich freilich ihre Erwartung

⁹⁸ Vgl. insbes. das Kapitel *Despotismus der Aufklärung. Illuminatendebatte und "Briefe über Don Karlos"*, in: Schings, *Die Brüder des Marquis Posa*, a.a.O., Anm. 67, S. 163 – 186

getäuscht; aber es schien mir eines Versuchs nicht ganz unwert "Wahrheiten, die jedem, der es gut mit seiner Gattung meint, die *heiligsten* sein müssen, und die bis jetzt nur das Eigentum der Wissenschaften waren, in das Gebiet der schönen Künste herüberzuziehen, mit Licht und Wärme zu beseelen und, als lebendig wirkende Motive in das Menschenherz gepflanzt, in einem kraftvollen Kampfe mit der Leidenschaft zu zeigen."
(NA 22, 168)

Schiller weicht von der bisherigen persönlichen Ansprache ab, anstelle des "lieben Lesers" treten abstrakte "Viele". Dem korrespondiert der Gegenstand dieses und des folgenden Briefes, denn es geht nicht mehr um die konkreten Dramenfiguren, sondern um abstrakte Dramentheorie. Scheinbar entlastet er dadurch seinen Leser, der die Ansicht der Vielen ja nicht unbedingt teilen muss. Er lädt ihn lediglich ein, ihm in der Verhandlung gelehrter Gegenstände in einem künstlerischen Medium zu folgen, zwingt ihm freilich gerade durch die Spezifizierung "jeder, der es gut mit seiner Gattung meint" die dargestellten Wahrheiten als verbindlich auf.

Verräterisch ist die Einkleidung des Versuchs in die Litotes "nicht ganz unwert". Groddeck behandelt die Litotes unter dem Oberbegriff der Emphase⁹⁹, und in der Tat bedeutet die doppelte Verneinung nicht einfach ein umständlich ausgedrücktes "Es ist den Versuch wert", sondern betont gerade durch das Understatement ein Kernanliegen Schillers. Verstärkt wird die Hervorhebung noch durch die Zeichensetzung: Mit Anführungszeichen betont Schiller sein künstlerisches Programm. Es geht dabei um nichts Geringeres als um den Transfer philosophischer Gegenstände in die Kunst.

Schiller spielt hier mit Elementen des religiösen Diskurses, im durch das Attribut "heilig" aufgerufenen Kontext bedeutet Wahrheit Offenbarung. Allerdings sind die angesprochenen Wahrheiten "Eigentum der Wissenschaften", und somit säkularisiert. Indem der Dichter sie beseelt und veranschaulicht, macht er sie erst

⁹⁹ Groddeck, *Reden über Rhetorik*, a.a.O., Anm. 93, S. 224ff.

dem Nicht-Gelehrten zugänglich, die Einpflanzung in das "Menschenherz" ermöglicht die künstlerische Darstellung der Idee. Das "Menschenherz" ist in zweifacher Hinsicht eine Synekdoche. Zum einen versteht sie pars pro toto nicht das Herz, sondern das gesamte Empfindungsvermögen und Gefühlsleben. Und zum anderen ist nicht ein einzelnes Herz gemeint, sondern als Zahlen-Synekdoche die Herzen aller Menschen, die Menschheit schlechthin.

Mit "Beseelung" spielt Schiller auch in den *Briefen* auf den Pygmalion-Mythos an, der Künstler wird nicht nur zum Vermittler, sondern auch zum Schöpfer. Anders als Pygmalion beseelt er aber nicht sein Kunstwerk, sondern die von ihm dargestellte Wahrheit. Was im religiösen Kontext Offenbarung und für die Gelehrten Erkenntnisobjekt ist, wird im Kunstwerk belebt und der Erfahrung zugänglich gemacht. Der Dichter haucht der Idee eine aus Vernunft und Gefühl zusammengesetzte Seele ein. Durch die *Accumulatio* der für die beiden Seelenkräfte verwendeten Metaphern "Licht und Wärme" sind Vernunft und Gefühl gleichrangig, der vermeintliche Gegensatz verschwimmt. Dass die Bilder auf den ersten Blick in einer scheinbaren *Synonymia* zusammenfallen, hebt das Widersprüchliche auf und markiert das notwendige Zusammenspiel des rationalen und des emotionalen Vermögens.

Im Dichter und in der Kunst wird durch den Pygmalion-Mythos die Wahrheit wiederum an Schöpfung zurückgebunden. Der Dichter Schiller ist seiner Figur Posa nämlich im Grunde wesensverwandt, beide vertreten eine von ihnen als Wahrheit erkannte Idee, die sie mit allen rhetorischen Mitteln ihrem Gegenüber aufzudrängen versuchen, und dabei durchaus der Gefahr der *Hybris* ausgesetzt sind. Die Differenz zwischen dem Drama und den *Briefen* liegt im "Auf-den-

Begriff-Bringen",¹⁰⁰ was Schiller in der Figur veranschaulicht hatte, spricht er nun explizit aus:

Auch gestehe ich, dieser Charakter [Posa] ging mir nahe, aber, was ich für Wahrheit hielt, ging mir näher. Ich halte für Wahrheit, "daß *Liebe* zu einem *wirklichen Gegenstande* und Liebe zu einem Ideal sich in ihren Wirkungen ebenso ungleich sein müssen, als sie in ihrem Wesen von einander verschieden sind – daß der uneigennützigste, reinste und edelste Mensch aus enthusiastischer Anhänglichkeit an *seine Vorstellung* von Tugend und hervorzubringendem Glück sehr oft ausgesetzt ist, ebenso willkürlich mit den Individuen zu schalten, als nur immer der selbstsüchtigste Despot, weil der Gegenstand von beider Bestrebungen *in* ihnen, nicht *außer* ihnen wohnt, und weil jener, der seine Handlungen nach einem innern Geistesbilde modelt, mit der Freiheit anderer beinahe ebenso im Streit liegt als dieser, dessen letztes Ziel *sein eigenes Ich* ist." Wahre Größe des Gemüts führt oft nicht weniger zu Verletzungen fremder Freiheit als der Egoismus und die Herrschsucht, weil sie um der Handlung, nicht um des einzelnen Subjekts willen handelt. Eben weil sie in steter Hinsicht auf das Ganze wirkt, verschwindet nur allzuleicht das kleinere Interesse des Individuums in diesem weiten Prospekte.
(NA 22, 170)

Schiller spricht offen in der ersten Person Singular, er setzt seine Individualität ein, um der These Wirkung zu verleihen, ähnlich wie Posa, der in der Audienzszene sein Leben verpfändet. In einem Kyklos exponiert er die Wahrheit, die Geminatio "ich halte/hielt für Wahrheit", unterstreicht die persönliche Meinung. "Ging mir nahe, ging mir näher" signalisiert eine emotionale Bindung des Autors an seinen Gegenstand, der affektiv aufgeladen wird und dem Leser nun bedeutungsvoll erscheint. Zugleich legt die Klimax dem Leser nahe, sein bisher Posa entgegengebrachtes Gefühl auf den Gegenstand, also auf die Idee, zu übertragen, und die Idee ist wiederum durch Anführungszeichen besonders markiert. Die anschließende Paraphrase betont die zentrale Stellung dieser Ausführungen und verankert sie nochmals im Bewusstsein des Lesers.

Der Gefahr der enthusiastischen Anhänglichkeit an die eigenen Vorstellungen sind prinzipiell alle Ideenvermittler ausgesetzt. Wenngleich selbst

¹⁰⁰ Regine Otto, *Schillers "Briefe über Don Karlos" oder Von der Despotie des Ideals*, in: *Die "ganze moralische Welt" und die Despotie des Ideals. Zu Schillers "Don Karlos"*, mit Beiträgen v. Klaus Manger u. Regine Otto, hrsg. v. d. Deutschen Schillergesellschaft, Marbach a. N. 2000, S. 33 – 49, hier: S. 40

kein Volksaufklärer, reflektiert Schiller das Problem der Vermittlung von Aufklärung an die Ungebildeten. Die Elite war sich nämlich ihrer Überlegenheit über den "allgemeinen Haufen" durchaus bewusst und dosierte die Wissensweitergabe nach eigenem Ermessen. "Wahre Aufklärung ohne jegliche Zensur und Einschränkung gehörte in das Reich der Gelehrsamkeit, Volksaufklärung fand ihre Grenzen in der vernunftgemäßen Einsicht in die Notwendigkeit, die Pflichten des jeweiligen Standes zu erfüllen. Ein Zuviel erschien hier unangemessen, nicht zweckmäßig und damit im Widerspruch zu den Interessen wahrer Aufklärung."¹⁰¹ Einig war man sich darin, dass "die Frage der Dosierung von den bereits Aufgeklärten entschieden werden müsse".¹⁰² Es entwickelte sich ein "pädagogisches Gefälle", "die Gebildeten beginnen, sich als Volkslehrer zu verstehen und vergleichen das Volk am liebsten mit einem Kind."¹⁰³

Indem Schiller sich zum Lehrer seiner Leser macht, ist er mit demselben Problem konfrontiert. Als Vermittler entscheidet doch er über das Ausmaß von Wahrheit, das er seinem Rezipienten zumutet. Gesteht er ihm die wahre

¹⁰¹ Anne Conrad, *Aufgeklärte Elite und aufzuklärendes Volk? Das Volk im Visier der Aufklärung*, in: *Das Volk im Visier der Aufklärung. Studien zur Popularisierung der Aufklärung im späten 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Anne Conrad u.a., Hamburg: Lit 1998 (Veröffentlichungen des Hamburger Arbeitskreises für Regionalgeschichte 1), S. 1 – 15, hier: S. 11

¹⁰² Volker Wehrmann, *Volksaufklärung*, in: *"Das pädagogische Jahrhundert". Volksaufklärung und Erziehung zur Armut im 18. Jahrhundert in Deutschland*, hrsg. v. Ulrich Herrmann, Weinheim/Basel: Beltz 1981 (Geschichte des Erziehungs- und Bildungswesens in Deutschland 1), S. 143 – 153, hier: S. 144

¹⁰³ Holger Böning, *Volksaufklärung. Bibliographisches Handbuch zur Popularisierung aufklärerischen Denkens im deutschen Sprachraum von den Anfängen bis 1850*, Bd. 1: *Die Genese der Volksaufklärung und ihre Entwicklung bis 1780*, Stuttgart/Bad Cannstatt: frommann-holzboog 1990, S. XXXVIII

Aufklärung zu, die freie Urteilsbildung impliziert, oder beschränkt er sich auf das bloße Darstellen der Idee? Die reine Darstellung von Freiheit ist nämlich nichts anderes als die sinnliche Verführung durch den Text, der den Leser zur Übernahme des Freiheitsideals bewegen will. Solange der Leser bei der Lektüre Freiheit aber nur sieht und nicht im Lesen nachvollziehend selbst erfährt, ist die Idee, die sich der Autor in seiner Vorstellung modelt, absolut gesetzt, und der Dichter wird zum Despoten der Freiheit. Gerade deshalb erscheint es nötig, mit ästhetischen Mitteln gegenzusteuern. Soll Freiheit tatsächlich ein allgemeines Ideal sein, muss sie auch dem Einzelnen eingeräumt werden, muss die Autonomie des Lesers gewahrt bleiben.

Abermals hält Schiller sich als Redender präsent, wenn er seine Theorie für den Despotismus der Idee ausfaltet.

Und hier, deucht mir, treffe ich mit einer nicht unmerkwürdigen Erfahrung aus der moralischen Welt zusammen, die keinem, der sich nur einigermaßen Zeit genommen hat, um sich herum zu schauen oder dem Gang seiner eignen Empfindungen zuzusehen, ganz fremd sein kann.
(NA 22, 171)

Der Einschub "deucht mir" gibt das Folgende scheinbar als Meinung des Autors aus, doch diese Meinung wird sogleich verallgemeinert. Die angesprochene Erfahrung kann nämlich "keinem, der sich nur einigermaßen Zeit genommen hat" für Menschen- und Selbstbeobachtung, fremd sein. "Erfahrung" entstammt wiederum dem pädagogischen Diskurs, sie ist das Ergebnis eines Lernprozesses. Das Mündig-Werden und Mündig-Machen des Einzelnen durch Erziehung, also die Selbst- und Fremderziehung, ist zentrales Anliegen der Aufklärer, dass der erziehungsfähige Mensch auch erziehungsbedürftig ist, gilt

ihnen als selbstverständlich.¹⁰⁴ Entscheidend ist nun, dass die Selbsterziehung, also die Beobachtung, zu demselben Ergebnis kommt, wie es auch der Lehrer vermittelt. Der Satz impliziert nicht nur, dass die Bemerkungen des belehrenden Autors verifizierbar und allgemeingültig sind, sondern auch die Aufforderung, diese Beobachtung selbst zu überprüfen. Bedingung dafür ist, sich Zeit zu nehmen, was bereits aus der Forderung nach einer adäquaten Lektüre bekannt ist. Schiller fordert den Leser auf, sich bewusst mit sich und seiner Umgebung auseinander zu setzen. Die Erfahrung gehört der "moralischen Welt" an, das heißt, sie kann rational gemacht werden, jeder Einzelne kann diesen Anspruch erfüllen, da Vernunftbegabung schlechthin das Merkmal des Menschen ist.

Und wiederum bezeichnet Schiller in einer Litotes die Erfahrung als "nicht unmerkwürdig". Das meint zum einen ganz wörtlich, dass diese Erfahrung nicht würdig ist, unbemerkt zu bleiben, zum anderen erzeugt die doppelte Verneinung eine Lesehemmung, da der Rezipient erst das tatsächlich Gemeinte decodieren muss. Dadurch markiert Schiller die Textstelle zweifach, und zwingt die Aufmerksamkeit seines Lesers auf seine Theorie.

Es ist diese: daß die moralischen Motive, welche von *einem zu erreichenden Ideale von Vortrefflichkeit* hergenommen sind, nicht natürlich im Menschenherzen liegen und eben darum, weil sie erst durch Kunst in dasselbe hineingebracht worden, nicht immer wohlthätig wirken, gar oft aber, durch einen sehr menschlichen Übergang, einem schädlichen Mißbrauch ausgesetzt sind.
(NA 22, 171)

So sehr Schiller auch die Notwendigkeit vernünftigen Denkens hervorstreicht, macht er doch auch die Dialektik des Moralischen, i.e. Rationalen, deutlich. Als Ergebnis von Reflexion, als Produkt der Vernunft, konkurriert die

¹⁰⁴ Rudolf Vierhaus, *Aufklärung als Lernprozeß*, in: Ders., *Deutschland im 18. Jahrhundert. Politische Verfassung, soziales Gefüge, geistige Bewegungen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987, S. 84 – 95, hier: S. 86

Idee mit der Natur des Menschen. Der gehäufte Gebrauch von Negationen macht die Textstelle sperrig, erfordert genaues, wenn nicht wiederholtes Lesen. Die Negation markiert aber auch gerade das Wesentliche: Natürlichkeit, wohltätiges Wirken, nützlicher Gebrauch sind die angestrebten Ziele, die durch die Fixierung auf das Ideal ausgelöscht zu werden drohen. Gerade sie aber stellen die Maximen der Aufklärung dar, die Vernunft selbst kann durch ihren unreflektierten Gebrauch also den von ihr intendierten Erfolg selbst in Frage stellen.

Als Produkt der Reflexion bleibt das Ideal immer etwas Individuelles, die Vorstellung eines Einzelnen, die daher für die Allgemeinheit nicht notwendigerweise natürlich, nützlich und wohltätig sein muss.

Schon allein dieses, daß jedes solche moralische Ideal oder Kunstgebäude doch nie mehr ist als eine Idee, die, gleich allen andern Ideen, an dem eingeschränkten Gesichtspunkt des Individuums teilnimmt, dem sie angehört, und in ihrer Anwendung also auch der Allgemeinheit nicht fähig sein kann, in welcher der Mensch sie zu gebrauchen pflegt, schon dieses allein, sage ich, müßte sie zu einem äußerst gefährlichen Instrument in seinen Händen machen: (NA 22, 171)

Immer, wo Schiller seine eigenen Ideen, seine eigenen Theorien vermitteln will, versichert er sich zuvor der Nachvollziehbarkeit durch den Leser. Einerseits Produkt seiner eigenen Gedanken, sollen diese doch mitteilbar und nachvollziehbar bleiben.

Die abstrakte Reflexion untermauert Schiller mit konkreten Beispielen und nimmt hier wieder seine erste Leseranrede auf.

Nennen Sie mir, lieber Freund – um aus unzähligen Beispielen nur eins auszuwählen – nennen Sie mir den Ordensstifter oder auch die Ordensverbrüderung selbst, die sich – bei den reinsten Zwecken und bei den edelsten Trieben – von Willkürlichkeit in der Anwendung, von *Gewalttätigkeit* gegen fremde Freiheit, von dem Geiste der *Heimlichkeit* und der *Herrschaft* immer rein erhalten hätte?
(NA 22,171)

Neben dem realen Fall des aufgedeckten Illuminatenordens führt er den fiktiven Posa als Exemplum für die These an:

Ich wählte deswegen einen ganz wohlwollenden, ganz über jede selbstsüchtige Begierde erhabenen Charakter, ich gab ihm die höchste Achtung für Anderer Rechte, ich gab ihm die Hervorbringung eines allgemeinen *Freiheitsgenusses* sogar zum Zwecke, und ich glaube mich auf keinem Widerspruch mit der allgemeinen Erfahrung zu befinden, wenn ich ihn, selbst auf dem Wege dahin, in Despotismus verirren ließ. Es lag in meinem Plan, daß er sich in dieser Schlinge verstricken sollte, die allen gelegt ist, die sich auf einerlei Wege mit ihm befinden. [...] Diese meine ich, daß man sich in moralischen Dingen nicht ohne Gefahr von dem natürlichen praktischen Gefühl entfernt, um sich zu allgemeinen Abstraktionen zu erheben, daß sich der Mensch weit sicherer den Eingebungen seines Herzens oder dem schon gegenwärtigen und individuellen Gefühle von Recht und Unrecht vertraut als der gefährlichen Leitung universeller Vernunftideen, die er sich künstlich erschaffen hat – denn nichts führt zum *Guten*, was nicht *natürlich* ist.
(NA 22, 172)

"Ich wählte", "ich gab ihm", "ich ließ ihn verirren", "es lag in meinem Plan", das alles sind Hinweise auf die Artifizialität Posas. Der Dichter entzieht seine Figur dadurch nicht nur einer ethischen Bewertung, er markiert sie vielmehr als ein von ihm geschaffenes Exemplum. Um ganz sicher zu gehen, wiederholt er im Stil eines Pädagogen noch einmal seinen Lehrsatz – und bevormundet damit erneut seinen Leser-Schüler, dem er offensichtlich noch nicht vollständig zutraut, die Kernaussage auch wirklich erfasst zu haben.

Er beschließt seine *Briefe über Don Karlos* mit der Besprechung von Posas Selbstopfer, das er aus der Besinnungslosigkeit des Protagonisten ableitet:

Er hat den richtigen Gebrauch seiner Urteilskraft verloren und mit diesem den Faden der Dinge, den nur die ruhige Vernunft zu verfolgen imstande ist. Er ist nicht mehr Meister seiner Gedankenreihe – er ist also in die Gewalt derjenigen Ideen gegeben, die das meiste Licht und die größte Geläufigkeit bei ihm erlangt haben.
(NA 22, 176)

Während er Posa aus dem Affekt heraus handeln lässt¹⁰⁵, fordert er den Leser durch gezielte Fragestellung auf, sich Rechenschaft über den Charakter und die Anlage der Figur zu geben: "Und von welcher Art sind nun diese? Wer entdeckt nicht [...]? Zeigte uns nicht [...]? Was ist wiederum natürlicher, als daß [...]?" (NA

¹⁰⁵ Schiller stelle in den *Briefen über Don Karlos* eine erbarmungslose Diagnose der Aufklärung, die durch die *Schwärmerei* nunmehr von innen bedroht sei. Laura Anna Macor, *Der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung*, a.a.O., Anm. 22, S. 118 u. 127

22, 176) Er wendet sich direkt an den Rezipienten, gibt zugleich mit dem Hinweis für die Interpretation auch den Auftrag der Überprüfung. Bezieht man zusätzlich zu den Fragen noch die Anweisungen "Bringen Sie dabei in Betrachtung, daß [...]. Setzen Sie dann noch hinzu, daß [...]" (NA 22, 176f.) in die Überlegungen ein, ergibt sich abermals die Struktur einer Prüfungsaufgabe. Handelte es sich im dritten Brief noch um einen Einstufungstest, hat der Lehrer Schiller seinem Schüler, dem Leser, nun das Rüstzeug mitgegeben, sich den Damentext selbst zu erschließen, und prüft das Gelernte in der Abschlussprüfung ab.

Die *Briefe über Don Karlos* sind in höchstem Maße rhetorisch geprägt. Die Briefform dient der Simulation einer unmittelbaren, persönlichen Ansprache des Schülers durch den Lehrer. Nicht nur ihr Aufbau folgt mit Exposition, Dubium, Argumentation und Exempla denen einer Rede, sondern Schiller setzt auch die Stilmittel, den Ornatus der Rede, gezielt ein. Sie dienen ihm durchwegs als Signale für den Leser, wichtige Passagen wahrzunehmen. Der rhetorische Schmuck markiert Textstellen, hebt sie emphatisch hervor oder hemmt den Lesefluss. Nie jedoch überwältigt er den Rezipienten, sondern führt ihn immer zur Reflexion über den Text.

Das Ende ist eine Leerstelle:

Endlich will ich ja den Marquis von Schwärmerei durchaus nicht freigesprochen haben. Schwärmerei und Enthusiasmus berühren einander so nahe, ihre Unterscheidungslinie ist so fein, daß sie im Zustande leidenschaftlicher Erhitzung nur allzu leicht überschritten werden kann. [...] – Aber diese Entdeckung macht er zu spät. Er hüllt sich in die Größe seiner Tat, um keine Reue darüber zu empfinden.
(NA 22, 177)

Das Lehrgespräch wird mit einem Satz, der die Qualität einer Sentenz hat, abgebrochen. Indem Schiller Schwärmerei mit Größe zusammenbringt, verankert er Posas Opfer nochmals in der Gefühlswelt des Rezipienten und verlässt den

Leser mit einer Behauptung, die ihn, gerade weil sie ihn emotional anspricht, weiter beschäftigt. Indem sie eine Aufgabe zur eigenständigen Denkleistung stellen, nehmen die *Briefe über Don Karlos* dem Leser die letzte Bewertung des Dramas und der Figur Posa nicht ab. Schiller erspart dem Leser nicht die autonome Urteilsbildung, er entlässt ihn nicht nur in die Freiheit, sondern zwingt ihm diese Freiheit geradezu auf.

2.2 Der Historiker als Lehrer oder die Wirkung der Antithese – Abfall der Niederlande

Durch die geschichtlichen Hintergründe steht Schillers erste große historische Abhandlung ebenfalls im Zusammenhang mit dem *Don Karlos*. Zur Textstrategie äußert sich Schiller explizit in einer Vorrede:

Als ich vor einigen Jahren die Geschichte der niederländischen Revolution unter Philipp II. in Watsons vortrefflicher Beschreibung las, fühlte ich mich dadurch in eine Begeisterung gesetzt, zu welcher Staatsactionen nur selten erheben. Bei genauerer Prüfung glaubte ich zu finden, daß das, was mich in diese Begeisterung gesetzt hatte, nicht sowohl aus dem Buche in mich übergegangen, als vielmehr eine schnelle Wirkung meiner eigenen Vorstellungskraft gewesen war, die dem empfangenen Stoffe gerade die Gestalt gegeben, worin er mich so vorzüglich reizte. Diese Wirkung wünschte ich bleibend zu machen, zu vervielfältigen, zu verstärken; diese erhebenden Empfindungen wünschte ich weiter zu verbreiten, und auch andern Antheil daran nehmen zu lassen. Dieß gab den ersten Anlaß zu dieser Geschichte, und dieß ist auch mein ganzer Beruf, sie zu schreiben.
(NA 17, 7)

Funktion des Originalvorworts sei laut Gérard Genette in erster Linie, "eine gute Lektüre des Textes zu gewährleisten".¹⁰⁶ Entgegen Genettes Feststellung, dass dem Leser das Werk durch eine Aufwertung des Themas unter Hinweis auf die Unzulänglichkeit der Behandlung empfohlen wird,¹⁰⁷ lenkt Schiller das Hauptaugenmerk aber auf die Form. Es ist eben nicht das Thema, durch das er sein Werk hervorheben will, sondern seine individuelle Weise, es zur Darstellung zu bringen. Bei aller Anerkennung der "vortrefflichen Beschreibung" Watsons resultiert nämlich die Begeisterung nicht aus dem Stoff, sondern aus der Vorstellungskraft Schillers bei der Lektüre, sie erst gab dem "empfangenen Stoff" die reizende Gestalt. Damit scheint Schiller gemäß Johann Christoph Gatterers

¹⁰⁶ Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (stw 1510), S. 191

¹⁰⁷ Ebd., S. 192

Forderung nach anschaulicher Geschichtsschreibung zum Historiografen prädestiniert:

Wer Begebenheiten anschauend erzählen will, muß so viel historisches Genie haben, daß er das, was er erzählen will, selbst anschauend denken kan: er muß durch ideale Gegenwart der Begebenheiten zuvor selbst Zuschauer worden seyn, und alsdann kan er [...] hoffen, daß er das, was er anschauend erkant hat, auch werde anschauend erzählen, und seine Leser in die Situation von Zuschauern versetzen können.¹⁰⁸

Historiografie erfordert nach Gatterer Genie, sie stellt eine produktive Leistung dar, da der Geschichtsschreiber anschauend denken, also seine Einbildungskraft gebrauchen muss. Der Historiograf verbindet das kritisch gesicherte Wissen über Einzeltatsachen mit Hilfe seiner Einbildungskraft und verwandelt diese Tatsachen damit in ideale Gegenwart zurück. Durch solche Reproduktion der Ereignisse kann er zum Zuschauer werden, er sieht nicht mehr wie die rhetorischen Geschichtsschreiber selbst oder mit Hilfe von Augenzeugen ein reales äußeres Geschehen, sondern stellt es sich aufgrund seines kritisch gesicherten Wissens innerlich vor.¹⁰⁹ Schiller revolutioniert nun die Geschichtsschreibung dahin gehend, dass er die Einbildungskraft nicht auf ein unverzichtbares Minimum beschränkt, sondern seiner Imagination keinen Zwang auferlegt, sie zu bisher unbekannter Produktivität befreit. Dabei stellt diese

¹⁰⁸ Johann Christoph Gatterer, *Von der Evidenz in der Geschichtkunde* (1767), in: *Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie*, Bd. 2: *Elemente der Aufklärungshistorik*, Stuttgart/Bad Cannstatt: frommann-holzboog 1990 (Fundamenta historica 1.2), S. 466 – 478, hier: S. 466 zit. nach Johannes Süßmann, *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780 – 1824)*, Stuttgart: Steiner 2000 (Frankfurter Historische Abhandlungen 41), S. 38

¹⁰⁹ Johannes Süßmann, *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780 – 1824)*, Stuttgart: Steiner 2000 (Frankfurter Historische Abhandlungen 41), S. 39

Freisetzung keineswegs einen Willkürakt dar, sondern sie ergänzt die bloße historische Richtigkeit zu einer lebensfähigen möglichen Form.¹¹⁰

In der Vorrede verbindet Schiller eine ausführliche Quellenangabe mit dem Ausdruck des Bedauerns,

[d]aß es nicht in meiner Macht gestanden hat, diese reichhaltige Geschichte ganz, wie ich es wünschte, aus ihren *ersten* Quellen und gleichzeitigen Dokumenten zu studieren, sie unabhängig von der Form, in welcher sie mir von dem denkenden Theile meiner Vorgänger überliefert war, neu zu erschaffen, und mich dadurch von der Gewalt frei zu machen, welche jeder geistvolle Schriftsteller mehr oder weniger gegen seine Leser ausübt [...].
(NA 17, 9)

Die Quellenangabe und Darlegung der Methode dient insbesondere bei Historikern dem Abschluss eines "Wahrheitsvertrags".¹¹¹ Auch hier betont Schiller seine Absicht, die Geschichte "neu zu erschaffen", also die produktive Leistung des Autors.

Mit der Abgrenzung von seinen Vorgängern berührt er zugleich sein Dilemma als Autor: Um seine Aufgabe erfüllen zu können, muss er sich von der Gewalt der vorliegenden Texte freimachen, übt aber als geistvoller Schriftsteller mit seinem eigenen Text zwangsläufig neue Gewalt über den Leser aus. Bezeichnenderweise ist dieses Problem nur implizit angesprochen, Schiller bedauert die eigene Unfreiheit, reflektiert aber die seines Rezipienten allenfalls unausgesprochen mit. Im Gegenteil, er stellt auch den historiografischen Text unter ausdrückliche Wirkungsabsicht, wünscht er doch die selbst erfahrene Wirkung "bleibend zu machen, zu vervielfältigen, zu verstärken".¹¹²

Meine Absicht bei diesem Versuche ist mehr als erreicht, wenn er *einen* Theil des lesenden Publikums von der Möglichkeit überführt, daß eine Geschichte

¹¹⁰ Ebd, S. 78f.

¹¹¹ Genette, *Paratexte*, a.a.O., Anm. 106, S. 200

¹¹² Jürgen Eder sieht hier hingegen ein bewusst angebrachtes kritisches Monitum für den eigenen Leser. Jürgen Eder, *Schiller als Historiker*, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 1998, S. 653 – 698, hier: S. 664

historisch treu geschrieben seyn kann, ohne darum eine Geduldprobe für den Leser zu seyn, und wenn er einem andern das Geständniß abgewinnt, daß die Geschichte von einer verwandten Kunst etwas borgen kann, ohne deswegen nothwendig zum Roman zu werden.
(NA 17, 9)

Schiller will auf ein doppeltes Publikum wirken: es geht nicht nur darum, auf dem lukrativen Markt für Geschichte als literarische Gattung zu reüssieren, sondern auch, sich den Eintritt in die Gelehrtenwelt zu erschreiben. Dabei darf das Publikum der schönen Welt durch den Gewinn der gelehrten Welt nicht verloren werden.¹¹³ Er sucht also nach einer Form, "empirische Seriosität mit stilistischer Eleganz" zu verbinden und trifft mit dieser Synthese den Nerv der Zeit.¹¹⁴ Die Konzeption als Eintrittskarte in die Gelehrtenwelt macht aber eine deutliche Abgrenzung von der schönen Literatur notwendig, sodass Schiller in seinem Brief vom 5. November 1787 auch seinem Verleger Crusius gegenüber auf die Erscheinungsform Einfluss zu nehmen sucht:

Aus vielen Gründen [...] ligt mir äuserst viel daran, daß dises Buch auch selbst in der *Form* sich von Schriften der Mode, die bloß für die neugierige Lesewelt sind, unterscheide und im Äuserlichen wie im innern, ein mehr solides und wissenschaftliches Ansehen erhalte.
(NA 24, 175)

Historiografie darf zwar von der "verwandten Kunst", nämlich der Literatur borgen, selbst aber nicht "zum Roman werden".¹¹⁵ Ein Roman wäre nämlich eine fiktionale Erzählung, fiktionale Erzählsätze würden aber eine eigene Erzählwelt errichten, während nicht-fiktionale Texte Fakten benennen, klar umreißbare Absichten verfolgen und unmissverständlichen Zwecken dienen. Während fiktionale Texte prinzipiell polyvalent sind und daher grundsätzlich der Auslegung

¹¹³ Thomas Prüfer, *Die Bildung der Geschichte. Friedrich Schiller und die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2002, S. 34f.

¹¹⁴ Ebd., S. 149

¹¹⁵ Die Beeinflussung der Historiografie durch den Roman hat Daniel Fulda nachgewiesen. Daniel Fulda, *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760 – 1860*, Berlin/New York: de Gruyter 1996 (European Cultures 7)

bedürfen, unterliegen nicht-fiktionale in viel geringerem Maße der Interpretierbarkeit.¹¹⁶ Buchaufmachung und Titel lenken den Leser bereits, einen Text als fiktional oder nicht-fiktional einzustufen.¹¹⁷ Schiller sichert seine Abhandlung daher doppelt gegen den Fiktionsverdacht ab: Er besteht auf einer wissenschaftlichen Publikationsform und unterstützt diese durch den mit dem Leser geschlossenen Wahrheitsvertrag in der Vorrede.

Die Aufmachung als gelehrtes Werk steht aber nicht nur im Zusammenhang mit von Schiller erhofften neuen Berufschancen als Historiker, sondern ist Teil der Textstrategie. Er vermittelt in seiner Abhandlung Fakten und den Zweck von Geschichte, wie er ihn erkannt haben will. Geschichtsschreibung der Aufklärung dient vornehmlich zur Bildung des Menschen und soll den Menschen seine Bestimmung als Gattungswesen erkennen lassen. Schiller erfüllt die Historiografie nun "mit einem Freiheitsgedanken, der auf Selbsttätigkeit, eigenes Handeln, Autonomie zielt: der Mensch bringt sein ganzes Dasein aus sich selbst hervor; er wird in allem, was ihn betrifft, sein eigener Gesetzgeber; er bestimmt sich selbst; er erweist damit seine Moralität, seine Vernunft, seine Humanität."¹¹⁸ Schillers Bildungsbegriff zielt darauf ab, sich selbst zu bestimmen, Geschichte kann daher kein unmittelbares Handlungswissen liefern, eine so verstandene *historia magistra vitae* wäre mit Selbstbildung und Freiheit unvereinbar. Es geht vielmehr darum, die Kräfte formal zu bilden und zur eigenen Entscheidungs- und

¹¹⁶ Jürgen H. Petersen, *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 11f.

¹¹⁷ Ebd., S. 36

¹¹⁸ Ulrich Muhlack, *Schillers Konzept der Universalgeschichte zwischen Aufklärung und Historismus*, in: *Schiller als Historiker*, hrsg. v. Otto Dann u.a., Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 5 – 28, hier: S. 10f.

Handlungsmacht zu befähigen.¹¹⁹ Vor diesem Bildungsziel muss nun Schillers *Abfall der vereinigten Niederlande* gelesen werden. Schiller will nicht die historischen Ereignisse selbst diskutieren, sondern im Nacherleben des Freiheitskampfes soll sein Leser die eigene Handlungsmacht erkennen.

Die Informationen, die der Autor seinem Publikum im Vorwort mitgibt, um die gelungene Lektüre zu steuern, können unter anderem in der Erläuterung der Inhaltsangabe und der Reihenfolge bestehen.¹²⁰ Dieser Methode bedient sich Schiller, wenn er meint:

Je länger der Leser bei der Einleitung verweilt worden, je mehr er sich mit den handelnden Personen familiarisiert, und in dem Schauplatz, auf welchen sie wirken, eingewohnt hat, mit desto raschern und sichern Schritten kann ich ihn dann durch die folgenden Perioden führen, wo mir die Anhäufung des Stoffes diesen langsamen Gang und diese Ausführlichkeit verbieten wird.
(NA 17, 8)

Genette bezeichnet dieses Verfahren als eine "didaktische, ja pädagogische Haltung".¹²¹ Es ist ebenso wie das Insistieren auf dem nicht-fiktionalen Charakter des Textes Ausdruck von Schillers Expertengestus. Die Aktiv- und Passiv-Konstruktionen legen die jeweiligen Leistungen von Autor und Rezipient fest: Der Leser "wird bei der Einleitung verweilt", der Historiograf "führt" ihn durch die Perioden. Der Erzählinstanz kommt also die Bestimmung des Tempos zu, sie gibt den Rahmen vor, innerhalb dessen Geschichte angeschaut werden kann, und wirkt auf den ersten Blick autoritär. Doch ist der Leser keineswegs zur Passivität verurteilt, er soll sich "mit den handelnden Personen familiarisieren" und auf dem Schauplatz "einwohnen". Allerdings stellt sich dabei die Frage, inwieweit Schiller ihm die Möglichkeit einräumt, dabei seine eigene

¹¹⁹ Ebd., S. 12

¹²⁰ Genette, *Paratexte*, a.a.O., Anm. 106, S. 211

¹²¹ Genette, *Paratexte*, a.a.O., Anm. 106, S. 211

Vorstellungskraft einzusetzen und damit historische Wahrheit autonom zu erkennen, oder ob er als Autor suggestiv die Einbildungskraft des Lesers steuert.

Sowohl Gegenstand als auch Zweck von Schillers historischer Abhandlung ist der Kampf um Freiheit:

Groß und beruhigend ist der Gedanke, daß gegen die trotzig Anmaßungen der Fürstengewalt endlich noch eine Hülfe vorhanden ist, daß ihre berechneten Plane an der menschlichen Freiheit zu Schanden werden, daß ein herzhafter Widerstand auch den gestreckten Arm eines Despoten beugen, heldenmüthige Beharrung seine schrecklichen Hülfquellen endlich erschöpfen kann. Nirgends durchdrang mich diese Wahrheit so lebhaft, als bei der Geschichte jenes denkwürdigen Aufruhrs, der die *vereinigten* Niederlande auf immer von der spanischen Krone trennte – und darum achtete ich es des Versuchs nicht unwerth, dieses schöne Denkmal *bürgerlicher Stärke* vor der Welt aufzustellen, in der Brust meines Lesers ein fröhliches Gefühl seiner selbst zu erwecken, und ein neues unverwerfliches Beispiel zu geben, was Menschen wagen dürfen für die gute Sache, und ausrichten mögen durch Vereinigung.
(NA 17, 10)

Der Erzähler bezieht Position, die Adjektive haben wertenden Charakter. Durch sie baut Schiller wirkmächtige Antithesen auf: Dem Trotz, der Berechnung und dem Schrecken des Despoten stehen menschliche Freiheit, herzhafter Widerstand und heldenmüthige Beharrung entgegen. Er hält den Sieg der Freiheit für einen großen und beruhigenden Gedanken, spricht von einem denkwürdigen Aufruhr und nennt ihn ein schönes Denkmal. Damit schreibt er für die Memoria (das „Denkmal“) bürgerlicher Stärke, die er anhand eines Exemplums (ein „unverwerfliches Beispiel“) demonstriert, und zielt auf Erweckung beim Leser ab, auf das aus dem Pietismus wohlvertraute, also religiöse, Erlebnis. So markiert er die eigene Wertung nicht nur, sondern verankert sie in der Brust des Lesers, er sakralisiert und emotionalisiert sie identitätsstiftend.

Adressat dieses rhetorischen Aufwandes ist kein gelehrtes Publikum, sondern die gesamte Öffentlichkeit, die Nation. Nicht zufällig werden gerade "vereinigt" und "bürgerliche Stärke" von Schiller hervorgehoben. In dem Moment,

in dem er den Rezipienten mit sich einig glaubt, trennt er auch nicht mehr sein Erzähler-Ich vom Leser, sondern geht zum Wir über.¹²²

Die Kraft also, womit es [das niederländische Volk] handelte, ist unter uns nicht verschwunden; der glückliche Erfolg, der sein Wagestück krönte, ist auch uns nicht versagt, wenn die Zeitläufte wiederkehren und ähnliche Anlässe uns zu ähnlichen Thaten rufen.
(NA 17, 11)

Der Anschluss an die unmittelbare Gegenwart scheint vordergründig zum universalhistorischen Konzept zu passen, wie es Schiller als Professor in Jena lehren wird. Doch als Historiograf, der sich nicht nur an ein Fachpublikum, sondern an die gesamte Öffentlichkeit wendet, schreibt er Individualgeschichten.¹²³ Während in der Universalgeschichte ausgehend von der Gegenwart der Kausalzusammenhang historischer Ereignisse darzustellen ist, der philosophische Historiker den Zweck der Geschichte herauspräparieren muss, geht es in der Geschichtsschreibung von Einzelgeschichten darum, das Ereignis selbst zu vergegenwärtigen. Die Anbindung an die unmittelbare Lebensrealität des Rezipienten ist hier also keine geschichtstheoretische Notwendigkeit, sondern ein Mittel der Wirkungsästhetik. Dabei werden auch Begriffe und Vorstellungen der eigenen Gegenwart, des 18. Jahrhunderts, verwendet, um Zustände verständlich zu machen.¹²⁴ Mit dem "schöne[n]

¹²² Zur Analyse der ersten Sätze der Einleitung vgl. auch Süßmann, *Geschichtsschreibung oder Roman?*, a.a.O., Anm. 109, S. 99f.

¹²³ Süßmann, *Geschichtsschreibung oder Roman?*, a.a.O., Anm. 109, S. 80f. Während in der Forschungsliteratur meist die Antrittsrede zur Untersuchung Schillers als Historiker herangezogen wird und damit unweigerlich der Geschichtstheoretiker Schiller in den Blickpunkt rückt, macht Süßmann die Unterscheidung zwischen Universalhistoriker und Historiograf plausibel.

¹²⁴ Karl-Heinz Hahn, *Geschichtsschreibung als Literatur. Zur Theorie deutschsprachiger Historiographie im Zeitalter Goethes*, in: *Studien zur Goethezeit*, Festschrift f. Erich Trunz, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl u. Eberhard Mannack, Heidelberg: Winter 1981 (Beihefte zum Euphorion 18), S. 91 – 101, hier: S. 97

Denkmal bürgerlicher Stärke", wird der niederländische Freiheitskampf deutlich an das bürgerliche Lesepublikum des 18. Jahrhunderts adressiert, die handlungsorientierten, pragmatischen Züge der Geschichte werden sichtbar gemacht, wenn der Autor in der Brust seines Lesers "ein fröhliches Gefühl seiner selbst" erwecken will. Die Geschichte selbst ruft den Bürger zum Handeln, der Historiograf zeigt ihm strukturelle Momente auf, die auf das kollektive Gedächtnis des Bürgers einwirken und seine eigene traditionale Identität ausbilden.¹²⁵

Unter der Aufforderung zum Handeln darf man nun nicht den Aufruf zur Rebellion verstehen – das würde Geschichtsschreibung als Vermittlung von Handlungswissen bedeuten – sondern die Ermunterung, sich selbst mit seinen Handlungsoptionen als geschichtliches und Geschichte gestaltendes Wesen zu begreifen. Der Leser soll lernen, Situationen nicht als gegeben und unveränderbar hinzunehmen, sondern sie einerseits als von Menschen herbeigeführt zu begreifen und andererseits ihnen gegenüber seine Autonomie zu behaupten. Dazu stellt ihm der Geschichtsschreiber die wirtschaftlichen, politischen, religiösen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen vor Augen, er ermöglicht ihm, "sich auf dem Schauplatz einzuleben". Er vergegenwärtigt dem Leser die Repression in ihrem vollen Umfang als Kontrast zur Freiheit, als durch Handlung zu ändernden Istzustand.

Das Symbol für die geistige Unterdrückung schlechthin ist in diesem Zusammenhang die spanische Inquisition.

Inquisition hat es gegeben, seitdem die Vernunft sich an das Heilige wagte, seitdem es Zweifler und Neuerer gab; aber erst um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, nachdem einige Beispiele der Abtrünnigkeit die Hierarchie aufgeschreckt hatten, baute ihr *Innocentius* der dritte einen eigenen Richterstuhl, und trennte auf eine unnatürliche Weise die geistliche Aufsicht und Unterweisung von der strafenden Gewalt. Um desto sicherer zu seyn, daß

¹²⁵ Prüfer, *Die Bildung der Geschichte*, a.a.O., Anm. 113, S. 348f.

kein Menschengefühl und keine Bestechung der Natur die starre Strenge ihrer Statuten auflöse, entzog er sie den Bischöffen und der sekularischen Geistlichkeit, die durch die Bande des bürgerlichen Lebens noch zu sehr an der Menschheit hieng, um sie Mönchen zu übertragen, einer Abart des menschlichen Namens, die die heiligen Triebe der Natur abgeschworen, dienstbaren Kreaturen des römischen Stuhls.
(NA 17, 57)

Vernunft und Heiliges sind zunächst noch zwei positiv besetzte Elemente einer Opposition. Wenn Schiller allerdings zuvor behauptete: "Die ganze Weltgeschichte ist ein ewig wiederholter Kampf der Herrschsucht und Freiheit" (NA 17, 39) geschieht durch einen Analogieschluss Umwertung. Für den zeitgenössischen aufgeklärten Leser hat die Vernunft den obersten Stellenwert. Wenn sie sich an das Heilige "wagt", wird damit der Kampf gegen die Orthodoxie eröffnet und das Heilige abgewertet. Die "Abtrünnigkeit von der Hierarchie" gehört im 18. Jahrhundert durchaus zur Lebenswirklichkeit, man denke an Lessings "Fragmentenstreit" oder die beständig fortschreitende Säkularisierung. "Abtrünnigkeit" impliziert nicht nur praktizierte Religionsfreiheit, sondern ist rebellisch konnotiert. Und eben in dem Moment, indem religiöse Freiheit sich gegen die Herrschaft der Kirche richtet, funktioniert die Kirche die Inquisition in ein Instrument der Herrschaftssicherung um.

Schiller mag mit dem im Sperrdruck erscheinenden Namen des herrschenden Papstes Innocentius (der Unschuldige) ein Ironiesignal setzen, denn bei weitem nicht alle Namen, insbesondere nicht die der Hauptprotagonisten, sind in der Abhandlung so deutlich hervorgehoben. In dem Moment, in dem die Inquisition als eigener Richterstuhl zur Institution der Herrschenden wird, bezieht er klar gegen sie Stellung, kenntlich macht er das durch Polemik. Die Inquisition sei ebenso wie ihre Organe (Mönche, eine "Abart des menschlichen Namens") unnatürlich, durch die Alliteration zieht Schiller die "starre Strenge ihrer Statuten" ins Komische. Polemik verführt aber den

Rezipienten dazu, sich dem Urteil des Autors anzuschließen, es wird kein Spielraum zur Reflexion über die Beweggründe der Mönche eingeräumt. Schiller will hier keine autonome Entscheidung des Lesers, sondern drängt ihm die Ablehnung der Inquisition auf.

Bei der spanischen Inquisition geht es im Gegenzug zu der des Innozenz um weltliche Herrschaft, spanischer Thron und römischer Stuhl werden kurzgeschlossen. Der Katholizismus fungiert nicht nur als Staatsreligion, sondern auch als staatssichernde Religion, was in zahlreichen martialischen Vokabeln ausgedrückt wird. Die Inquisition steht nun in engem Zusammenhang mit der *Reconquista* und diese Eroberungspolitik erfordert drastische Maßnahmen:

Wollte die Kirche einen vollständigen Sieg über den feindlichen Gottesdienst feiern, und ihre neue Eroberung vor jedem Rückfalle sicher stellen, so mußte sie den Grund selbst unterwühlen, auf welchen der alte Glaube gebaut war; sie mußte die ganze Form des sittlichen Charakters zerschlagen, an die er aufs innigste geheftet schien. In den verborgensten Tiefen der Seele mußte sie seine geheime Wurzeln ablösen, alle seine Spuren im Kreise des häuslichen Lebens und in der Bürgerwelt auslöschen, jede Erinnerung an ihn absterben lassen, und wo möglich selbst die Empfänglichkeit für seine Eindrücke tödten. Vaterland und Familie, Gewissen und Ehre, die heiligen Gefühle der Gesellschaft und der Natur sind immer die ersten und nächsten, mit denen Religionen sich mischen; von denen sie Stärke empfangen, und denen sie sie geben. Diese Verbindung mußte jetzt aufgelöst, von den heiligen Gefühlen der Natur mußte die alte Religion gewaltsam gerissen werden – und sollte es selbst die Heiligkeit dieser Empfindungen kosten. So wurde die Inquisition, die wir zum Unterschiede von den menschlicheren Gerichten, die ihren Namen führen, die *spanische* nennen.
(NA 17, 58)

Bedroht werden nun der private Bereich und die bürgerlichen Werte: Vaterland, Familie, Gewissen und Ehre, die als die heiligen Gefühle der Gesellschaft und Natur bezeichnet werden. Nicht nur durch den sarkastischen Zusatz "und sollte es selbst die Heiligkeit dieser Empfindungen kosten" macht Schiller das Unternehmen fragwürdig, denn die bürgerlichen Ideale erhalten nun den Anspruch des Heiligen, den der Autor der Kirche entzieht. Dadurch holt er seinen Leser bei seiner bürgerlichen Identität ab, lässt ihn die Bedrohung durch die Inquisition emotional erleben.

Das gesperrt gestellte "so" betont die abfällige Meinung, bedeutet aber keine Verharmlosung der althergebrachten Inquisition. Durch die vorherige Diffamierung wird die kirchliche Inquisition als erstes Element einer Klimax erkennbar, deren zweites nun entsprechend ausgeschmückt wird.

Die Vernunft unter den blinden Glauben herab zu stürzen, und die Freiheit des Geists durch eine todte Einförmigkeit zu zerstören, war das Ziel, worauf dieses Institut hinarbeitete; seine Werkzeuge dazu waren *Schrecken* und *Schande*. Bis ins Gebiet der geheimsten Gedanken dehnte es seine unnatürliche Gerichtsbarkeit aus. Jede Leidenschaft stand in seinem Solde; Freundschaft, ehliche Liebe und alle Triebe der Natur wußte es zu seinem Zwecke zu brauchen; seine Schlingen lagen in jeder Freude des Lebens.
(NA 17, 59)

Ziel ist nicht mehr nur Unterwerfung, sondern Destruktion – Schiller macht das an den Verben "stürzen" und "zerstören" kenntlich, was nach dem Zerstörungswerk an Vernunft und Geistesfreiheit bleiben soll, wird mit den negativen Epitheta "blind" und "todt" besetzt. Die Alliteration von Schrecken und Schande drückt auch lautmalerisch den Abscheu vor den eingesetzten Werkzeugen aus, in einem räumlichen Bild wird das Vordringen der Inquisition bis in die privatesten Sphären geschildert. Sie dehnt sich aus, legt Schlingen, der von ihr beherrschte Raum bietet im buchstäblichen Sinne keinen Rückzugsbereich, in ihrem Terrain herrscht Unsicherheit.

Mit dem Tempuswechsel ins Präsens ist die Inquisition plötzlich gegenwärtig, verbreitete sie sich zunächst noch räumlich, erreicht sie mit diesem Zeitsprung auch den zeitgenössischen Leser.

Mit feierlichem Pompe führt man den Verbrecher zur Richtstatt, eine rothe Blutfahne weht voran, der Zusammenklang aller Glocken begleitet den Zug; zuerst kommen Priester im Meßgewande, und singen ein heiliges Lied. Ihnen folgt der verurtheilte Sünder, in ein gelbes Gewand gekleidet, worauf man schwarze Teufelsgestalten abgemahlt sieht. Auf dem Kopfe trägt er eine Mütze von Papier, die sich in eine Menschenfigur endigt, um welche Feuerflammen schlagen, und scheußliche Dämonen herumfliegen. *Weggekehrt* von dem ewig Verdammten wird das Bild des Gekreuzigten getragen; ihm gilt die Erlösung nicht mehr. Dem Feuer gehört sein sterblicher Leib, wie den Flammen der Hölle seine unsterbliche Seele. Ein Knebel sperrt seinen Mund, und verwehrt ihm, seinen Schmerz in lindernden Klagen zu kühlen, das erstorbene Mitleid durch seine rührende Geschichte zu wecken und die Geheimnisse des heiligen Gerichts auszusagen. An ihn schließt sich

die Geistlichkeit im festlichen Ornat, die Obrigkeit und der Adel; die Väter, die ihn gerichtet haben, beschließen den schauerlichen Zug. Man glaubt eine Leiche zu sehen, die zu Grabe geleitet wird, und es ist ein lebendiger Mensch, dessen Quaaalen jezt das Volk so schauderhaft unterhalten sollen.
(NA 17, 59f.)

Schiller bietet dem Leser ein synästhetisches Spektakel, doch es ist mehr als die "erkennbare Lust am Zeichnen"¹²⁶, die diese Szene motiviert. Denn Geschichte wird nicht allein durch die Darstellung des historischen Gegenstandes geprägt, sondern von der Wirkung des Zuschauens.¹²⁷ Das Publikum beim Autodafé spart Schiller aus, in seine Rolle schlüpft der Leser. Der wird zum Zeugen der Urteilstvollstreckung, die sinnliche Ausmalung der Szene lässt ihn diese anschauend erleben. Sein Blick wird vom Autor auf das verurteilte Individuum und sein Schicksal gelenkt, Priester, Obrigkeit, Adel und Richter verschmelzen hingegen zu einer amorphen Masse. Die rote Blutfahne und das gelbe Gewand des Delinquenten werden durch die Farben des Feuers hervorgehoben, die Teufelsgestalten sind schwarz, alles andere bleibt zwar feierlich pompös aber unbestimmt.

Gerade entgegengesetzt verhält es sich mit dem akustischen Reiz. Man hört nur die Glocken und die heiligen Lieder (die nach den mehrfachen Umwertungen des Wortes heilig einen mehr als fragwürdigen Charakter haben). Das Opfer wird durch den Knebel zu Verstummen gebracht, es kann weder

¹²⁶ Norbert Oellers, *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 417. Oellers zitiert zwar diese Stelle, die für Schillers Historiografie hohe Aussagekraft hat, lässt sie aber leider unkommentiert, und reduziert sie so tatsächlich auf die pure Lust an Schauerromantik.

¹²⁷ Stephan Jaeger, *Historiographisch-literarische Interferenzen. Möglichkeiten und Grenzen des Diskursbegriffs*, in: *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Daniel Fulda u. Silvia Tschopp, Berlin/New York: de Gruyter 2002, S. 61 – 85, hier: S. 79. Jaeger zitiert mit der Schlacht um Antwerpen eine überhöhte Darstellungsform, beobachtet Schiller dort doch die Beobachter selbst.

klagen, noch sich verbal mitteilen. Die Inquisition bleibt damit in ihr geheimnisvolles und damit umso schrecklicheres Dunkel gehüllt, im Zug manifestiert sich die Chancenlosigkeit des Delinquenten. Gerade die Stille ruft den Schauer hervor, der lebendige Mensch erscheint bereits als Leiche. Die Fokussierung des Erzählers auf ihn erweckt aber das, was ihm der Knebel versagt – das Heischen um Mitleid und die Identifikation durch den zuschauenden Leser.

Den Höhepunkt der Klimax bildet konsequenterweise die sinnliche Darstellung. Schiller verlangsamt an dieser Stelle das Tempo, während er vorher die erzählte Zeit extrem raffte, verdichtet er durch die Drosselung der Erzählgeschwindigkeit den Lauf der Geschichte zu einem Augenblick. Durch die szenische Erzählung im Präsens macht er den Leser zu einem Zeugen dieses Augenblicks und bedient sich so des sinnlichen Vermögens des Rezipienten. Der kann deshalb nicht unbeteiligt bleiben, wie Schiller in *Ueber die tragische Kunst* ausführt:

Je *lebhafter* die Vorstellungen, desto mehr wird das Gemüth zur Thätigkeit eingeladen, desto mehr wird seine Sinnlichkeit gereizt, desto mehr also auch sein sittliches Vermögen zum Widerstand aufgefordert. Vorstellungen des Leidens lassen sich aber auf zwey verschiedenen Wegen erhalten, welche der Lebhaftigkeit des Eindrucks nicht auf gleiche Art günstig sind. Ungleich stärker affizieren uns Leiden, von denen wir Zeugen sind, als solche, die wir erst durch Erzählung oder Beschreibung erfahren. Jene heben das freye Spiel unsrer Einbildungskraft auf, und dringen, da sie unsre Sinnlichkeit unmittelbar treffen, auf dem kürzesten Weg zu unserm Herzen.
(NA 20, 159)

Die Erzählstrategie lässt keinen Zweifel über die Bewertung der Inquisition zu, analog zur rhetorischen Klimax steigert Schiller auch seine Lesermanipulation. Macht er seine Meinung zunächst durch Polemik überdeutlich, mit der er dem Leser zwar die Lust, aber nicht die Möglichkeit zum Widerspruch nimmt, spricht er sodann das Mitleid an. Über die Identifikation als Bürger mit den Gegnern der Inquisition beteiligt er den Leser affektiv und macht

ihn schließlich zum Zeugen des Geschehens. Er trifft den Rezipienten unmittelbar bei seiner Sinnlichkeit und überwältigt ihn, indem er das freie Spiel der Einbildungskraft aufhebt. Damit erweist er sich aber als eindeutig autoritärer Erzähler, der die Beurteilung der Geschichte nicht zur Disposition stellt. Dem Leser wird der unhaltbare Zustand der Unfreiheit drastisch vor Augen geführt und damit die Notwendigkeit zu handeln. Der Abfall von der spanischen Regierung ist in solch einer Darstellung der folgerichtige Befreiungsschlag gegen Unterdrückung und ein inhumanes Strafsystem.

Schiller denkt Geschichte als Handlungs-Spielraum, Aufschluss über den Sinn historischer Zusammenhänge erhält man, indem man diejenigen Personen, die geschichtlich wirksam gehandelt haben, nach ihren Gründen und Zielen befragt.¹²⁸ Deshalb soll sich der Leser nicht nur mit den Rahmenbedingungen vertraut machen, sondern auch "mit den handelnden Personen familiarisieren". Durch Charakterporträts macht der Geschichtsschreiber den Leser mit den handelnden Personen vertraut, versucht, die Motive und psychischen Dispositionen der Protagonisten nachzuvollziehen.

"Ehe wir ihn handeln sehen, müssen wir einen flüchtigen Blick in seine Seele thun, und hier einen Schlüssel zu seinem politischen Leben aufsuchen." (NA 17, 54) Mit diesem Satz beginnt Schiller das Porträt Philipps II. zu zeichnen und stimmt den Rezipienten auf eine scheinbar differenzierte Darstellung des spanischen Königs ein. Indem er sich an der Seele des Monarchen interessiert zeigt, erweckt er beim Leser die Erwartung auf eine objektive Beurteilung der

¹²⁸ Christiaan L. Hart-Nibbrig, *"Die Weltgeschichte ist das Weltgericht". Zur Aktualität von Schillers ästhetischer Geschichtsdeutung*, in: *JDSG* 22 (1976), S. 255 – 277, hier: S. 256

Geschichte unter Einbeziehung beider Positionen. Doch schon die nächsten Worte zeichnen ein düsteres Bild:

Freude und Wohlwollen fehlten in diesem Gemüthe. Jene versagten ihm sein Blut und seine frühen finstern Kinderjahre; dieses konnten Menschen ihm nicht geben, denen das süßeste und mächtigste Band an die Gesellschaft mangelte. Zwei Begriffe, sein *Ich*, und was *über* diesem Ich war, füllten seinen dürftigen Geist aus, Egoismus und Religion sind der Inhalt und die Ueberschrift seines ganzen Lebens. Er war König und Christ, und war beides schlecht, weil er beides vereinigen wollte. Mensch für Menschen war er niemals, weil er von seinem Selbst nur aufwärts, nie abwärts stieg. Sein Glaube war grausam und finster, denn seine Gottheit war ein schreckliches Wesen.

(NA 17, 54)

Die Passage ist von Mangel geprägt. "Fehlen", "versagen", "nicht geben können" zeigen die Defizite auf, die den "dürftigen" Geist ausmachen, unterstützt von Finsternis-Metaphorik. Das Zuwenig an Gemüt verdichtet sich zu einem Fehlen an Menschheit schlechthin, Philipp wird als König und Christ institutionalisiert. Obwohl Schiller ihn durch seine Kindheit und seine Umgebung determiniert zeichnet, entzieht er ihm dadurch das Mitleid des Lesers, denn Philipps Schlechtigkeit sowohl als König als auch als Christ resultiert gerade aus der Institutionalisierung:

Der Kaiser war Barbar aus Berechnung, sein Sohn aus Empfindung. Der erste war ein starker und aufgeklärter Geist, aber vielleicht ein desto schlimmerer Mensch; der zweite war ein beschränkter und schwacher Kopf, aber er war gerechter.

Beide aber, wie mich dünkt, konnten bessere Menschen gewesen seyn als sie wirklich waren, und im Ganzen nach denselben Maaßregeln gehandelt haben. Was wir dem Charakter der Person zur Last legen, ist sehr oft das Gebrechen, die nothwendige Ausflucht der allgemeinen menschlichen Natur. Eine Monarchie von diesem Umfang war eine zu starke Versuchung für den menschlichen Stolz, und eine zu schwere Aufgabe für menschliche Kräfte.

(NA 17, 54f.)

Die abwertende Rede von Barbaren, beschränkten und schwachen Köpfen mündet in die Erklärung, dass die Monarchie den Menschen im König überfordere. Dieses Motiv führt Schiller im *Don Karlos* auch weiter aus, hier jedoch zeichnet er den König um der Antithese willen bewusst einseitig. Der Leser errichtet so in seiner Vorstellung ein finsternes, bedrückendes Bild des

spanischen Herrschers, das zwar eine Erklärung für Philipps Verhalten bietet, dem Leser aber die Notwendigkeit zum Aufstand nahe legt.

Den Spaniern stellt Schiller die Niederländer mit ihren Hauptprotagonisten Egmont und Oranien gegenüber. Obwohl er den Kampf der Nation gegen den spanischen Despoten erzählen will, relativiert er das kollektive historische Subjekt und konzentriert die Darstellung der Ereignisse auf wenige Repräsentanten. Das Medium der geschichtlichen Darstellung mit seiner ausgeprägten Theatermetaphorik – man denke beispielsweise an das Auftreten der Figuren auf dem Schauplatz – erzwingt nämlich wieder eine Personalisierung der geschichtlichen Abläufe.¹²⁹ Während sich in Philipp II. historisch gesehen tatsächlich das Machtmonopol verkörperte, läuft eine solche Konzentrierung der niederländischen Freiheit aber gerade zuwider. Deshalb muss Wilhelm von Oranien Egmont zur Seite gestellt werden, um die Pluralität in der politischen Willensbildung der Niederlande auszudrücken.¹³⁰

Als eigentlichen Gegenspieler Philipps konzipiert Schiller Wilhelm von Oranien, der sich durch *magnanimitas* auszeichnet:

Wilhelm der stille weicht sich, ein zweyter Brutus, dem großen Anliegen der Freiheit. Ueber eine furchtsame Selbstsucht erhaben, kündigt er dem Throne strafbare Pflichten auf, entkleidet sich großmüthig seines fürstlichen Daseyns, steigt zu einer freiwilligen Armuth herunter, und ist nichts mehr als ein Bürger der Welt.
(NA 17, 13)

¹²⁹ Ernst Osterkamp, *Die Seele des historischen Subjekts. Historische Portraitkunst in Friedrich Schillers Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung*, in: *Schiller als Historiker*, hrsg. v. Otto Dann u.a., Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 157 – 178, hier: S. 163f. Dieser Aufsatz ist weitgehend identisch mit Ernst Osterkamp, *Friedrich Schiller als Historiker*, in: *Friedrich Schiller. Goethes großer Freund. Texte zur gegenwärtigen Einschätzung des Dichters*, hrsg. v. Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar, Jahrgabe 2002, S. 38 – 63

¹³⁰ Ebd., S. 164f.

Das immer noch heilsgeschichtlich konditionierte Lesepublikum der Spätaufklärung erkennt in ihm eine säkulare Christusfigur, einen aufgeklärten Heilsbringer.¹³¹ In ihm verschmilzt Schiller aber auch einen barocken Trauerspielhelden mit einem tugendhaften Bürger,¹³² neben der *magnanimitas* verfügt Wilhelm über eine stoische Fassade:

Die stille Ruhe eines immer gleichen Gesichts verbarg eine geschäftige feurige Seele, die auch die Hülle, hinter welcher sie schuf, nicht bewegte, und der List und der Liebe gleich unbetretbar war; einen vielfachen, fruchtbaren, nie ermüdenden Geist, weich und bildsam genug, augenblicklich in alle Formen zu schmelzen; bewährt genug, in keiner sich selbst zu verlieren; stark genug, jeden Glückswechsel zu ertragen.
(NA 17, 68f.)

An seiner stillen Geschäftigkeit, seiner Fürsorge für Familie und Freunde und seiner maßvollen Affekt-Ökonomie wird der Bürger erkennbar, wird der Politiker des 16. Jahrhunderts an das Tugendideal des 18. Jahrhunderts herangebracht.

Wilhelms Stärke ist es,

Menschen zu durchschauen und Herzen zu gewinnen, [...] weil er mit den Merkmalen seiner Gunst und Verehrung weder karg noch verschwenderisch war, und durch eine kluge Wirthschaft mit demjenigen, wodurch man Menschen verbindet, seinen wirklichen Vorrath an diesen Mitteln vermehrte. [...] Die Stunde der Tafel war seine einzige Feierstunde, aber diese gehörte seinem Herzen auch ganz, seiner Familie und der Freundschaft; ein bescheidener Abzug, den er dem Vaterland machte. Hier verklärte sich seine Stirne beym Wein, den ihm fröhlicher Muth und Enthaltbarkeit würzten, und die ernste Sorge durfte hier die Jovialität seines Geists nicht umwölken.
(NA 17, 69)

Schiller legt Wilhelm in deutlichem Kontrast zu Philipp an, ein hervorstechender Unterschied ist Wilhelms Geselligkeit. Während Philipp Freude und Wohlwollen fehlen, ist sein Gegenspieler imstande, Herzen zu gewinnen und zu feiern. Ernste Sorge schließt bei ihm Jovialität keineswegs aus, er ist genau das, was Philipp versagt ist: ein Mensch. Das hält ihn aber nicht davon ab, ein geschickter Politiker zu sein, er ist im Gegenteil ein Meister der Verstellung,

¹³¹ Osterkamp, *Die Seele des historischen Subjekts*, a.a.O., Anm. 129, S. 171

¹³² Ebd., S. 174

ging er doch bei keinem Geringeren in die Schule als bei Kaiser Karl. Seine Kunst der *dissimulatio* ist aber nicht, wie in bürgerlichem Kontext zu erwarten wäre, negativ besetzt, sondern wird durch Charakterstärke gerechtfertigt. Denn er ist nicht nur undurchschaubar, sondern auch unbeeinflussbar, bezeichnenderweise ist er gegen List und Liebe, also gegen die Verführungen der Vernunft und der Sinnlichkeit, gleichermaßen immun. Philipp hat einen "dürftigen Geist", ist ein "beschränkter und schwacher Kopf", Wilhelms Geist hingegen ist "fruchtbar", "nie ermüdend" und doch "weich und bildsam".

In seinen Charakterporträts verbindet Schiller die individualisierende Charakteristik Plutarchs mit der typisierenden Theophrasts.¹³³ In der Figurenzeichnung Philipps und Wilhelms führt er die Opposition zwischen Hofwelt und Bürgerwelt aus. Dies geschieht weniger durch die Beschreibung des Umfelds, sondern durch Nachzeichnen der Charaktere, die persönlichen Eigenschaften der Figuren weisen sie als Mitglieder der höfischen oder bürgerlichen Sphäre aus. In Philipps Mängel diskreditiert Schiller die höfische Gesellschaft, und indem er die bürgerlichen Facetten Wilhelms betont, legt er den Leser auf eine Wertung der Figuren fest, noch bevor diese überhaupt begonnen haben zu handeln.

Abermals ist der Leser einem Erzählgestus ausgeliefert, der wenig Raum für ein eigenes Urteil bietet. Die Positionen des Historiografen sind deutlich bestimmt, Schiller unternimmt nicht den geringsten Versuch, sie zu verschleiern. So gesehen kann man auch nicht von Lesermanipulation sprechen, da die Rezeptionslenkung keineswegs unterschwellig, sondern vollkommen offen vor

¹³³ Osterkamp, *Die Seele des historischen Subjekts*, a.a.O., Anm. 129, S. 168

sich geht. Auch in der Figurengestaltung drückt sich Schillers Gestus eines Lehrers aus, der Fakten nicht diskutieren, sondern vermitteln will.

Was die Kontrahenten Philipp und Wilhelm von Oranien verbindet, sind ihre psychologischen Fähigkeiten. Wer über solche nicht verfügt, fällt wie Egmont oder Margarethe von Parma zuerst aus dem geschichtlichen Handeln heraus.¹³⁴

Wilhelm kann Menschen durchschauen und Herzen gewinnen und ebenso hat Philipp gelernt, Menschen einzuschätzen.

Ein Mensch wie dieser [Wilhelm] konnte seinem ganzen Zeitalter undurchdringlich bleiben, aber nicht dem größten Kenner der Gemüther, nicht dem mißtrauischten Geist seines Jahrhunderts. Philipp der zweite schaute schnell und tief in einen Charakter, der, unter gutartigen, seinem eignen am ähnlichsten war. Hätte er ihn nicht so vollkommen durchschaut, so wäre es unerklärbar, wie er einem Menschen sein Vertrauen nicht geschenkt haben sollte, in welchem sich beinahe alle Eigenschaften vereinigten, die Er am höchsten schätzte und am besten würdigen konnte. Aber Wilhelm hatte noch einen andern Berührungspunkt mit Philipp dem zweiten, welcher wichtiger war. Er hatte seine Staatskunst bei demselben Meister gelernt, und war, wie zu fürchten stand, ein fähigerer Schüler gewesen. Nicht, weil er den Fürsten des Machiavell zu seinem Studium gemacht, sondern weil er den lebendigen Unterricht eines Monarchen genossen hatte, der jenen in Ausübung brachte, war er mit den gefährlichen Künsten bekannt worden, durch welche Throne fallen und steigen. Philipp hatte hier mit einem Gegner zu thun, der auf seine Staatskunst gerüstet war, und dem bei einer *guten* Sache auch die Hilfsmittel der *schlimmen* zu Gebote standen. Und eben dieser letztere Umstand erklärt uns, warum er unter allen gleichzeitigen Sterblichen *diesen* am unversöhnlichsten haßte, und so unnatürlich fürchtete.
(NA 17, 70)

Sobald die Figuren in die historische Handlung eintreten, beginnt sich die Typisierung aufzulösen. Zunächst bringt Schiller die Charaktereigenschaften der Kontrahenten miteinander in Berührung, Wilhelm zählt zwar zu den "Gutartigen", ist aber Philipp plötzlich durchaus ähnlich, ja Philipp schätzt seine Fähigkeiten als solche sogar. Wilhelm und Philipp sind sich ebenbürtig, nicht zuletzt, weil sie beide Karls Schüler waren. Schiller spielt hier unterschwellig auf das zumindest dem Lesepublikum der schönen Welt durchaus vertraute Motiv der verfeindeten

¹³⁴ Ebd., S. 172

Brüder an, einen Topos der Sturm- und Drang-Literatur.¹³⁵ Damit gibt er der Feindschaft auch eine persönliche Motivation, die sich in Philipps Hass, der keineswegs zur affektkontrollierten Haltung eines Monarchen passt, äußert.

Die Mittel, die Wilhelm zu Gebote stehen, werden ausdrücklich als "schlimm" bezeichnet, die Polarität der guten Sache und der schlimmen Mittel wird zusätzlich durch Sperrdruck hervorgehoben. Die Figuren wirken eigenverantwortlich, sie erhalten ihre eigene Psychologie, die nicht mehr von außen analysiert wird, sondern aus dem Text-Geschehen hervorgeht.¹³⁶ Historisches Handeln ist nicht eindeutig gut oder schlecht, sondern das Individuum muss bei seinem handelnden Eingreifen in die Geschichte selbst darüber entscheiden. Damit zeigt der Autor dem Leser die Ambivalenz von geschichtlichen Vorgängen auf.

Durch die Aufklärungshistoriografie wurde die göttliche Providenz als Medium der geschichtlichen Ordnungstiftung suspendiert. Schiller ersetzt sie durch die großen Akteure, aus deren seelischen Dispositionen und Intentionen die folgenden Ereignisse erklärbar sein sollen, in ihnen wird der geschichtliche Zufall zum Plan.¹³⁷ Doch im Lauf der Geschichte wird auch deutlich, dass die als Subjekte der Geschichte konzipierten Charaktere nicht immer gestalten, sondern

¹³⁵ Auch Süßmann sieht den politischen Gegensatz der vier Hauptfiguren Philipp, Wilhelm, Egmont und Margarethe um einen familiären ergänzt, spricht von einem Eifersuchtsdrama unter konkurrierenden Geschwistern. Süßmann, *Geschichtsschreibung oder Roman?*, a.a.O., Anm. 109, S. 93

¹³⁶ Stephan Jaeger, *Die Beredsamkeit des Prinzen von Oranien oder Friedrich Schillers ästhetische Inszenierung modernen Geschichtsdenkens in Historiographie*, in: *Ästhetische Erfindung der Moderne? Perspektiven und Modelle 1750 – 1850*, hrsg. v. Britta Herrmann u. Barbara Thums, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 95 – 114, hier: S. 104

¹³⁷ Osterkamp, *Die Seele des historischen Subjekts*, a.a.O., Anm. 129, S. 170f.

oft reagieren, also eigentlich Objekte der Geschichte sind, die sich im Strudel der Ereignisse auflösen.¹³⁸

So erweist sich das politische Handeln Wilhelms, unabhängig vom damit verfolgten Ideal, als ethisch fragwürdig. Angesichts der konkreten politischen Taten räumt Schiller ein, dass "es jedem frei gestellt ist, nach seiner guten oder schlimmen Meinung von dem Prinzen denjenigen [Grund] herauszusuchen, der bei ihm vorgewaltet haben möchte." (NA 17, 181) Um dem Leser eine Orientierungshilfe zu geben, setzt er jedoch die vorangestellten Charakterporträts ein, sie sollen die in ihrem geschichtlichen Handeln widersprüchlichen Individuen wieder zu Repräsentanten der Menschheit machen.¹³⁹

Darüber hinaus konfrontiert Schiller den Leser mit dem Übel, das entsteht, wenn Geschichte tatsächlich dem Zufall überlassen wird. Charakteristisches Beispiel dafür ist ihm der Bildersturm.

Daß aber die Bilderstürmerei die Frucht eines überlegten Planes gewesen, der auf dem Konvent zu S. Truyen verabredet worden, daß in einer solennen Versammlung so vieler Edlen und Tapfern, unter denen noch bei weitem der größere Theil dem Pabstthum anhieng, ein Rasender sich hätte erdreusten sollen, den Entwurf zu einer offenbaren Schandthat zu geben, die nicht sowohl eine abgesonderte Religionsparthey kränkte als vielmehr alle Achtung für Religion überhaupt und alle Sittlichkeit mit Füßen trat, und die nur in dem schlammichten Schoos einer verworfenen Pöbelseele empfangen werden konnte, wäre schon allein darum nicht glaublich, weil diese wüthende That in ihrer Entstehung zu rasch, in ihrer Ausführung zu leidenschaftlich, zu ungeheuer erscheint, um nicht die Geburt *des Augenblicks* gewesen zu seyn, in welchem sie ans Licht trat, und weil sie aus den Umständen, die ihr vorhergingen, so natürlich fließt, daß es tiefer Nachsuchungen nicht bedarf, um ihre Entstehung zu erklären.
(NA 17, 199)

Bei aller Parteinahme für die Niederländer differenziert Schiller nach ethischen Gesichtspunkten. Gewaltsame Ausschreitungen des Pöbels werden deutlich verurteilt, er belässt es nicht bei einer simplen Distanzierung des Adels, sondern

¹³⁸ Ebd., S. 173f.

¹³⁹ Osterkamp, *Die Seele des historischen Subjekts*, a.a.O., Anm. 129, S. 177

schildert dieses Ereignis empört. "Rasender", "erdreustet", eine "offenbare Schandthat" – wer solche Vokabel wählt, drückt maximale Ablehnung aus.

Wie sehr diese Tat der Vernunft zuwider läuft, drückt Schiller im Bild des Gebärens aus: Der Entwurf wurde im "schlammichten Schoos einer verworfenen Pöbelseele empfangen", der zeugende, also väterlich-männliche, im Diskurs der Zeit rationale Teil, bleibt ausgeklammert. Durch das Gendering wird der Ausbruch als triebhaft gebrandmarkt, die "verworfenen Pöbelseele" steht im krassen Widerspruch zur friedlichen, vernunftgeleiteten Bürgergesellschaft unter Führung eines Wilhelm von Oranien. Die Ausführung ist rasch und leidenschaftlich, eine "Geburt des Augenblicks", die "ans Licht tritt". Dabei geht es nicht einfach um die sinnliche Seite des Menschen, nicht einmal um seine viehische, der "schlammichte" Schoß siedelt das Bild noch unterhalb der Tierwelt an. Sucht man einen Vergleich in der realen Natur, findet er sich am ehesten in der Geologie, in der unberechenbaren Eruption eines Vulkans.

Die Protagonisten des Aufstands gehören zum Abschaum der Menschheit, doch trotz seiner Empörung sucht der Geschichtsschreiber noch nach einer sozialpsychologischen Erklärung:

Eine rohe zahlreiche Menge, zusammengejagt aus dem untersten Pöbel, viehisch durch viehische Behandlung, von Mordbefehlen, die in jeder Stadt auf sie lauren, von Gränze zu Gränze herumgescheucht, und bis zur Verzweiflung gehetzt, genöthigt ihre Andacht zu stehlen, ein allgemein geheiligtes Menschrecht, gleich einem Werke der Finsterniß zu verheimlichen – vor ihren Augen vielleicht die stolz aufsteigenden Gotteshäuser der triumphirenden Kirche, wo ihre übermüthigen Brüder in bequemer und üppiger Andacht sich pflegen; sie selbst herausgedrängt aus den Mauern, vielleicht durch die schwächere Anzahl herausgedrängt, hier im wilden Wald, unter brennender Mittagshitze, in schimpflicher Heimlichkeit, dem nehmlichen Gott zu dienen – hinausgestoßen, aus der bürgerlichen Gesellschaft in den Stand der Natur, und in einem schrecklichen Augenblick an die Rechte dieses Standes erinnert!
(NA 17, 199)

Als Moralist verurteilt Schiller die Ereignisse, als Historiker sucht er nach einer Begründung für den Aufstand. Und als Geschichtsschreiber inszeniert er diese

Begründung mit Hilfe perspektivischer Techniken Schritt für Schritt, anstatt sie einfach abzuleiten.¹⁴⁰ Er skizziert die Dialektik der Gewalt, ohne ihr schon ein theoretisch begründetes Fundament zu geben.¹⁴¹

Den Bildersturm selbst beschreibt er zunächst im Präsens:

Eine rasende Rotte von Handwerkern, Schiffern und Bauern, mit öffentlichen Dirnen, Bettlern und Raubgesindel untermischt [...] stürzen die Altäre, zerbrechen die Bilder der Heiligen und treten sie mit Füßen. [...] die Wände werden mit Leitern erstiegen, die Gemälde mit Hämmern zerschlagen, Kanzeln und Kirchenstühle mit Aexten zerhauen, die Altäre ihrer Zierrathen entkleidet, und die heiligen Gefäße gestohlen.
(NA 17, 200)

Die rasende Rotte – auch hier treffen wir wiederum auf Schillers Vorliebe für Alliterationen beim Ausdruck von Abscheu – besteht nicht aus Individuen, sondern aus kleinbürgerlichen Berufsgruppen und Elementen des Mobs. Verallgemeinerung drückt sich auch im Plural aus, Altäre und Kanzeln sind nicht einer bestimmten Kirche zugeordnet. Einen konkreten Schauplatz bietet erst die Hauptkirche in Antwerpen. Hier variiert Schiller das Tempus, verbale Vorgeplänkel wie den spöttischen Dialog mit dem Marienbild oder das Nachäffen der Prediger erzählt er im Präteritum. Dadurch baut er eine Zeitstruktur auf, die Ereignisse schaukeln sich während einiger Tage hoch; der eigentliche Bildersturm mit all seinen Details steht wiederum im Präsens, der Gewaltakt wird für den Leser gegenwärtig.

Noch während dem Singen werfen sich alle, wie auf ein gegebenes Signal, wüthend auf das Marienbild, durchstechen es mit Schwerdtern und Dolchen, und schlagen ihm das Haupt ab; Huren und Diebe reißen die großen Kerzen von den Altären, und leuchten zu dem Werk. Die schöne Orgel der Kirche, ein Meisterstück damaliger Kunst, wird zertrümmert, alle Gemähldte ausgelöscht, alle Statuen zerschmettert. Ein gekreuzigter Christus in Lebensgröße [...] wird mit Strängen zur Erde gerissen, und mit Beilen zerschlagen, indem man die beiden Mörder zu seiner Seite ehrerbietig schont. Die Hostien streut man auf

¹⁴⁰ Stephan Jaeger, *Schiller und die Quellen seiner Geschichtsschreibung. Eine Untersuchung zur Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*, in: *JDSG* 52 (2008), S. 216 – 246, hier: S. 230

¹⁴¹ Eder, *Schiller als Historiker*, a.a.O., Anm. 112, S. 670

den Boden, und tritt sie mit Füßen; in dem Nachtmahlwein, den man von ungefähr da findet, wird die Gesundheit der Geusen getrunken; mit dem heiligen Oele werden die Schuhe gerieben; Gräber selbst werden durchwühlt, die halbverwesten Leichen hervorgerissen und mit Füßen getreten.
(NA 17, 201f.)

In einer performativen Neuerzeugung wiederholt und reinszeniert Schiller die historischen Abläufe.¹⁴² Indem Schiller ihm Vandalismus und Sakrileg vor Augen führt, lässt er den Rezipienten das Gewaltpotenzial des entfesselten Mobs erleben. Dabei zielt er auf Empfindungen des gebildeten Publikums seiner Zeit: Zunächst werden ästhetische Gefühle verletzt, die vernichteten Kunstwerke und die Zerstörung der kunstvollen Orgel treffen den kunstsinnigen, kultivierten Leser. Die Steigerung findet sich in einem Angriff auf die religiösen Gefühle des Rezipienten, der bei aller Säkularisation doch noch ein deutliches Bewusstsein von Blasphemie hat.¹⁴³ Durch die detailgenaue Ausschlichtung der Geschehnisse trifft Schiller unmittelbar die Emotion des Lesers und erzeugt durch starke Gefühle seinen Abscheu. So hindert er selbst den protestantischen Rezipienten daran, den Bildersturm als einen folgerichtigen Akt im Streit der Konfessionen aufzufassen, sondern reduziert das Wüten auf die reine Zerstörung und charakterisiert es als moralisch verwerflich.

Obwohl Schiller den Bildersturm veranschaulichend in Szene setzt, scheinen keine Einzelpersonen am Werk, sondern ein Kollektiv. Zunächst ist von "allen" die Rede, dann von "Huren und Dieben", also Mitgliedern der untersten Gesellschaftsschichten. Schließlich werden die Täter zum "man", oder gar die

¹⁴² Jaeger, *Schiller und die Quellen seiner Geschichtsschreibung*, a.a.O., Anm. 140, S. 232

¹⁴³ Torsten Hoffmann geht so weit, in der Zerstörung des Marienbildes ein Massenvergewaltigungsszenario zu lesen. Torsten Hoffmann, *"Nehmt Spitzhacken und Hammer!" Funktionen und intermediale Implikationen von Bildzerstörungen bei Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist, Wilhelm Busch, Georg Heym und Botho Strauß*, in: *JDSG* 52 (2008), S. 289 – 328, hier: S. 297

Gegenstände der Zerstörung zum Subjekt. All das zeigt dem Leser an, dass Geschichte in diesem Fall nicht gemacht wird, sondern passiert. Wiederum wählt Schiller eine Opposition als gestalterisches Prinzip, das Kollektiv wird von den großen Individuen abgesetzt.

Die Sympathien des Autors gelten zweifellos dem Einzelnen, der zwar nicht immer reüssieren mag, der aber doch das Bewusstsein als geschichtliches Subjekt hat und sich seiner Verantwortung stellt. Das Kollektiv erweist sich hingegen als unkontrollierbare und darum unheimliche Gewalt, die von der bürgerlichen Gesellschaft mit gutem Grund beherrscht werden muss. Indem er den Mob in seiner schlimmsten Form darstellt, gibt der Geschichtsschreiber seine elitäre Haltung zu erkennen. Seinem Zielpublikum, dem gebildeten Bürger, stellt er ein abschreckendes Beispiel vor Augen und mahnt ihn am Vorabend der Französischen Revolution und der *Terreur* indirekt an die politische aber auch gesellschaftliche Verantwortung der Bildungselite.

Noch eine Opposition sei festgehalten: die zwischen Tyrannei und Anarchie. Diente die Inquisition der Veranschaulichung von Gewaltherrschaft und Willkür, ist der Bildersturm Ausdruck der Herrschaftslosigkeit. Beide Extremformen werden vom Autor verurteilt, der Historiograf plädiert keineswegs für den Ersatz der Tyrannei durch die Anarchie. Was der Leser durch die Abhandlung lernen soll, ist nicht Aufstand und Rebellion, sondern autonomes Handeln. Der Freiheitskampf wird solange befürwortet, als er durch planvolles und angemessenes Handeln befördert wird, und ist auch damit Angelegenheit einer aufgeklärten Elite.

Wie aus den Beispielen ersichtlich wurde, zielt Schiller in seinem Geschichtswerk nicht auf Leserautonomie dem Text gegenüber ab. Er gibt im

Gegenteil durch wirkmächtige Oppositionen die Rezeptionsrichtung deutlich vor, lenkt den Leser offenkundig in eine bestimmte Position, die alles verurteilt, was der moralischen Freiheit entgegen steht. Da die Freiheit des Lesers bei diesem Werk nicht in der Lektüre erfahren werden kann, muss sie jenseits des Textes liegen. Sie ist erst möglich, wenn sich der Rezipient die durchgängige und unkaschierte Lektüresteuering bewusst macht und nach ihrem Sinn fragt. Dann kann er nämlich die Geschichtsdarstellung als Lehrbuch begreifen – allerdings nicht als Anleitung für eine Revolution, sondern für die Bedingungen geschichtlichen Handelns, zur Selbstbestimmung des Menschen als autonomes Wesen.

2.3 Der Dichter als Sozialpädagoge – Extranarrative Erzählerfunktionen in *Verbrecher aus Infamie*

Als Erzähler war Schiller bereits vor seinen großen historischen Abhandlungen an die Öffentlichkeit getreten, seine Erzählungen entstehen 1782 bis 1789, wobei vor allem die Zeitschriftenprojekte als Motivator fungieren. Die bei Göschen erscheinende *Thalia* soll primär Schillers Finanznot Abhilfe schaffen und ist damit zwangsläufig markt- und publikumsorientiert. Sie erfordert fesselnde Beiträge, die das Unterhaltungsbedürfnis möglichst breiter Kreise befriedigen.¹⁴⁴

Im zweiten Heft der *Thalia* publiziert Schiller im Februar 1786 *Verbrecher aus Infamie*. Dass er mit seiner Räubererzählung das stoffliche Interesse der Leser trifft, zeigt sich in einer Reihe von Kriminalerzählungen, die nicht nur den Gegenstand der Novelle, sondern auch die psychologische Deutung des Verbrechers übernehmen,¹⁴⁵ Schiller gilt mit dieser Erzählung als Begründer der deutschen psychologischen Novelle. Mit ihr durchbricht er aber auch die Lesererwartungen seiner Zeit, gerade der Publikationszusammenhang, die Veröffentlichung der Erzählung in einem marktorientierten Medium, lässt den Leser nicht mit einem justizkritischen Plädoyer rechnen. Auf diese neue Lektüreform bereitet Schiller den Leser nicht etwa in Paratexten vor, sondern macht die Leseanleitung zu einem Teil seines Textes, überträgt die Aufgabe

¹⁴⁴ Alt, *Schiller*, a.a.O., Anm. 61, Bd. 1, S. 467

¹⁴⁵ NA 16, S. 407

seinem Erzähler. Dem gilt im Folgenden auch unsere Aufmerksamkeit, wobei der Schwerpunkt auf den extranarrativen Erzählerfunktionen liegt.¹⁴⁶

Noch bevor die eigentliche Narration beginnt, übernimmt Schiller es, in einer populärwissenschaftlichen Abhandlung das Interesse des Lesers auf die Psychologie zu lenken. Die Novelle beginnt mit einer streng neutral gehaltenen Formulierung, die an den anthropologischen Diskurs der Spätaufklärung erinnert:

In der ganzen Geschichte des Menschen ist kein Kapitel unterrichtender für Herz und Geist als die Annalen seiner Verirrungen. [...] der feinere Menschenforscher, welcher weiß, wie viel man auf die Mechanik der menschlichen Freiheit eigentlich rechnen darf und wie weit es erlaubt ist, analogisch zu schließen, wird manche Erfahrung aus diesem Gebiete in seine Seelenlehre herübertragen und für das sittliche Leben verarbeiten.
(NA 16, 7 bzw. 405)¹⁴⁷

Der Erzähler verzichtet zugunsten der ideologischen Funktion des Erzählens zur Gänze auf die narrative. Vor allem durch die Satzkonstruktionen entsteht ein objektiver, wissenschaftlicher Eindruck. Subjekte sind entweder Abstrakta ("kein Kapitel"), Berufsbilder ("der feinere Menschenforscher") oder unbestimmte Formen ("wie viel *man* [...] rechnen darf", "wie weit es erlaubt ist"). Der Leser wird nicht unmittelbar angesprochen, der Erzähler scheint vielmehr den direkten Kontakt mit ihm zu verweigern, nicht nur die Geschichte, sondern auch die Erzählsituation hinauszuzögern. Schiller setzt alles daran, noch nicht als Erzähler in Erscheinung zu treten, er gibt sich auch hier zunächst als Experte.

Damit steht er deutlich in der Tradition der Moralischen Erzählungen, die belehrend von bürgerlichen Werten handeln und, aus auktorialer Perspektive erzählt, der Normsetzung einer privaten Moral mit öffentlichem Anspruch

¹⁴⁶ In der Terminologie folge ich Gérard Genette, *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, München: Fink 21998 (UTB für Wissenschaft)

¹⁴⁷ Um auch hier mit der Erstausgabe zu arbeiten, wird auf den Apparat der Nationalausgabe zurückgegriffen.

dienen.¹⁴⁸ Das wird umso deutlicher, wenn man weiter unten in der Fassung der Erstausgabe liest:

Wie manches Mädchen von feiner Erziehung würde seine Unschuld gerettet haben, wenn es früher gelernt hätte, seine gefallene Schwestern in den Häusern der Freude minder lieblos zu richten! Wie manche Familie, von einem elenden Hirngespinnst politischer Ehre zu Grund gerichtet, würde noch blühen, wenn sie den Bauefangenen, der seine Verschwendung zu büßen die Gassen säubert, um seine Lebensgeschichte hätte befragen wollen!
(NA 16, 405)

Schiller betont den Nutzenaspekt und beabsichtigt eine moralische Wirkung. Er stellt den Kommentar an den Anfang der Novelle, beginnt mit einer Pause und setzt durch die extra-narrative Funktion des Erzählers die erzählte Zeit gleich Null. An diesem Punkt der Novelle wird sowohl die Erzählsituation unterlaufen, indem der Autor seinen Adressaten auf extremer Distanz hält, ihn in einem "man" geradezu verallgemeinert und ignoriert, als auch die Erzählung hintan gehalten. Durch solche Verweigerung der Erzählung schafft Schiller nicht nur Raum, sondern auch erhöhte Aufmerksamkeit für seine theoretischen Überlegungen, der Leser wird angehalten, dem Experten zu folgen, ohne sich vom Gang der Geschichte ablenken zu lassen.

Anders als in den Moralischen Erzählungen geht es Schiller jedoch nicht darum, abstrakte Tugenden zu veranschaulichen, sondern er erklärt die Seelenlehre zu seinem Erzählgegenstand:

Es ist etwas so Einförmiges und doch wieder so Zusammengesetztes, das menschliche Herz. [...] Stünde einmal, wie für die übrigen Reiche der Natur, auch für das Menschengeschlecht ein Linnäus auf, welcher nach Trieben und Neigungen klassifizierte, wie sehr würde man erstaunen, wenn man so manchen, dessen Laster in einer engen bürgerlichen Sphäre und in der schmalen Umzäunung der Gesetze jetzt ersticken muß, mit dem Ungeheuer Borgia in *einer* Ordnung beisammen fände.
(NA 16, 7)

¹⁴⁸ Gert Vonhoff, *"Die Macht der Verhältnisse". Schillers Erzählungen*, in: *Text + Kritik* IV (2005) (Sonderband Friedrich Schiller), S. 71 – 81, hier: S. 71. Zur Entwicklung der Moralischen Erzählung vgl. Katherine Astbury, *The Moral tale in France and Germany 1750 – 1789*, Oxford: Voltaire Foundation 2002, S. 172f.

Der Erzähler präsentiert sich nun als Naturwissenschaftler, als Rationalist, dessen Interesse am Seelenzustand des Verbrechers analytischer und klassifizierender Natur ist.¹⁴⁹ Dem Leser wird also eine distanzierte, an der Psychologie interessierte Lektüre nahegelegt. Bevor er sich jedoch vollends auf eine wissenschaftliche Abhandlung einstellt, gibt der Erzähler den wissenschaftlich-anthropologischen Diskurs auf und ersetzt ihn durch poetologische Überlegungen.

Von dieser Seite betrachtet, läßt sich manches gegen die gewöhnliche Behandlung der Geschichte einwenden, und hier, vermute ich, liegt auch die Schwierigkeit, warum das Studium derselben für das bürgerliche Leben noch immer so fruchtlos geblieben. Zwischen der heftigen Gemütsbewegung des handelnden Menschen und der ruhigen Stimmung des Lesers, welchem diese Handlung vorgelegt wird, herrscht ein so widriger Kontrast, liegt ein so breiter Zwischenraum, daß es dem letztern schwer, ja unmöglich wird, einen Zusammenhang nur zu ahnden.
(NA 16, 7f.)

Nun baut er auch die Erzählsituation auf, er stellt sich ("vermute ich") als Erzähler einem Adressaten ("Leser"), dem er eine Geschichte erzählt ("welchem eine Handlung vorgelegt wird"), gegenüber. Dabei spielt er mit der Doppelbedeutung von Geschichte. Zunächst ist es die Geschichte im Sinne von Chronik, im Sinne der "Annalen seiner [des Menschen] Verirrungen". Dieser Aspekt von Geschichte bringt allerdings ein didaktisches Problem mit sich:

Die Belehrung geht mit der Beziehung verloren, und die Geschichte, anstatt eine Schule der Bildung zu sein, muß sich mit einem armseligen Verdienste um unsre Neugier begnügen. Soll sie uns mehr sein und ihren großen Zirkel umreichen, so muß sie notwendig unter diesen beiden Methoden wählen – Entweder der Leser muß warm werden wie der Held, oder der Held wie der Leser erkalten.
(NA 16, 8 bzw. 405)

¹⁴⁹ David Rosen geht vom Versagen des rationalen, wissenschaftlichen Erzählers und dem vergeblichen Anspruch, den Menschen analytisch erfassen zu können, aus. David Rosen, *Die Annalen seiner Verirrungen: The Divided Narrative of Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, in: *New German Review* 10 (1994), S. 11 – 27

Wiederum wird das Belehrungsziel in den Vordergrund gestellt, die Geschichte soll eine "Schule der Bildung" sein, und nicht bloß Neugier befriedigen. Der "große Zirkel", in den *Kleineren prosaischen Schriften* von 1792 durch "Endzweck" ersetzt, bezieht sich auf den Utilitarismus der Aufklärung, ihm wird der Vorzug gegenüber einer reinen Unterhaltungsektüre gegeben.

Hier kollidiert die Erzählung mit einer im 18. Jahrhundert äußerst populären Gattung, mit den Historischen Relationen. Diese sind sensationelle Strafprozessgeschichten, die konstante Gattungselemente aufweisen: die Beschreibung des Kapitalverbrechens, die der kriminalistischen Ermittlungen, das Protokoll der peinlichen Inquisition, die Urteilsakte und den Bericht der Bekehrungsbemühungen und der Exekution.¹⁵⁰ Von dieser Sensationsberichterstattung gilt es sich abzugrenzen, und Mittel dieser Abgrenzung ist die "Beziehung". Mit ihr ist die Ähnlichkeit zwischen Figur und Rezipient gemeint, Belehrung funktioniert nur, wenn der Leser sich in die Figur einfühlen kann. Dieses Identifikationsangebot wird hergestellt, indem der Leser entweder so warm wird wie der Held ("heftige Gemütsbewegung des handelnden Menschen") oder der Held wie der Leser erkaltet (seine Motive analysiert werden). Schiller entscheidet sich für die Absage an Rhetorik und Wirkungsästhetik und die Parteinahme für eine sachliche Geschichtsschreibung:

Ich weiß, daß von den besten Geschichtschreibern neuerer Zeit und des Altertums manche sich an die erste Methode gehalten und das Herz ihres Lesers durch hinreißenden Vortrag bestochen haben. Aber diese Manier ist eine Usurpation des Schriftstellers und beleidigt die republikanische Freiheit des lesenden Publikums, dem es zukömmt, selbst zu Gericht zu sitzen; sie ist zugleich eine Verletzung der Grenzengerechtigkeit, denn diese Methode gehört ausschließend und eigentümlich dem Redner und Dichter. Dem Geschichtschreiber bleibt nur die letztere übrig.
(NA 16, 8)

¹⁵⁰ Klaus Oettinger, *Schillers Erzählung "Der Verbrecher aus Infamie". Ein Beitrag zur Rechtsaufklärung der Zeit*, in: *JDSG* 16 (1972), S. 266 – 276, hier: S. 271

Der rhetorisch geschulte Schriftsteller besticht das Herz seines Lesers durch hinreißenden Vortrag, er zwingt ihn damit, das Urteil des Autors zu übernehmen. Das Publikum habe jedoch die "republikanische Freiheit, selbst zu Gericht zu sitzen".

Das politische Bild wird mit dem poetologischen überblendet, der noch vor der Französischen Revolution geschriebene Text propagiert die freie Urteilsbildung als Grundrecht der Öffentlichkeit. Er stellt eine Analogie zwischen der politischen Praxis des *Ancien régime* im Gegensatz zur Republik und der Rhetorik im Gegensatz zur freien Rezeption her. Der Dichter und Schriftsteller wird der überholten Ästhetik zugeordnet, der Erzähler entscheidet sich für die Methode des Geschichtsschreibers. Damit erreicht Schiller noch einen weiteren Zweck: Er beglaubigt seine Erzählung als "wahre Geschichte", wie sie der Untertitel verheißt, und gibt ihr die Aura der Authentizität. Denn gerade dass der Leser nicht rhetorisch bestochen werden muss, verleiht ihr den Nimbus des Faktischen.

Zudem wiegt Schiller den Rezipienten in trügerischer Sicherheit. Gerhard Köpf meint: "Indem der Erzähler dem Leser von Anfang an versichert, daß er ihm seine Freiheit läßt, schaltet er dessen Vorsicht und Mißtrauen aus und eröffnet sich die Möglichkeit, auf dessen Herz und Gemüt zu wirken; er schafft sich dadurch einen leichter manipulierbaren, weil unkritischeren Leser."¹⁵¹ Dem ist nur bedingt zuzustimmen, denn Köpf übersieht die eingebaute Lesehemmung dieser Passage. Der Erzähler fährt nämlich fort:

Der Held muß kalt werden wie der Leser, oder, was hier ebensoviele sagt, wir müssen mit ihm bekannt werden, eh' er handelt; wir müssen ihn seine Handlung nicht bloß *vollbringen* sondern auch *wollen* sehen. An seinen

¹⁵¹ Gerhard Köpf, *Friedrich Schiller. Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Geschichtlichkeit, Erzählstrategie und "republikanische Freiheit" des Lesers*, München: Oldenbourg 1978, S. 48

Gedanken liegt uns unendlich mehr als an seinen Taten, und noch weit mehr an den Quellen seiner Gedanken als an den Folgen jener Taten.
(NA 16, 8f.)

Nach dem Plädoyer für die Beziehung zwischen Held und Leser mutet der Anspruch, der Held möge erkalten, befremdlich an. So schränkt der Erzähler auch gleich ein: "was hier ebensoviel sagt, wir müssen mit ihm bekannt werden, eh' er handelt".

Schiller legt sein Erzählprogramm vollständig offen, er bereitet den Leser auf Ursachenforschung und Introspektion vor und kündigt zugleich an, was er nicht leisten wird: Die Taten und Folgen der Taten interessieren den Erzähler nicht, damit verweigert er dem Leser genau das, was ihm die Historischen Relationen bieten. Ein kalter Leser ist einer, dessen Herz nicht wie bei diesen Kriminalerzählungen durch reißerische Berichterstattung ("hinreißenden Vortrag") *bestochen* wird, was aber auch impliziert, dass neben dem Verstand sehr wohl auch das Gefühl am Urteil beteiligt sein soll.

Auch das Erzählprogramm wird mit einem naturwissenschaftlichen Bild untermauert:

Man hat das Erdreich des Vesuvs untersucht, sich die Entstehung seines Brandes zu erklären; warum schenkt man einer moralischen Erscheinung weniger Aufmerksamkeit als einer physischen? [...] Den Träumer, der das Wunderbare liebt, reizt eben das Seltsame und Abenteuerliche einer solchen Erscheinung; der Freund der Wahrheit sucht eine Mutter zu diesen verlorenen Kindern. Er sucht sie in der *unveränderlichen* Struktur der menschlichen Seele und in den *veränderlichen* Bedingungen, welche sie von außen bestimmten [...].
(NA 16, 9)

Die Wissenschaft ist im "man" wiederum anonymisiert, doch "der Freund der Wahrheit" wird konkretisiert. In suggestiver Wortwahl grenzt der Erzähler den modernen Menschen vom einfältigen und überholten Träumer ab, lädt den Leser ein, die Rolle des Wahrheitsfreundes zu besetzen. Der Erzähler redet einer aufgeklärten Poetik das Wort, doch auch hier darf nicht übersehen werden, dass

Gefühle nicht ausgeklammert sind, das Bild der Mutter zu den verlorenen Kindern überblendet die wissenschaftliche Ursachenforschung mit dem Gefühlshaushalt des bürgerlichen Menschen. Dem korreliert auch der "Endzweck", den der Erzähler nun offen legt: Einer solchen Behandlung der Geschichte gebührt der Vorzug,

weil sie den sanften Geist der Duldung verbreitet, ohne welchen kein Flüchtling zurückkehrt, keine Aussöhnung des Gesetzes mit seinem Beleidiger stattfindet, kein angestecktes Glied der Gesellschaft von dem gänzlichen Brande gerettet wird.
(NA 16, 9)

Es lässt sich kaum von Lesermanipulation sprechen, Methoden (Introspektion und Ursachenforschung) sind ebenso namhaft gemacht, wie die Erzählintention, nämlich Aussöhnung und Heilung statt Bestrafung.¹⁵² Der Erzähler übt ausgiebig seine Regiefunktion aus und macht die innere Organisation des Textes deutlich, die Struktur der Erzählung wird vorbereitet.

Da nun der Leser hinreichend eingestimmt ist, kann die eigentliche Erzählung aufgenommen werden. Zwei rhetorische Fragen binden sie an die vorangegangenen Überlegungen an:

Ob der Verbrecher, von dem ich jetzt sprechen werde, auch noch ein Recht gehabt hätte, an jenen Geist der Duldung zu appellieren? ob er wirklich ohne Rettung für den Körper des Staats verloren war? – Ich will dem Ausspruch des Lesers nicht vorgreifen.
(NA 16, 9)

Der Erzähler tritt in einen fiktiven Dialog mit dem Leser, er fordert den Rezipienten heraus, die eben aufgestellte Theorie am konkreten Fall zu überprüfen und verbindet damit die Regie- mit der Kommunikationsfunktion. Das poetologische Postulat wird damit zum literaturpolitischen und schließlich zum sozialpädagogischen: Dem Leser wird die Urteilsbildung übertragen.

¹⁵² Vgl. auch Thomas Nutz, *Vergeltung oder Versöhnung? Strafvollzug und Ehre in Schillers Verbrecher aus Infamie*, in: *JDSG* 42 (1998), S. 146 – 164

Schiller führt ein Berufungsverfahren, sein Ziel ist die Revision des Urteils durch die Öffentlichkeit.¹⁵³ Und dafür ist, ungeachtet des historischen Richtspruchs, nur mehr die freie Meinungsbildung des Lesers relevant. Diese wird durch die entsprechende Erzählweise erst ermöglicht, Autor und frei entscheidender Leser sind gleichwertige Partner. Der Erzähler "will dem Ausspruch des Lesers nicht vorgreifen" – er stellt die Frage zur Diskussion. Das hindert ihn freilich nicht, als Anwalt¹⁵⁴ aufzutreten. "Wenn der Erzähler in Schillers Kriminalgeschichte an die republikanische Freiheit des Lesers appelliert, 'selbst zu Gericht zu sitzen', so macht er selber zugleich von seiner republikanischen Freiheit Gebrauch, ein engagiertes Plädoyer zu halten. Die Attitüde des Geschichtsschreibers und des sezierenden Pathologen ist nur vorgegeben, in Wahrheit agiert der Erzähler des Textes mit der Überredungs- und Überzeugungsabsicht des Redners [...]."¹⁵⁵

Die persuasive Absicht schleicht sich jedoch nicht unter der Hand mit den Mitteln der Rhetorik in die Erzählung ein, sondern wird bereits in der programmatischen Einleitung deutlich gemacht.¹⁵⁶ Schiller ist ein "Verführer, der seine Verführungskunst eingesteht"¹⁵⁷, und befähigt damit den Leser, sich gegenüber dem Text autonom zu verhalten. Wie der Anwalt darauf hofft, den

¹⁵³ Hans Gerd Rötzer, *Schiller, Krünitz und Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Einige Anmerkungen zur Erzählstruktur und zur "Infamie"-Diskussion*, in: *Wirkendes Wort* 61 (2011), H. 2, S. 207 – 217, hier: S. 210

¹⁵⁴ Rötzer weist in *Verbrecher aus Infamie* forensische wie auch dramatische Strukturen nach. Ebd., S. 209ff.

¹⁵⁵ Jürgen Jacobs, *Die republikanische Freiheit des Erzählers. Zu Schillers Verbrecher aus verlorener Ehre*, in: *Erzählte Welt – Welt des Erzählens*. Festschrift f. Dietrich Weber, hrsg. v. Rüdiger Zymner, S. 151 – 160, hier: S. 160

¹⁵⁶ Das räumt auch Jacobs ein: Ebd., S. 153

¹⁵⁷ Steffen Martus, *Verbrechen lohnt sich. Die Ökonomie der Literatur in Schillers Verbrecher aus Infamie*, in: *Euphorion* 99 (2005) H. 1/2, S. 243 – 271, hier: S. 257

Richter zu beeinflussen, aber von dessen freiem Urteil ausgeht, so bezieht der Erzähler wohl Position, "will aber dem Ausspruch des Lesers nicht vorgreifen".

Der Bezug zur Geschichte im Sinne von Erzählung ist über die Hauptfigur hergestellt, über den "Verbrecher, von dem ich jetzt sprechen werde". Aber noch einmal prägt der Erzähler seinem Leser ein, den Text nicht als simple Räubergeschichte zu lesen:

Unsre Gelindigkeit fruchtet ihm nichts mehr, denn er starb durch des Henkers Hand – aber die Leichenöffnung seines Lasters unterrichtet vielleicht die Menschheit und – es ist möglich, auch die Gerechtigkeit.
(NA 16, 9)

In einer gigantischen Prolepse nimmt der Erzähler den Ausgang der Geschichte vorweg, noch bevor er mit ihrer Erzählung begonnen hat. In einem knappen Nebensatz informiert er den Leser, dass der Verbrecher gefasst und hingerichtet wurde, und hebt die Finalspannung damit auf. Das entspricht durchaus der Erwartung an die Historischen Relationen, deren konstitutives Ende ja die Exekution darstellt, ungewöhnlich ist allerdings der knappe Bericht ("er starb durch des Henkers Hand") anstelle des Hinrichtungspomps. Damit wird auch die Wie-Spannung eliminiert und als Ersatz Warum-Spannung geboten. Mit der "Leichenöffnung seines Lasters" lenkt der Erzähler die Neugier des Lesers auch weg von den Taten, "die literarische Schriftführung wird als Seziermesser funktionalisiert [...], die Erzählstrategie verwendet eine strukturelle und perspektivische Technik, welche die Materialität des Körpers zu durchbrechen vermag."¹⁵⁸ Sie führt das Leserinteresse hin zu den Ursachen und Mechanismen der Kriminalität und ersetzt dabei das Vergeltungsprinzip mit seiner Trias Richter,

¹⁵⁸ Carmen Pinilla Ballester, *Erzählte Hinrichtungen. Zum literarischen Diskurs über Verbrechen und Strafe um 1800*. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1992 (Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur 1345), S. 52f.

Krimineller und Strafe durch das medizinische Modell von Arzt, Patient und Therapie.¹⁵⁹

Erst jetzt, nachdem der Erzähler die Lesererwartungen vollständig korrigiert hat, beginnt er mit der Geschichte, kommt seiner narrativen Funktion nach. Die Narration der Vorgeschichte geschieht durch den extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler selbst. Nüchtern und auch dem Verbrecher gegenüber nicht unkritisch erzählt er von Wolfs Herkunft, seiner Ausgrenzung aus der dörflichen Gemeinschaft und seiner wiederholten Wilddieberei. Diese Erzählung ist tatsächlich kalt und distanziert, sie erlaubt dem Leser, dem Gang der Dinge mit analytischem Interesse zu folgen. Nur einmal, vor der dritten Verurteilung, heißt es: "Die Richter sahen in das Buch der Gesetze, aber nicht *einer* in die Gemütsverfassung des Beklagten." (NA 16, 11f.). Auch hier belässt es der Erzähler bei einer simplen Feststellung, deutet lediglich eine mögliche Alternative bei der Urteilsfindung an. Die Festungshaft blendet er aus, übergeht sie in Form einer Elipse.

Auch diese Periode verlief, und er ging von der Festung – aber ganz anders, als er dahin gekommen war. Hier fängt eine neue Epoche in seinem Leben an; man höre ihn selbst, wie er nachher gegen seinen geistlichen Beistand und vor Gerichte bekannt hat.
(NA 16, 12)

"Man höre ihn selbst" organisiert den Text und impliziert gleichzeitig eine authentische Erzählung, Wolf hat seine Geschichte nämlich seinem "geistlichen Beistand und vor Gerichte bekannt". Diese Prolepse, dieses Bekenntnis vor Priester und Richter, ist abermals eine Anspielung auf die Historischen Relationen. Wie zuvor der Vollzug der Todesstrafe nur nebenbei erwähnt wurde,

¹⁵⁹ Yvonne Nilges, *Homo homini lupus? A man in wolf's clothing – Schiller's variations on a legal theme*, in: *Oxford German Studies* 38 (2009), H. 1, S. 13 – 27, hier: S. 21

werden die Inquisition unter der Folter und die Bekehrungsbemühungen ebenfalls lediglich knapp konstatiert. Priester und Richter wären demnach die narrativen Adressaten, dem intradiegetischen Erzähler stünden intradiegetische Adressaten gegenüber.

Was jedoch abgeht, ist die Erzählsituation. Der Text lässt nicht den Eindruck entstehen, dass Wolf während der Erzählung tatsächlich beichtet oder vor Gericht Rede und Antwort steht. Die Erzählung präsentiert sich auf etwa der Hälfte des Textes als Autobiografie, als direkte Erzählung für den extradiegetischen Leser, Genette nennt dieses Phänomen das Pseudodiegetische¹⁶⁰. In ihrer Quelle, also der bereits zitierten erweiterten Inquit-Formel, wird Wolfs Erzählung als metadiegetisch kenntlich gemacht. Um sich die verschiedenen narrativen Ebenen zu ersparen, schaltet Schiller die metadiegetische Zwischenstation äußerst rasch aus. Erkennbar ist die pseudodiegetische Erzählung nur mehr durch den Wechsel der grammatischen Person und durch die Anführungszeichen, die er am Beginn jedes Absatzes setzt.

Die Entscheidung zugunsten der pseudodiegetischen Erzählung gehört mit zum Programm des Textes. Hätte der Erzähler die metadiegetische Erzählung konsequent durchgehalten, hätte die Erzählung des Sonnenwirts zwar Zitatcharakter, würde aber den Leser auf Distanz halten. Genau diese Auflösung der Distanz ist aber das Ziel, denn der Leser soll ja auf die gleiche Stufe wie der Held gesetzt werden. ("Entweder der Leser muß warm werden wie der Held, oder der Held wie der Leser erkalten.") Von der Textstruktur her sind die narrativen Adressaten Priester und Richter, von der Wirkung her ist es jedoch der Leser.

¹⁶⁰ Genette, *Die Erzählung*, a.a.O., Anm. 146, S. 169

Ihm ist dieselbe Rede, dieselbe Erzählung gewidmet, wie kirchlicher und weltlicher rechtsprechender Instanz. Der Leser wird mit diesen Instanzen gleichgesetzt, sein frei gebildetes Urteil erhält damit dasselbe Gewicht wie die offiziellen Richtsprüche, er wird zum Revisionsrichter.

Anführungszeichen markieren also die Erzählung des intradiegetischen Erzählers, der wiederum der narrativen Funktion nachkommt. Seine Sprache unterscheidet sich dabei nicht von der des Erzählers, Schiller lässt ihn in keinen Soziolekt fallen.¹⁶¹ Er schildert in seiner Erzählung seine Entwicklung zum Verbrecher, beginnend mit der Haft, über den Mord und den Anschluss an die Räuberbande. Dann fällt ihm der extradiegetische Erzähler ins Wort, wobei wie bei der Sprache auch der Übergang der Stimme nicht ganz distinkt ist:

[„]Alle kamen überein, mein Verlangen zu bewilligen, ich war erklärter Eigentümer einer Hure und das Haupt einer Diebesbande.“

Den folgenden Teil der Geschichte übergehe ich ganz; das bloß Abscheuliche hat nichts Unterrichtendes für den Leser. Ein Unglücklicher, der bis zu dieser Tiefe herunter sank, mußte sich endlich alles erlauben, was die Menschheit empört – aber einen zweiten Mord beging er nicht mehr, wie er selbst auf der Folter bezeugte.

(NA 16, 23 bzw. 406)

Der erzähltechnische Trick überspielt die Differenz zwischen kriminellem Subjekt und nicht-kriminellem Erzähler.¹⁶² Dieses Verschwimmen der beiden Stimmen hat seinen Grund darin, dass sie einander zuarbeiten, Schiller

¹⁶¹ Zur Sprache Wolfs vgl. Hildburg Herbst, *Zur Sprache des Sonnenwirts in Schillers Erzählung "Der Verbrecher aus verlorener Ehre"*, in: *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen: Niemeyer 1982, S. 48 – 58

¹⁶² Claudia Liebrand, *"Ich bin der Sonnenwirt." Subjektkonstitution in Schillers Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, in: *Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800*. Festschrift f. Heinrich Bosse, hrsg. v. Roland Borgards und Johannes Friedrich Lehmann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 117 – 129, hier: S. 121

"appelliert in der Perspektive des Ich-Erzählers an das Gefühl und im Bericht des Er-Erzählers an den Verstand".¹⁶³

Der Erzähler rechtfertigt seine Elipse damit, dass dieser Teil der Geschichte den Leser nicht unterrichte, auch hier wiederum die Abgrenzung von den Historischen Relationen. Er kommt seiner Regiefunktion nach, indem er die Organisation seines Textes thematisiert, seiner ideologischen Funktion, indem er die Textorganisation auch erklärt.

Schiller zeigt eine Vorliebe für Prolepsen in den Übergängen, der Erzähler weist auf die Folter und damit wiederum auf das Strafverfahren hin. Diese Antizipation, die in jedem Übergang von der narrativen zu den extra-narrativen Erzählfunktionen auftritt, stellt das Bindeglied zur Wiederaufnahme der narrativen Funktion dar. Dieses Insistieren auf das bereits bekannte Ende erinnert den Leser an seine Rolle als Revisionsrichter, jede Unterbrechung der Narration macht die Verpflichtung auf das Warum in der Geschichte von Neuem notwendig.

Der Erzähler gibt seine distanzierte, kühle Erzählhaltung auch nicht auf, wenn er von Wolfs inneren Konflikten berichtet:

Sein Schlaf war von jetzt an dahin, ewige Todesangst zerfraß seine Ruhe, das gräßliche Gespenst des Argwohns rasselte hinter ihm, wo er hinfloh, peinigte ihn, wenn er wachte, bettete sich neben ihm, wenn er schlafen ging, und schreckte ihn in entsetzlichen Träumen. Das verstummte Gewissen gewann zugleich seine Sprache wieder, und die schlafende Natter der Reue wachte bei diesem allgemeinen Sturm seines Busens auf.
(NA 16, 24)

Der rhetorische Schmuck dient nämlich nicht der Leserbeeinflussung, sondern der bildhaften Darstellung von Wolfs Seelenzustand. Lange vor den Errungenschaften der freien indirekten Rede oder des inneren Monologs wählt

¹⁶³ Achim Aurnhammer, *Engagiertes Erzählen: "Der Verbrecher aus verlorener Ehre"*, in: *Schiller und die höfische Welt*, hrsg. v. Achim Aurnhammer u.a., Tübingen: Niemeyer 1990, S. 254 – 270, hier: S. 261f.

Schiller hier ein Verfahren, das dem extradiegetischen Erzähler die Darstellung der psychischen Konstitution erlaubt.

Die eigentliche Verteidigungsrede legt Schiller Wolf in den Mund beziehungsweise in die Feder, indem der Erzähler Wolfs Gnadengesuch an den Fürsten zitiert. Der Erzähler selbst beschränkt sich auf die Beschreibung der Ergreifung des Sonnenwirts und weicht mit der Selbstausslieferung Wolfs noch einmal von den Historischen Relationen ab. Das Ende der Novelle mündet in ein szenisches Verfahren, der Erzähler zieht sich nahezu vollständig zurück. Dadurch ist die Distanz zwischen Leser und Text auf ein Minimum reduziert, und der Dialog zwischen Sonnenwirt und Amtmann suggeriert ein Gespräch zwischen Delinquent und Leser.

Leserautonomie bedeutet nicht, dass der Autor keine eigene Meinung haben, oder ihr Ausdruck verleihen darf. Sie bedeutet lediglich, dass er nicht "durch hinreißenden Vortrag" das Herz des Lesers besticht. Schiller ist sich seiner Verführungsmacht durchaus bewusst und unterläuft solche Gedankenlosigkeit in der Lektüre in *Verbrecher aus Infamie* konsequent, indem er immer wieder Erzählerreflexionen, Autorenkommentare und Manifestationen seines Erzählprogramms einflicht.

Wird der Leser dennoch warm, liegt das zwar am introspektiven Erzählverfahren, es ist aber keine unreflektierte Wärme, sondern ein Akt des Bewusstseins. Solch eine Lektüre kann deshalb gelingen, weil Schiller wohl das Gefühl des Lesers anspricht, ihm aber immer die Notwendigkeit, den Verstand dazuzuschalten, vor Augen hält. Durch die Ausübung extranarrativer Erzählerfunktionen appelliert er dabei nicht nur an den Verstand, sondern

verhindert auch, dass der Leser durch den Text hinreißen lässt, indem er die Erzählung hinhält oder unterbricht. Die extranarrative Erzählerfunktion hat die Wirkung von retardierenden Momenten, die durch Desillusionierung die Auslieferung des Rezipienten an den Text verhindern und das Bewusstsein des Lesers stets aufs Neue aktivieren.

3 Zum Denken befreit

3.1 Gezielte Verunsicherung – Die Götter Griechenlandes

Gerade seine Stellung als Übergangswerk hat *Die Götter Griechenlandes* unter die in der Forschung meistdiskutierten Gedichte gerückt. Sie werden als "Prolegomena einer künftigen Ästhetik, die als Poesie wird auftreten können"¹⁶⁴ verstanden, in ihnen äußert sich Schiller auf poetische Weise zu Möglichkeiten und Funktion von Dichtung. Damit sind sie zu seinen poetologischen Gedichten zu rechnen, zu den Seitenstücken seiner ästhetischen Schriften, die den ästhetisch-philosophischen durch ihr Instrumentarium der Bilder und Motive große Anschaulichkeit voraus haben. Poetologische Reflexion geht nicht in reiner Begrifflichkeit auf, das Nachdenken über Poesie bietet sich in der Form von Poesie dar.¹⁶⁵

Schillers poetologische Gedichte und seine Gedankenlyrik stellen die Forschung mitunter vor Probleme, nämlich vor allem dort, wo der Lyrik-Begriff sehr eng gesetzt wird. Denn misst man Lyrik ausschließlich am Ausdruck der Gemütsbewegung eines lyrischen Ich, liegt der Schluss nahe, dass Schiller sich selbst nicht als Lyriker und seine Ideenlyrik nicht als lyrische Dichtung

¹⁶⁴ Norbert Oellers, *Schillers Lyrik*, in: Ders., *Zur Modernität eines Klassikers*, hrsg. v. Michael Hofmann, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 1996, S. 103 – 147, hier: S. 123

¹⁶⁵ Vgl. Walter Hinck, *Wissenschaft zum Kunstwerk geadelt: Schillers poetologische Lyrik*, in: *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen: Niemeyer 1990, S. 297 – 313, hier: S. 305. Hinck stützt seine Überlegungen vornehmlich auf *Die Macht des Gesanges* und auf *Die Künstler*.

verstand.¹⁶⁶ Hannelore Schlaffer wirft ihm gar die "Ausweisung des Lyrischen" aus einer Lyrik vor, die seit Baumgartens Situierung des Ästhetischen in der *gnoseologia inferior*, also in der sinnlichen Wahrnehmung, gerade durch die unbewussten, dunklen Seelenregungen und unkontrollierten Apperzeptionen bestimmt werde.¹⁶⁷ Gleichzeitig unterstellt sie Schiller einen manipulativen Umgang mit Sprache; im Rückgriff auf die rhetorische Lyrik sieht sie die Absicht, dem Leser den eigenen Gedanken aufzudrängen: "Die Rhetorik der traditionellen Topologie, der Simplizität des Zeichens, der Effekt aber, die allesamt den Hörer von Schillers Gedichten bis zur Gedankenlosigkeit faszinieren [...] ist die erste Absicht dieser Poesie. Sie macht den Hörer zum Gläubigen, nicht zum Denker, Kritik und Analyse werden durch solch poetische Manipulationen ausgeschlossen."¹⁶⁸ Erneut stellt sich somit die Frage, ob der Dichter der Freiheit zum Despoten wird, oder ob er in seiner Lyrik ebenfalls Freiräume für den Leser schafft. Auch hier ziehe ich wieder die Erstfassung heran, jene Fassung von 1788, die Schiller den Vorwurf des Atheismus einbrachte.¹⁶⁹

In einer streng antithetischen Struktur setzt Schiller der sinnenfreudigen griechischen Welt die entmystifizierte, von Vernunft geprägte Gegenwart gegenüber, die griechischen Götter werden mit dem monotheistischen christlichen Gott kontrastiert. Auf den ersten Blick haben wir es mit einer elegischen Klage über den Verlust der griechischen Göttervielfalt zu tun, der

¹⁶⁶ Käte Hamburger, *Schiller und die Lyrik*, in: *JDSG* 16 (1972), S. 299 – 329

¹⁶⁷ Hannelore Schlaffer, *Die Ausweisung des Lyrischen aus der Lyrik. Schillers Gedichte*, in: *Das Subjekt der Dichtung*. Festschrift f. Gerhard Kaiser, hrsg. v. Gerhard Buhr u.a., Würzburg: Königshausen & Neumann 1990, S. 519 – 532, hier: S. 524

¹⁶⁸ Ebd., S. 532

¹⁶⁹ Zur Kontroverse um *Die Götter Griechenlandes* vgl. z. B. Wolfgang Frühwald, *Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht "Die Götter Griechenlandes"*, in: *JDSG* 13 (1969), S. 251 – 271

Wissenschaftsglaube bietet ebenso wenig adäquaten Ersatz wie die christliche Religion. Heute herrscht jedoch weitgehend Übereinkunft, dass der Gegenstand des Gedichtes keineswegs Religions- oder Gotteskritik ist, sondern die Funktion von Kunst thematisiert wird. Die Betonung des Poetischen, der versöhnliche Charakter der Kunst und ihre Legitimierung werden jedoch meist erst der überarbeiteten, nach dem Kant-Studium fertiggestellten Zweitfassung zugestanden.¹⁷⁰

Allerdings finden sich Ansätze dafür bereits in der Erstfassung, doch sind diese der oberflächlichen Wahrnehmung des Lesers verstellt. Erst eine genaue Lektüre schärft den Blick für das ästhetische Programm, das Schiller entgegen Schlaffers These seinem Leser nicht aufdrängt, sondern, wie zu zeigen, von diesem im Lektüreakt erarbeiten und entdecken lässt.

Da ihr noch die schöne Welt regieret,
an der Freude leichtem Gängelband
glücklichere Menschenalter führtet,
schöne Wesen aus dem Fabelland!
Ach! da euer Wonnedienst noch glänzte,
wie ganz anders, anders war es da!
Da man deine Tempel noch bekränzte,
Venus Amathusia!
(NA 1, 190, V. 1 – 8)

Die erste Strophe ist eine Apotheose zunächst an die Gesamtheit der griechischen Götter, dann konkret an Venus Amathusia. Das Gedicht setzt mit einer Adressierung ein und legt damit den Verdacht auf eine dialogische Struktur nahe. Angesprochen wird aber nicht der Rezipient, sondern eine anonyme Rede wird an die Götter gerichtet. Der Leser, der weder eine Sprecherinstanz, noch

¹⁷⁰ Z. B. Helmut Koopmann, *Schillers Lyrik*, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 1998, S. 303 – 325, hier: S. 313 oder Sybille Demmer, *Von der Kunst über Religion zur Kunst-Religion. Zu Schillers Gedicht Die Götter Griechenlands*, in: *Gedichte und Interpretationen Bd. 3: Klassik und Romantik*, hrsg. v. Wulf Segebrecht, Stuttgart: Reclam 1984 (RUB 7892), S. 37 – 47, hier: S. 38

sich selbst als Adressat im Text verorten kann, spricht die Apostrophe gedanklich mit und nimmt daher die Position des Sprechers ein.

Bereits das erste Wort "da" in Verbindung mit dem Präteritum verleiht dem Gedicht eine deutliche Zeitstruktur, Epitetha geben der Vergangenheit eine ausdrücklich positive Prägung: Die Welt war schön, die Menschen waren glücklich. Es ist aber keine Idylle, die Schiller hier zeichnet, sondern trotz der überschäumenden und durch Synonyme facettenreich ausgestalteten positiven Situierung klingen bereits Kontraste an. Der Komparativ "glücklichere Menschenalter" weist auf einen Verlust hin, das "Ach!" als Klagelaut korrespondiert mit dem "noch" des Regierens und des einstigen Glanzes, die Geminatio in "wie anders, anders war es da!" führt die Preisung der Idylle in die elegische Klage über. Damit deutet sich bereits die antithetische Struktur des Gedichtes an.

Der Text evoziert eine emphatische Lektüre: Durch das "Ach!" ebenso affektiv aufgeladen wie durch die persuasive Dopplung des "anders" dupliziert der Leser im Mitsprechen die Klage. Der Affekt verführt aber dazu, den Text allzu oberflächlich zu lesen, ihn sich allzu schnell anzueignen und in eigene Rede zu überführen. Bei genauerem Hinsehen sind nämlich durchaus Ungereimtheiten zu entdecken, die einer Decodierung bedürfen. Da wäre zunächst die Bedeutung der "schönen Welt" zu klären: Auf den ersten Blick steht sie für die Vergangenheit, für das antike Griechenland. Das "noch" bezieht sich aber nicht auf die schöne Welt, sondern auf das Regieren, die schöne Welt ist hingegen zeitlich nicht festgelegt. Schiller verwendet die Bezeichnung "schöne Welt" für Literatur und Kunst schlechthin, er grenzt das literarische Publikum der schönen Welt von dem der gelehrten ab. Damit wird nun die Kunst selbst zum

Gegenstand der Rede, das Gedicht zur Poetik. Dieser Sinn verschließt sich der flüchtigen Lektüre, er ist nur dem in Syntax und Grammatik Eingeweihten zugänglich.

Und dann treffen wir mit "der Freude leichtes Gängelband" auf eine scheinbar "formal gestörte Bildlogik"¹⁷¹. Das Gängelband steht für Erziehung¹⁷², für Leitung¹⁷³, es korrespondiert mit dem Regieren des ersten Verses. Dass dieses Gängelband leicht ist, die Lenkung also ohne großen Druck ausgeübt wird, passt noch in das Bild. Doch wie fügt sich die Freude hier ein? Als Genitivus subjectivus gelesen, gibt sie keinen Sinn, denn kann Freude als Lenkungsmaßnahme funktionieren? Regieren die Götter tatsächlich *durch* Freude? Oder sollen wir sie als Genitivus objectivus verstehen, als Leitung *zur* Freude? So ist auch der Dienst an den Göttern ein "Wonnedienst", wiederum kippt das Kompositum zwischen Dienst mit Wonne und Dienst zur Erzielung von Wonne. Abermals sind es grammatikalische Überlegungen, die eine zweite Sinnebene eröffnen. Im Kontext der schönen Welt als Literatur klingt hier das Horazsche *prodesse et delectare*, konkret das *delectare* an, wobei der Sinn zwischen Mittel und Zweck der literarischen Rede schwankt.

¹⁷¹ Schlaffer, *Die Ausweisung des Lyrischen aus der Lyrik*, a.a.O., Anm. 167, S. 530

¹⁷² Gerhard Friedl bemerkt in diesem Bild eine Kindheitsmetapher, die auch das entsprechende Erwachsenwerden des Menschen und das damit verbundene der Kunst und den Göttern Entwachsen impliziert. Gerhard Friedl, *Verhüllte Wahrheit und entfesselte Phantasie. Die Mythologie in der vorklassischen und klassischen Lyrik Schillers*, Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 23), S. 29

¹⁷³ Nicht umsonst fordert Kant die Überwindung des "Gängelwagens". Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in: Ders., *Werkausgabe* Bd. 11: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (stw 192), S. 53 – 61, hier: S. 54

Glück, Freude und Wonne gehören semantisch in dieselbe Gruppe, die zweite Prämisse, unter der diese Strophe steht, ist die Schönheit. Zweimal wird ein Nomen explizit mit dem Attribut schön ausgezeichnet, der Wonnedienst "glänzt" und der verkürzte Schlussvers exponiert die Venus Amathusia, hinter der sich nichts Geringeres als die Personifikation der Schönheit verbirgt.¹⁷⁴ Die Apostrophe, die sich zunächst an alle Götter richtet, wird auf die Venus Amathusia konkretisiert, der katalektische Vers verleiht ihr besonderes Gewicht. Für den mythologisch gebildeten Leser steuert die Rede also auf die Schönheit zu, auf den zentralen Begriff in der Schillerschen Poetologie und Philosophie.

Die zweite Strophe nennt dann die Dichtung beim Namen.

Da der Dichtkunst mahlerische Hülle
sich noch lieblich um die Wahrheit wand! –
Durch die Schöpfung floß da Lebensfülle,
und, was nie empfinden wird, empfand.
An der Liebe Busen sie zu drücken,
gab man höhern Adel der Natur.
Alles wies den eingeweyhten Blicken
alles eines Gottes Spur.
(NA 1, 190, V. 9 – 16)

Im Bild der malerischen, sich um die Wahrheit windenden Hülle rekurriert Schiller auf die rhetorische Tradition der Dichtkunst. Wie die sich um die Ulme schlingende Rebe ein traditionsreiches Symbol für die Ehe ist, evoziert auch hier das Bild der Umwindung die enge Verbindung und gegenseitige Ergänzung von *res* und *verba*. Dichtung und Wahrheit gehen eine Allianz ein, die durch die Alliteration von "um die Wahrheit wand" auch phonetisch ausgedrückt wird.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang das Epitheton "malerisch", Schiller spielt damit auf die Bildhaftigkeit der Dichtung an, rückt ihr sinnliches

¹⁷⁴ Zur Venus-Allegorese bei Schiller vgl. Jörg Ennen, *Götter im poetischen Gebrauch. Studien zu Begriff und Praxis der antiken Mythologie um 1800 und im Werk H. v. Kleists*, Münster: Lit 1998 (Zeit und Text 13), S. 125ff.

Element, ihren Einfluss auf die Vorstellungskraft ins Blickfeld. Anders als Lessing in der *Laokoon*-Debatte untersucht er jedoch nicht die Unterschiede zwischen Dichtung und bildender Kunst, sondern er versteht sie als Einheit. Schiller setzt das Bild – lediglich unterbrochen von seinen Kant-Studien – nie als illustratives Hilfsmittel oder aus dekorativen Absichten ein, sondern strebt eine Funktionsteilung an, die dem Bild eine Gleichberechtigung neben dem Begriff sichert. Er erhebt es zum wichtigen Mitteilungsträger, zum erstrangigen Verdeutlichungsinstrument.¹⁷⁵ In seinem Gedicht führt er diese Verbildlichung nun vor, stellt er Poetik bildhaft dar und umhüllt den Begriff.

So betreibt er auch ein Vexierspiel mit den Begriffen Schöpfung und Dichtung, suggeriert dem Leser bei der ersten Lektüre gar, dass es um die Natur gehe, wenn er durch die Schöpfung Lebensfülle fließen lässt. Doch Natur als Schöpfung setzt einen schöpferischen Gott voraus, den es aber gerade in der griechischen Fabelwelt nicht gibt. Mit Schöpfung kann daher nur das Werk des Dichters gemeint sein, ein Eindruck, der sich lediglich dem Kenner, dem mythologisch gebildeten Rezipienten erschließt. Der Reim erhärtet diesen Befund, mit der Lebensfülle wird die malerische Hülle zusammengeführt, analog dazu reimen sich "wand" und "empfund". So wie die Wahrheit durch die Dichtkunst lieblich umwunden wird, spricht die Dichtung das Empfindungsvermögen an und ermöglicht dem Leser anstelle der Analyse des reinen Begriffs die affektive Beteiligung. Mit "Was nie empfinden wird, empfand" wählt Schiller eine äußerst persuasive Formulierung, denn sie schließt Nicht-Empfinden kategorisch aus.

¹⁷⁵ Helmut Koopmann, *Denken in Bildern. Zu Schillers philosophischem Stil*, in: *JDSG* 30 (1986), S. 218 – 250, hier: S. 229

Bei der oberflächlichen Lektüre scheint die Aussage noch klar zu sein, Schiller bekennt sich zur Wirkungsabsicht, will Empfindungen erwecken. Doch wer empfindet nun wirklich? Das "was" eröffnet eine Leerstelle, die der Rezipient besetzen muss. Natur und Dichtung scheiden aus semantischen Gründen aus, möglich ist die Füllung der Leerstelle mit dem Leser oder mit dem Dichter, doch der Autor gibt keinen Hinweis auf die intendierte Ergänzung. Vielmehr führt er die Verunklarung noch weiter, denn ist dieses "Was nie empfinden wird, empfand" nicht ein Widerspruch in sich? Wieso wird nie empfunden und warum vermag Dichtung diesen Mangel an Empfindung dann aufzuheben?

Michael Hofmann bemerkt diese Leerstelle wohl, ohne sie jedoch zufriedenstellend schließen zu können: "Wenn es nämlich mit Blick auf die Welt der Griechen heißt: 'was nie empfinden wird, empfand', so erscheint es fraglich, ob die retrospektive Interpretation des mythischen Weltbildes dieses als Poesie und Schein auslegt oder ob die beseelte Welt als Wirklichkeit verstanden wird."¹⁷⁶ Die Schwierigkeit liegt wiederum in der syntaktischen Konstruktion, das "nie" schließt nämlich eine valide Aussage aus, nur aus dem Zusammentreffen von Futur und Präteritum entsteht der Eindruck, dass die Lösung in den gegensätzlichen Zeitaltern liegen kann. Mit diesem Paradoxon führt Schiller seinen Leser nun gezielt in die Irre, nicht die gültige Besetzung der Leerstelle ist die Lösung, sondern der Reflexionsakt an sich, das Durchdenken der Möglichkeit einer solchen Besetzung. In der Dichtung scheint das Unmögliche möglich zu

¹⁷⁶ Michael Hofmann, *Schiller. Epoche – Werk – Wirkung*, München: Beck 2003, S. 141. Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt auch Bernauer, der allerdings die Paradoxie als Strukturmerkmal des Gedichtes auffasst: Joachim Bernauer, "Schöne Welt, wo bist du?". *Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller*, Berlin: Erich Schmidt 1995 (Philologische Studien und Quellen 138), S. 115f.

werden, in der Lebensfülle der Poesie wird analytische Eindeutigkeit, ja gar Ausgeschlossenheit, aufgehoben.

Schiller belässt es nicht bei der Empfindung, die im 18. Jahrhundert ohnehin schon der reinen Vernunft entgegengesetzt wurde, sondern überhöht sie zur Liebe, veredelt sie. Dementsprechend gibt "man" auch der Natur einen "höhern Adel", was impliziert, dass ihr aus sich heraus solch ein Adel fehlt, der wird ihr erst durch aktives Zutun verliehen. Unklar ist wiederum, wer den Adel verleiht, steht das "man" für den Dichter oder den Rezipienten? Durch solche wiederholten Unbestimmtheiten führt Schiller die Beteiligung des Lesers am poetischen Akt vor. Gemeinsam formen Dichter und Rezipient in Erzählung und Mythos die Wahrheit zu einem der Empfindung zugänglichen Objekt um. Dabei setzt Schiller auf den Kenner, auf den eingeweihten Leser, denn nur der vermag die poetischen Codes zu entschlüsseln.

In Form einer Antithese führt Schiller dann in der dritten Strophe den Unterschied zwischen Erklärung und Erzählung vor:

Wo jezt nur, wie unsre Weisen sagen,
seelenlos ein Feuerball sich dreht,
lenkte damals seinen goldnen Wagen
Helios in stiller Majestät.
Diese Höhen füllten Oreaden,
eine Dryas starb mit jenem Baum,
aus den Urnen lieblicher Najaden
sprang der Ströme Silberschaum.
(NA 1, 190, V. 17 – 24)

"Unsre Weisen" setzen in Abgrenzung zu den "eingeweyhten Blicken" der zweiten Strophe ein deutliches Ironiesignal. Die Temporalbestimmungen "jetzt" und "damals" sorgen für eine zeitliche Opposition, erstmalig wird die Gegenwart explizit angesprochen. Zunächst sind es lediglich die Weisen, die etwas zu sagen haben, die Einheit von Erzähler und Rezipient ist durch die Konkretisierung aufgehoben. Die Weisen erzählen jedoch nichts, sie "sagen" nur, die Sprache als

Kommunikationsmedium wird auf ein Minimum reduziert. Schiller verweigert jede Zusatzinformation über den Sprechakt, über die Wirkung, oder mit der sprachlichen Äußerung der Gelehrten verbundene Konnotationen; was bleibt, ist der Begriff, die mechanistische Erklärung der Natur, hier versinnbildlicht durch die Sonne. Demgegenüber steht die mythologische Erzählung von Helios' Wagen, die dem seelenlosen Feuerball, der lediglich durch das Element spezifizierten geometrischen Figur, einen Bilderreichtum entgegensetzt, der die Vorstellungskraft anregt. Während die Leistung der modernen Weisen im Zeigen besteht ("diese Höhen", "jener Baum") hebt die Dichtung solche Entzauberung der Natur durch die Erzählung auf.

Wenngleich die Geschichte von Oreaden, Dryaden und Najaden im Präteritum steht, lässt der Dichter diese Zeiten aber wieder aufleben, überbrückt er die Kluft zwischen damals und jetzt im Akt der Erzählung. Dieses mit dem Zeigegestus verbundene Erzählen erinnert den Rezipienten an den Mythos und lässt ihn scheinbar Vergangenes nochmals abrufen. Damit unterläuft Schiller seine eigene zeitliche Opposition, in der auf den Leser ausgeübten Wirkung hebt er die Differenz von Damals und Jetzt auf. Das Lektüreerlebnis steht daher im Gegensatz zur behaupteten Differenz, im Abrufen der vom Dichter evozierten Bilder vor dem inneren Auge des Lesers wird die Versöhnung in der Kunst bereits zu diesem frühen Zeitpunkt erfahrbar.

In der vierten bis elften Strophe entwirft Schiller nun ein aus dem mythologischen Inventar zusammengesetztes Weltbild. Die vierte Strophe zeigt einen aus Mythologemen gebauten *locus amoenus*:

Jener Lorbeer wand sich einst um Hilfe
Tantals Tochter schweigt in diesem Stein,
Syrinx Klage tönt' aus jenem Schilfe,
Philomelens Schmerz in diesem Hayn.
Jener Bach empfing Demeters Zähre,

die sie um Persephonen geweint,
 und von diesem Hügel rief Cythere
 ach vergebens! Ihrem schönen Freund.
 (NA 1, 190, V. 25 – 32)

Hinter dieser Naturbeschreibung verbirgt sich ein intertextueller Verweis auf die *Metamorphosen* des Ovid. Schiller pflegt einen "bewußten, leserorientierten Umgang mit lyrischen [und sonstigen literarischen, Anm. BD] Traditionen".¹⁷⁷ Wenn er auf die Fabeln Ovids zurückgreift, kann er von deren Bekanntheit für den zeitgenössischen Leser ausgehen. Die Fabel war ein "Pflichtfach in der Erziehung des 'honnête Homme'[...] Die Fabel ist sogar die Bedingung der Lesbarkeit der gesamten kulturellen Welt."¹⁷⁸ Als intellektuelles Spiel sind die *Metamorphosen* Gegenstand der Überbietungen und dekorativen Wucherungen des Rokoko,¹⁷⁹ in der Aufklärung mit ihrer Dichotomie von Vernunft und Einbildungskraft bleibt die Fabel legitim, solange sie nicht die Vorrechte der Vernunft beansprucht. Sie darf bezaubern, solange die Grenzen der Poesie nicht überschritten werden, die intellektuelle Erziehung soll von allen Irrtümern und Kulte befreien und führt zu einer kalten, geistreichen und spöttischen Nutzung der Fabel.¹⁸⁰

Mit diesem literarischen Vorwissen des Kenners kann Schiller den Leser zu seinem Co-Autor machen. Denn nur scheinbar nimmt er einen Erzählgestus an, er nennt die Mythen nämlich mit einem bloßen Stichwort, überlässt es aber dem Rezipienten, die Erzählung in seiner Vorstellung abzurufen. Das Zitat eröffnet

¹⁷⁷ Andrea Bartl, *Schiller und die lyrische Tradition*, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 1998, S. 117 – 136, hier: S. 118

¹⁷⁸ Jean Starobinski, *Fabel und Mythologie im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Ders., *Das Rettende in der Gefahr. Kunstgriffe der Aufklärung*. Aus dem Französischen und mit einem Essay von Horst Günther, Frankfurt am Main: Fischer 1990, S. 318 – 351, hier: S. 318f.

¹⁷⁹ Ebd., S. 327

¹⁸⁰ Ebd., S. 341f.

eine Leerstelle, die den Leser veranlasst, in Gedanken den Text zu vervollständigen. Mit dieser Leistung füllt er den Text jedoch mit Leben, eignet ihn sich erst an. Dabei spricht die präformierte Bildlichkeit wohl die Phantasie des Lesers an, ist aber keine unmittelbare dingbezogene, sondern als Produkt der menschlichen Phantasie vermittelte Anschauung, die erst über einen Reflexionsakt zum Symbol für die Idee der Totalität werden kann.¹⁸¹ Allerdings büßen die Götter damit auch ihren ursprünglichen Charakter als Naturwesen ein und nehmen die Züge idealisierter Gedankenbilder an. Diese Prozedur setzt aber eben die im Gedicht beklagte Welt von Begriffen und Abstraktionen, die Entfremdung von Natur und Naivität voraus, Schiller macht den Akt der Allegorese zugleich zum Gegenstand der ästhetischen Reflexion.¹⁸²

Dasselbe literarische Verfahren wählt er in den folgenden Strophen, wenn er über die Genealogie (Strophe 5), Religion (Strophe 6) und Kunst (Strophe 7) spricht. Die achte und neunte Strophe werden vom Komparativ beherrscht, der nochmals den alten gegen den neuen Zustand abgrenzt.¹⁸³ Durch den Komparativ der positiv konnotierten Adjektiva entsteht eine eindeutige Wertung. Teilweise wirken die Steigerungsformen willkürlich und künstlich, Komparative wie "prangender", "schmelzender" oder "heldenkühner" scheinen bis zur

¹⁸¹ Klaus L. Berghahn, *Schillers mythologische Symbolik, erläutert am Beispiel der "Götter Griechenlands"*, in: *Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, hrsg. v. Helmut Brandt, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1987, S. 361 – 381, hier: S. 374

¹⁸² Peter-André Alt, *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer 1995 (Studien zur deutschen Literatur 131), S. 603

¹⁸³ Vgl. auch Wilhelm Große, *Schiller, Novalis, Heine und die Götter Griechenlands – ein poetologischer Diskurs*, in: *Klassik-Rezeption. Auseinandersetzung mit einer Tradition*, Festschrift f. Wolfgang Düsing, hrsg. v. Peter Ensberg u. Jürgen Kost, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 35 – 52, hier: S. 38

Besinnungslosigkeit überhöht. Dadurch erzeugt Schiller einen rauschähnlichen Zustand, nicht mehr das einzelne Wort sondern der enthusiastische Duktus prägt sich beim Lesen ein. Die Sinnenwelt ergreift so auch vom Rezipienten Besitz, er verfällt der Trunkenheit der Sprache, die folgerichtig in die einzig präsentische Strophe der Götterwelt, in die Darstellung des Dionysoskultes, mündet.

Damit wird Dichtung performativ, das Gedicht führt die szenische Vergegenwärtigung selbst vor. Umso krasser ist der Bruch, den Schiller in der elften Strophe herbeiführt:

Höher war der Gabe Werth gestiegen,
 die der Geber freundlich *mit* genoß,
näher war der Schöpfer dem Vergnügen,
 das im Busen des Geschöpfes floß.
 Nennt der Meinige sich dem Verstande?
 Birgt ihn etwa der Gewölke Zelt?
 Mühsam spä'h' ich im Ideenlande,
 fruchtlos in der Sinnenwelt.
 (NA 1, 192, V. 81 – 88)

Auf die Ekstase folgt die Ernüchterung, die Frage "Nennt der Meinige sich dem Verstande?" stellt einen radikalen Schnitt zwischen der eben noch erlebten Sinnenwelt und der kühlen Verstandesoperation dar. Die Großschreibung von "der Meinige" legt die Beziehung auf den Schöpfer nahe, es geht um die gegensätzlichen Gotteserfahrungen der Antike und der Moderne, Gott selbst soll fassbar gemacht werden. Dabei versagt zunächst einmal der Verstand, der Gott der Moderne entzieht sich der Benennung und wird nur durch das Possessivpronomen ausgedrückt. Er ist weder der Erkenntnis ("Nennt der Meinige sich dem Verstande?") noch den Sinnen ("Birgt ihn etwa der Gewölke Zelt?") zugänglich. Die Ratlosigkeit des modernen Individuums wird in zwei rhetorischen Fragen ausgedrückt und in einer Antwort gedoppelt, die das transzendente Problem verfestigt, Ideenland und Sinnenwelt verwehren gleichermaßen die Erkenntnis Gottes.

Possessiv- wie Personalpronomen bringen aber auch die schroffe Trennung von Autor und Leser mit sich, erstmalig ist hier vom Ich die Rede. Die Gotteserfahrung wird damit extrem subjektiviert, der Leser auf Distanz gestellt. Die Rede pendelt nun zwischen dem Sprecher-Ich und dem Ihr, also der Anrede der Götter, der Leser wird ausgeschlossen. Einmal versucht der Dichter noch, die antike Welt spürbar zu machen, wenn er die alten Festspiele dem Leser synästhetisch präsentiert. Wagen "donnern" bei den Kultspielen, Altäre "prangen", ja gar die Haare der Götter "duften", was eine Belebung der Statue im Kult, eine physische Anwesenheit des Gottes suggeriert.

Genau in der Mitte des Gedichts stellt Schiller dann eine bedeutungsvolle Stille her, indem er Vers 100 um eine Hebung verkürzt und damit eine Pause eintreten lässt.¹⁸⁴ Diese Stille wiederholt er auch auf der lexikalischen Ebene, mit der metrischen Darstellung verleiht er ihr zusätzliches Gewicht. Lexikalisch ist die Stille "traurig", metrisch ist sie von Mangel gekennzeichnet, ist sie verarmt. Durch die so qualifizierte Pause schafft Schiller eine Leere, die Kargheit setzt er im Fehlen der Bilder fort, die wenigen Adjektive eindeutig abwertend ein:

Wohin tret ich? Diese traurge Stille
kündigt sie mir meinen Schöpfer an?
Finstern, wie er selbst, ist seine Hülle,
mein Entsagen – was ihn feiern kann.
(NA 1, 193, V. 101 – 104)

Die finstre Hülle bezieht sich auf die Darstellungs- und Verehrungsweise, "mein Entsagen" ist nicht nur die Askese des Christen, sondern das Entsagen des Dichters, der Verzicht auf Bilder und Versinnlichung. Das Entsagen wird durch den Gedankenstrich vom weiteren Text getrennt, diese Hervorhebungsstrategie wurde bereits für *Don Karlos* hinlänglich erörtert. Hier ist

¹⁸⁴ Bernauer, "Schöne Welt, wo bist du?", a.a.O., Anm. 176, S. 106

sie lesehemmend eingesetzt, denn die Pause ist künstlich. Sie zwingt den Leser, nicht nur über das Entsagen an sich, sondern vor allem über die Sinnhaftigkeit des Entsagens nachzudenken.

Im Kontrast zur Lebensfülle der zweiten Strophe steht nun der Tod im Zentrum.

Damals trat kein gräßliches Gerippe
 vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuß
 nahm das letzte Leben von der Lippe,
 still und traurig senkt' ein Genius
 seine Fackel. Schöne lichte Bilder
 scherzten auch um die Nothwendigkeit,
 und das ernste Schicksal blickte milder
 durch den Schleyer sanfter Menschlichkeit.
 (NA 1, 193, V. 105 – 112)

Auch hier finden wir einen intertextuellen Verweis vor, Schiller spielt auf Lessings *Wie die Alten den Tod gebildet* an. Doch diese Strophe liest sich sperrig, das Bild der Antike will sich dem modernen Leser nicht mehr so richtig zeigen. Demmer will im Enjambement, das den Kuss und den Übergang in die Totenwelt verbindet, zwar ein Zeichen für den bruchlosen Übergang sehen,¹⁸⁵ eher jedoch scheint der sich über vier Zeilen ziehende Satz seine eigene Lektüre vorsätzlich zu stören: Der Reim des "Genius" auf "Kuss" wirkt gezwungen, der Versbau holprig. "Sind die vielen, auch metrischen Fehler, die man in Schillers Gedichten findet, nicht auch ein *Indiz*: für den schon zu seiner Zeit aus dem Tritt gekommenen klassischen Rhythmus, für das, was sich daran nur noch durch Tonbeugungen reimen ließ?"¹⁸⁶ Schiller verwirrt den Rezipienten mit der

¹⁸⁵ Demmer, *Von der Kunst über Religion zur Kunst-Religion*, a.a.O., Anm. 170, S. 41

¹⁸⁶ Claus Sommerhage, *Schillers Lyrik. Eine Apologie*, in: *Weimarer Beiträge* 38 (1992) H. 1, S. 19 – 30, hier: S. 23

Sperrigkeit gerade dieser versöhnlichen Zeilen, er wirft damit die Frage nach der Gültigkeit und Möglichkeit solcher Bilder in der Moderne auf.¹⁸⁷

Die für etliche Zeitgenossen anstößige fünfzehnte Strophe tilgte Schiller in der Zweitfassung, was wohl weniger eine Konzession an die Empfindlichkeit dieser Leserschaft, sondern vielmehr ein Hinweis darauf ist, dass es ihm nicht um Religionskritik ging. Der "heilige Barbar" (V. 114) wird nämlich den Halbgöttern mit menschlichen Müttern entgegengesetzt, es geht nicht darum, den christlichen Gott zu verunglimpfen, sondern primär um die Antithese als Stilprinzip.¹⁸⁸ Ähnliche Überlegungen dürften zur Streichung der siebzehnten Strophe geführt haben, die dennoch wegen der Sprecherhaltung kurz angesehen werden soll:

Aber ohne Wiederkehr verloren
Bleibt, was *ich* auf dieser Welt verließ,
jede Wonne hab ich abgeschworen,
alle Bande die ich selig priefß.
Fremde, nie verstandene Entzücken
Schaudern mich aus jenen Welten an,
und für Freuden, die mich jetzt beglücken,
tausch' ich neue, die ich missen kann.
(NA 1, 193f., V. 129 – 136)

¹⁸⁷ "Der sentimentalische Dichter holt die Antike in dem Bewusstsein in die Moderne zurück, für immer von ihr getrennt zu sein [...] Es kommt Schiller alles darauf an, jedes seiner Bilder antiker Naivität ins vielfach gebrochene Licht eines modernen sentimentalischen Bewusstseins zu tauchen." Ernst Osterkamp, *Die Götter – die Menschen. Friedrich Schillers lyrische Antike*, in: *Schiller und die Antike*, hrsg. v. Paolo Chiarini und Walter Hinderer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Stiftung für Romantikforschung 44), S. 239 – 255, hier: S. 241

¹⁸⁸ Hans Dieter Zimmermann schränkt den Gottesbegriff auf den jüdisch-christlichen Schöpfergott ein, Jesus Christus als Sohn Gottes und einer Irdischen wäre den griechischen Halbgöttern nämlich durchaus verwandt. Hans Dieter Zimmermann, *"Die Götter Griechenlands". Zu Friedrich Schiller und Friedrich Hölderlin*, in: *Schiller und die Antike*, hrsg. v. Paolo Chiarini und Walter Hinderer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Stiftung für Romantikforschung 44), S. 75 – 89, hier: S. 78

Das "Ich" dient hier nicht nur der Subjektivierung, es bedeutet vor allem Positionierung des Sprechers. Er handelt das Problem eines Lebens nach dem Tod nicht akademisch ab, sondern bringt sich als Person selbst ins Spiel, zeigt sich als repräsentativ für den zeitgenössischen, säkularisierten Menschen. Damit stellt er die Allianz zwischen Dichter und Leser wieder her, veranlasst in der Provokation aber den Leser, über dessen eigene Position nachzudenken. Das Motiv ist bereits aus Schillers Gedicht *Resignation* bekannt, der Glaube an den Himmel wird mit dem Verzicht auf die Freuden der Gegenwart erkaufte. Der Sprecher macht dabei aus seiner Meinung kein Hehl: das Oxymoron "Entzücken schaudern mich an" unterstreicht den zweifelhaften Charakter solcher Glücksversprechen, Freuden, die der Sprecher nach eigenem Bekunden "missen kann". Im Vordergrund steht die Mangelenerfahrung, das Urteil wird vorgeformt, dem Leser die Ablehnung der Gegenwart emotional nahegelegt.

Die neunzehnte Strophe steht endgültig im Zeichen der elegischen Klage. Auch sie beginnt nach dem Wechsel von Erzählung und subjektiver Aussage wieder mit einer Apostrophe:

Schöne Welt, wo bist du? – Kehre wieder,
holdes Blütenalter der Natur!
Ach! nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch deine goldne Spur.
Ausgestorben trauert das Gefilde,
keine Gottheit zeigt sich meinem Blick,
Ach! von jenem lebenwarmen Bilde
Blieb nur das Gerippe mir zurück.
(NA 1, 194, V. 145 – 152)

Der Gedankenstrich erlaubt dem Leser, die Frage nachhallen zu lassen. Nicht nur dem Affekt wird hier Platz eingeräumt, sondern auch der Rückbesinnung darauf, was mit der schönen Welt gemeint ist. Die Frage soll nicht nur elegisch den Mangel feststellen, der Gedankenstrich fordert vielmehr ihre Beantwortung durch den Leser. Denn was der Sprecher hier sucht, ist nicht

die Vergangenheit, sondern die Dichtkunst. Richtet sich der Imperativ auch formal an das "Blütenalter der Natur", wird gleich darauf eingeräumt, dass eine solche Rückkehr nur mehr im "Feenland der Lieder", also in der Dichtung möglich ist. Das anaphorisch gebrauchte "Ach!" unterstreicht die Klage über den Mangel; die Bilder, die sinnliche Natur- und Welterfahrung sind verloren.

Nur mehr die Spur davon ist vorhanden, diese "lebt" in den Liedern. Mit einer lebenden Spur durchbricht Schiller zwar die Bildlogik ebenso wie mit trauernden Gefilden, doch entsteht dadurch eine eigene Dynamik. Ohne ihn explizit zu nennen, bringt er mit dem Pygmalion-Mythos einen der Lieblingsmythen des ausgehenden 18. Jahrhunderts ins Spiel. Das Lied *ist* die Spur, das Kunstwerk erwacht zum Leben und der Dichter vermag als Einziger, den Mangel der Moderne aufzuheben.

In der einundzwanzigsten Strophe konzentriert sich Schiller auf die Zustandsbeschreibung der modernen Welt, auf ihre Naturauffassung:

Unbewußt der Freuden, die sie schenket,
 nie entzückt von ihrer Treflichkeit,
 nie gewahr des Armes, der sie lenket,
 reicher nie durch meine Dankbarkeit,
 fühllos selbst für ihres Künstlers Ehre,
 gleich dem toten Schlag der Pendeluhr,
 dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere
 die entgötterte Natur!
 (NA 1, 194, V. 161 – 168)

Stilistisch ist diese Strophe von Negationen geprägt:¹⁸⁹ unbewusst, nie entzückt, nie gewahr, reicher nie, fühllos – solche Verneinungen steuern auf den toten Schlag zu. Die Natur folgt nur mehr abstrakten Regeln, den ewig gleichen Naturgesetzen. Zugleich provoziert die Anhäufung der Negationen die Ablehnung des Lesers gegen eine so verstandene Welt. Und doch unterläuft der Dichter

¹⁸⁹ Große, *Schiller, Novalis, Heine und die Götter Griechenlands*, a.a.O., Anm. 183, S. 41

diese kausale Welterklärung, indem er sie in Bilder fasst.¹⁹⁰ Während das "Gesetz der Schwere", eine Metonymie für die Newtonsche Physik, noch der reinen Begrifflichkeit verhaftet ist, findet Schiller mit dem "Schlag der Pendeluhr" ein Bild für die mechanistische Sichtweise. Mit den Mitteln der Sprache, dem Material der Dichtkunst, setzt er sich gegen die moderne Naturauffassung zur Wehr, der verkürzte Schlussvers exponiert die "entgötterte Natur", gerät zum entrüsteten Aufschrei, zur vorwurfsvollen Exklamation.

In der vorletzten Strophe reflektiert Schiller die Stellung des Künstlers.

Bürger des Olymps konnt' ich erreichen,
jenem Gotte, den sein Marmor preißt,
konnte einst der hohe Bildner gleichen;
Was ist neben *Dir* der höchste Geist
Derer, welche Sterbliche gebahren?
Nur der Würmer Erster, Edelster.
Da die Götter menschlicher noch waren,
waren Menschen göttlicher.
(NA 1, 195, V. 185 – 192)

Allein schon die Bezeichnung der Götter als Bürger weist auf die Ebenbürtigkeit des Künstlers hin. Der Bildhauer gleicht dem von ihm nachgebildeten Gott, die Kunst hat in der Antike eine herausragende, sakrale Rolle. Ganz anders in der Moderne, wo selbst der "höchste Geist" zum Wurm degradiert wird. Abermals sehen wir uns mit einem Intertext konfrontiert, Schiller lässt hier Klopstocks *Frühlingsfeier* anklingen. Dass er gerade auf Klopstock anspielt, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, verstand sich doch Klopstock als Berufener, als gesendeter Dichter, der Gott in seinen Werken verherrlichen sollte. Schiller schließt den modernen christlichen Dichter mit dessen eigenem Zitat kurz, er, der nach eigenem Selbstverständnis seinen Schöpfer preist, kann ihm

¹⁹⁰ Vgl. auch Bernauer, "Schöne Welt, wo bist du?", a.a.O., Anm. 176, S. 114: "Dieses 'lebendige' Bild der modernen Weltanschauung *beseelt* die Welt, und daher widerspricht das Gedicht sich selbst, die Form widerlegt den Inhalt."

nie ebenbürtig werden, sondern bestenfalls der edelste unter den Würmern sein. Schiller reklamiert aber für den Künstler, ja für den Menschen schlechthin, auch die Göttlichkeit, setzt ihn absolut. Das antike Weltverständnis adelte den Menschen noch in diesem Sinne: "Da die Götter menschlicher noch waren, waren Menschen göttlicher."

Mit der letzten Strophe ringt er um die Möglichkeit, als moderner Mensch zu dichten, in ihr versschlägt es ihm die Sprache:

Dessen Stralen mich darnieder schlagen,
Werk und Schöpfer des Verstandes! dir
nach zu ringen, gib mir Flügel, Waagen
dich zu wägen – oder nimm von mir
nimm die ernste strenge Göttin wieder,
die den Spiegel blendend vor mir hält;
Ihre sanft're Schwester sende nieder,
spare jene für die andre Welt.
(NA 1, 195, V. 193 – 200)

Die ersten zwei Verse sind syntaktisch unvollständig, sie beschränken sich auf die Exclamatio. Das Werk des Verstandes wird zum übermächtigen Antagonisten erklärt, wer aber ist der Schöpfer des Verstandes? Gott wird als "Schöpfergott im Sinne des Christentums und zugleich, obwohl damit unvereinbar, als abstraktes Konstrukt im Sinne eines geradezu atheistischen Rationalismus" verstanden.¹⁹¹ Das Paradoxon nimmt dem Leser jede Sicherheit, ihm bleibt der Eindruck der Irritation. Die Ratio und ihre Errungenschaften bedingen sich gegenseitig, werden zum Selbstläufer, der das Subjekt "darnieder schlägt", es also, in der Ausdrucksweise Schillers, existenziell massiv bedroht. "Bezeichnenderweise taucht an dieser Stelle des Gedichts in ganz forcierter Form das ansonsten wenig genutzte Enjambement auf, als zerbreche dem sprechenden Ich seine letzte Sicherheit und sein Selbstbewusstsein."¹⁹²

¹⁹¹ Bernauer, "Schöne Welt, wo bist du?", a.a.O., Anm. 176, S.115

¹⁹² Große, Schiller, Novalis, Heine und die Götter Griechenlands, a.a.O., Anm. 183, S. 41

Was bleibt, ist ein zielloses Stammeln, die gewünschten Mittel, dieser Krise zu entkommen, scheinen wahllos: Die Waagen um zu wägen deuten auf die Vermessung der Natur hin, die Flügel fallen aber bereits aus dem Bildzusammenhang. Ist es der Wunsch nach Geschwindigkeit, eine Andeutung des Übermenschlichen? Der Gedankenstrich bringt Sprecher und Leser zur Besinnung, in der scheinbaren Resignation überwindet der Dichter den Konflikt.

Das "oder" deutet die Alternative, den Ausweg aus der Krise an. Mit der ernsten, strengen Göttin ist Venus Urania, die Göttin der Wahrheit gemeint, der Sprecher wünscht sich aber an ihrer Stelle Venus Amathusia, die Göttin der Schönheit. Die Göttin der Wahrheit hält ihm einen Spiegel entgegen, das Symbol der Erkenntnis. Als blendender Spiegel macht er jedoch blind, zerstört die Bilder. Die Erkenntnisse der vernunftgeleiteten Zeit sind nicht mehr rückgängig zu machen, doch in der Dichtung können ihre negativen Aspekte überwunden werden. "Es geht also nicht um die Restitution eines realen Griechenlandes, sondern vielmehr um eine Art poetischen Rückrufs; Schiller beschwört ein Altertum, in dem die Wahrheit sich mit Hilfe der Dichtkunst ausdrücken ließ – und der Rekonstruktionsversuch dieser elysischen Gefilde ist ein solcher mit gleichen Mitteln."¹⁹³ Der Dichter vermag es, auch diese Einsicht – eben in ein Bild zu kleiden. Und so kehrt das Gedicht an seinen Ausgangspunkt, an die Anrufung der Schönheit zurück.

Die Götter Griechenlandes sind somit ein Plädoyer für die Dichtung in einem entzauberten Zeitalter. Sie exponieren die Grundbedürfnisse des

¹⁹³ Helmut Koopmann, *Poetischer Rückruf*, in: *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*, hrsg. v. Norbert Oellers, Stuttgart: Reclam 1996 (RUB 9473), S. 70 – 83, hier: S. 75f.

Menschen, sich die mittlerweile rational erfasste Welt wieder sinnlich anzueignen. Der Rezipient wird durch die konsequente Aussparung der Leserposition veranlasst, sich selbst einen Ort im Text zu suchen. Wirkmächtige Bilder und suggestive Rhetorik schränken ihn aber nur scheinbar ein, gezielte Irritationen erlauben es wohl nicht, mit Schläffer von der "Barriere der Eindeutigkeit von Schillers Worten"¹⁹⁴ zu sprechen.

Dieses Gedicht schreibt der sentimentalische Dichter für den sentimentalischen Leser, denn nur der vermag sich an den an Schlüsselstellen eingebauten Paradoxa zu stoßen. Emotionen werden dabei nicht ausgespart, sondern instrumentalisiert, durch Kontrasttechnik eindeutig gelenkt. Schiller insistiert zwar auf der Sinnlichkeit, die unteren Kräfte des Seelenvermögens sind die *conditio sine qua non* der Lektüre dieses Gedichtes. Die Vernunft wird aber zur Decodierung des Textes benötigt, erst der eingeweihte Leser, der Kenner vermag es, Mythen und Grammatik sowie intertextuelle Verweise zu entschlüsseln. Schiller bedient zwar die sinnliche Wahrnehmung, die *gnoseologia inferior*, eskamotiert sie jedoch durch solche sentimentalischen Operationen gleichzeitig aus dem Text wiederum heraus.

Analog zum Dichter, der in der Form des Gedichtes den poetischen Akt und die Möglichkeiten von Poesie reflektiert, wird sich so der Leser des Zusammenspiels von sinnlicher Vorstellungskraft und Vernunftleistung bewusst. Nur durch Einsetzen seines Verstandes und durch den analytischen Akt, vermag er, die im Gedicht postulierte und für die Dichtkunst reklamierte Totalität zu erfahren.

¹⁹⁴ Schläffer, *Die Ausweisung des Lyrischen aus der Lyrik*, a.a.O., Anm. 167, S. 531

3.2 Frage und Dialog – Die Ästhetische Erziehung des Menschen

Acht Jahre liegen zwischen der Erstveröffentlichung der *Götter Griechenlandes* und *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Jahre, in die die Jenaer Professur als Historiker und die philosophische Beschäftigung mit Kant, sowie der Beginn der Freundschaft und Auseinandersetzung mit Goethe fallen. Schillers publizistische Tätigkeit verlagert sich in dieser Zeit von der Dramatik auf seine historiografischen und ästhetischen Schriften, der Wissenschaftler löst zeitweilig den Theaterdichter ab.

Bereits die letzten großen Gedichte leiteten die philosophische Auseinandersetzung mit Kunst ein, das großzügige Stipendium des Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg mildert Schillers, durch den Ausbruch der schweren Krankheit noch verstärkte, finanzielle Not und erlaubt ihm, sich seinen ästhetischen Studien zu widmen. Seinen Dank stattet er durch die sogenannten *Briefe an den Augustenburger* ab, die beim späteren Schlossbrand in Kopenhagen vernichtet wurden und nur in unvollständigen Abschriften überliefert sind. Diese Briefe bilden ebenso wie die an Körner gerichteten *Kallias-Briefe* und das Gedicht *Die Künstler* die Vorarbeit zu der *Ästhetischen Erziehung des Menschen*. Obwohl Schiller eine Buchausgabe plant, die im Übrigen nie zustande kommt, veröffentlicht er die Untersuchung 1795 im ersten Jahrgang der *Horen*.

Schiller behält die epistolare Form bei, die Abhandlung beginnt mit einer Adresse an den Empfänger:

Sie wollen mir also vergönnen, Ihnen die Resultate meiner Untersuchungen *über das Schöne und die Kunst* in einer Reihe von Briefen vorzulegen. Lebhaft empfinde ich das Gewicht, aber auch den Reiz und die Würde dieser Unternehmung. Ich werde von einem Gegenstande sprechen, der mit dem beßten Theil unsrer Glückseligkeit in einer unmittelbaren, und mit dem moralischen Adel der menschlichen Natur in keiner sehr entfernten

Verbindung steht. Ich werde die Sache der Schönheit vor einem Herzen führen, das ihre ganze Macht empfindet und ausübt, und bey einer Untersuchung, wo man eben so oft genöthigt ist, sich auf Gefühle als auf Grundsätze zu berufen, den schwersten Theil meines Geschäfts auf sich nehmen wird.
(NA 20, 309)

In der *Horen*-Fassung merkt Schiller zwar an, dass die Briefe wirklich geschrieben wurden, verrät aber deren ursprünglichen Empfänger nicht. In diesem Publikationszusammenhang wird zunächst auch der Schreiber anonymisiert, erst am Ende eines Jahrgangs deckt Schiller die Autorschaft der einzelnen Beiträge auf. Die Kommunikationssituation zwischen Mäzen und Schriftsteller wird somit transformiert, aus der Widmung und Huldigung an den adeligen Mäzen wird eine allgemeine Anrede zumindest an das Zielpublikum der *Horen*, an die Kenner.

Obwohl der Autor von den "Resultate[n] meiner Untersuchungen" spricht, stellt er von Anfang an klar, dass er vom Leser keineswegs passive Rezeption erwartet. Er will "die Sache der Schönheit vor einem Herzen führen, das ihre ganze Macht empfindet und ausübt" und "den schwersten Theil meines Geschäfts auf sich nehmen wird". Nicht nur das Thema – die Schönheit – ist hier umrissen, sondern die Rollen werden verteilt.

"Die Sache der Schönheit führen" weist auf die Gerichtsrede, auf das Plädoyer hin, der Autor macht sich zum Anwalt der Schönheit und legitimiert damit implizit den Einsatz rhetorischer Mittel. Rhetorik war seit Kant unter den Verdacht zweckrationaler Redekunst und damit in Misskredit geraten, doch für Schiller schließen sich rhetorische Diktion und Kunstprosa nicht aus, zumal er durch seine philosophische Prosa den Leser auch überzeugen will.¹⁹⁵ Interessant

¹⁹⁵ Klaus L. Berghahn, *Schillers philosophischer Stil*, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 1998, S. 289 – 302, hier: S. 290

ist jedoch, dass der Autor sein Plädoyer vor einem Herzen halten will, das die ganze Macht der Schönheit bereits empfindet und ausübt. Er weist damit nicht nur dem Leser den Platz an seiner Seite, oder, genauer gesagt, auf der Seite der Schönheit zu, sondern führt *en passant* sein erstes Gegensatzpaar ein, trennt Empfinden und Ausüben, also Leiden und Tätigkeit. Zudem appelliert er nicht an den Verstand des Lesers, was wohl bei einer philosophischen Abhandlung zu erwarten wäre, sondern an sein Herz.

Bei Herz haben wir nicht nur an das Gefühl im Sinne des Empfindsamkeits-Vokabulars zu denken, sondern wir dürfen diesen Begriff ohneweiters medizinisch-anthropologisch auffassen, mithin als Sitz des Lebens und der Seele. Schiller führt demnach die Sache der Schönheit vor dem Menschen als Gattungswesen und zwar vor einem Menschen, der zumindest ansatzweise bereits in den Genuss der ästhetischen Erziehung gekommen sein muss, vermag er doch die Macht der Schönheit sowohl zu empfinden, also als Sinneswesen aufzufassen, als auch auszuüben, demnach eine vernunftmäßige Idee von ihr zu haben. Dieses Herz soll nun den schwersten Teil auf sich nehmen, es muss sich also aktiv an der Untersuchung des Gegenstandes beteiligen. Und so streicht Schiller auch heraus:

Nein, die Freyheit Ihres Geistes soll mir unverletztlich seyn. Ihre eigne Empfindung wird mir die Thatsachen hergeben, auf die ich baue, Ihre eigene freye Denkkraft wird die Gesetze diktiren, nach welchen verfahren werden soll.
(NA 20, 310)

Wenngleich er sich in die Kantsche Tradition stellt, warnt er vor einem Streit der philosophischen Schulen in dieser Angelegenheit, der nur auf dem Feld der Vernunft ausgeführt werde. Die Untersuchung der Schönheit soll ohne philosophische Vorkenntnis vor einem ästhetisch gebildeten Laien geführt und vor allem von diesem nachvollzogen werden. Auf Empfindung und freie Denkkraft

des Lesers kann gebaut werden, der Adressat muss zu nichts überredet werden, sondern kann beim weiteren Gang der Darstellung empirisch folgen und die Gedankengänge des Schreibers wiederholen, sieht sich auf selber Augenhöhe mit ihm. Das ist die popularisierte Form der Gelehrtenrepublik, die von einem bürgerlichen rasonierenden Publikum abgelöst wurde.¹⁹⁶

In den Briefen zwei bis vier bereitet Schiller seine Anthropologie vor, skizziert den Menschen in seinem Dualismus von Natur- und Vernunftwesen, in seinem Spannungsfeld zwischen physischer Notwendigkeit und sittlicher, an die Vernunft gebundene, Moral. Die in diesem Zusammenhang verwendete Staatsmetapher mündet in Schillers Zeitkritik. In seiner Stellungnahme zum revolutionären Geschehen in Frankreich im fünften Brief schildert er die politische Realität:

Das Gebäude des Naturstaates wankt, seine mürben Fundamente weichen, und eine *physische* Möglichkeit scheint gegeben, das Gesetz auf den Thron zu stellen, den Menschen endlich als Selbstzweck zu ehren, und wahre Freyheit zur Grundlage der politischen Verbindung zu machen. Vergebliche Hoffnung! Die *moralische* Möglichkeit fehlt, und der freygebige Augenblick findet ein unempfängliches Geschlecht.
(NA 20, 319)

Das ist keine Absage an die Revolution als solche, im Gegenteil. Schiller bezeichnet die Fundamente des Naturstaats als mürbe, sie sind demnach alt, überholt und vermögen nicht mehr, die Gesellschaft zu tragen. Ihr Zusammenbruch sollte nun den Weg zum Vernunftstaat freimachen, insofern spart der Autor auch nicht mit positiv besetzten Vokabeln. Das Gesetz, also die Maximen der Vernunft, können die Herrschaft übernehmen, was einen egalitären Staat bedeuten und die Parole der Gleichheit einlösen würde. Das Schlagwort

¹⁹⁶ Zur Bedeutung des rasonierenden Publikums im 18. Jh. vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (stw 891)

der Brüderlichkeit hallt im "Menschen" wider, der "als Selbstzweck" geehrt werden könnte, das "endlich" drückt zum einen die Sehnsucht aus, mit der auch der Autor diesen Moment herbeigewünscht hatte, zum anderen das Ende einer teleologischen Entwicklung. Die Trias der revolutionären Leitwörter ist mit der Freiheit erfüllt, die Grundlage der politischen Verbindung sein soll. Hier macht Schiller jedoch eine Einschränkung, indem er die Betonung auf "wahre" Freiheit legt. Mit diesem Adjektiv distanziert er sich von der für ihn nur scheinbaren Freiheit der Französischen Revolution. Der an sich positiv bewertete Anspruch auf Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit fand nur eine physische Möglichkeit, die Realisation scheitert an der moralischen Bereitschaft.

Die Enttäuschung darüber drückt Schiller in einer sehr kurzen, aber umso prägnanteren Exclamatio aus. Zwei Wörter, die einen fundamentalen Gegensatz signalisieren, Vergeblichkeit und Hoffnung stehen syntaktisch eng zusammen und liegen einander doch diametral gegenüber. Die Exclamatio zeigt in ihrer Prägnanz die unverzichtbare Notwendigkeit, die Gegensätze zu versöhnen, sie hat programmatischen Charakter.

Freiheit gehört in Schillers Argumentation eigentlich in den Bereich der Vernunft und Moral, zu dem, was den Menschen vom Tier unterscheidet, seinen Geschlechtscharakter, also den Menschen in der Idee, ausmacht. Der Augenblick gehört hingegen zur physischen Seite des Menschen, zum Menschen in der Zeit, der von den Eindrücken abhängig, leidend, also empfänglich, ist. Nun gibt jedoch der Augenblick Freiheit, die vom unempfänglichen Geschlecht nicht realisiert werden kann. Wie bei der vergeblichen Hoffnung wird nicht nur die Antithese aufgezeigt, sondern gleichzeitig das Verlangen nach ihrer Auflösung.

Entrüstet fährt Schiller nun mit der Beschreibung der politischen Realität fort:

In seinen Thaten mahlt sich der Mensch, und welche Gestalt ist es, die sich in dem Drama der jetzigen Zeit abbildet! Hier Verwilderung, dort Erschlaffung: die zwey Aeussersten des menschlichen Verfalls, und beyde in Einem Zeitraum vereinigt.
(NA 20, 319)

Er schreibt im Gestus der Empörung, hinter der Ausrufung verbirgt sich eine Suggestivfrage an den Leser. Es geht ihm aber nicht in erster Linie um Politik, sondern die Ereignisse in Frankreich verschaffen der Abhandlung lediglich einen Aktualitätsbezug und dienen ihm als Aufhänger für die Ausfaltung seines Kulturpessimismus im sechsten Brief.

Sollte ich mit dieser Schilderung dem Zeitalter wohl zuviel gethan haben? Ich erwarte diesen Einwurf nicht, eher einen andern: daß ich zuviel dadurch bewiesen habe. Dieses Gemälde, werden Sie mir sagen, gleicht zwar der gegenwärtigen Menschheit, aber es gleicht überhaupt allen Völkern, die in der Kultur begriffen sind, weil alle ohne Unterschied durch Vernünfteley von der Natur abfallen müssen, ehe sie durch Vernunft zu ihr zurückkehren können.
(NA 20, 321)

Die rhetorische Frage suggeriert Dialogizität, täuscht Mündlichkeit und damit gleichzeitige Anwesenheit von Autor und Leser vor. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein erfolgte Informationsvermittlung meist mündlich, das Buchwissen war den Gelehrten vorbehalten. Durch die mit der Aufwertung des Schriftlichen verbundene Abwesenheit des Autors kann nun aber Verstehenssicherung beim Publikum nicht mehr durch mimische oder akustische Steuerungstechniken erfolgen, und Lektüre erhält ein Moment der Unsicherheit und Zufälligkeit. Neue Verfahren der Kontrolle und Problemvermeidung müssen entwickelt werden, um die Botschaft möglichst korrekt zu übermitteln.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Gabriele Kalmbach, *Der Dialog im Spannungsfeld von Schriftlichkeit und Mündlichkeit*, Tübingen: Niemeyer 1996, hier: S. 78ff.

Der Dialog unterstellt einen unmittelbaren Austausch zwischen Autor und Leser, Schiller kombiniert ihn in dieser Passage mit einer Einwandbehandlung. Er nimmt mögliche Bedenken des Lesers vorweg, um sie sofort abzuschmettern ("Ich erwarte diesen Einwurf nicht"), schließt damit die Leerstelle, die die Frage eröffnet hatte, und lenkt den Rezipienten auf das eigentliche Thema, auf die Kulturkritik. Zunächst entwirft er das Bild der gekonnten Vereinigung von Natur und Kultur bei den Griechen, um daraufhin in einer Gradatio ad negativum die gesellschaftliche Misere auf die Spitze zu treiben¹⁹⁸.

Wie ganz anders bey uns Neuern! Auch bey uns ist das Bild der Gattung in den Individuen vergrößert auseinander geworfen – aber in Bruchstücken, nicht in veränderten Mischungen, daß man von Individuum zu Individuum herumfragen muß, um die Totalität der Gattung zusammen zu lesen. [...] wir sehen nicht bloß einzelne Subjekte sondern ganze Klassen von Menschen nur einen Theil ihrer Anlagen entfalten, während daß die übrigen, wie bey verkrüppelten Gewächsen, kaum mit matter Spur angedeutet sind. [...] Woher wohl dieses nachtheilige Verhältniß der Individuen bey allem Vortheil der Gattung? Warum qualifizierte sich der einzelne Grieche zum Repräsentanten seiner Zeit, und warum darf dieß der einzelne Neuere nicht wagen? Weil jenem die alles vereinende Natur, diesem der alles trennende Verstand seine Formen ertheilten.
(NA 20, 322)

Der Ausruf leitet zur Gegenwart über, das Rufzeichen wird dabei zur Anklage. Der Gedankenstrich verstärkt den Kontrast, macht den Gegensatz auch visuell deutlich. Abermals erweckt Schiller durch Fragen den Eindruck von Dialogizität. Der Dialog fordert den Leser auf mitzudenken, "die Gesprächsform macht Wissen kommunikabel"¹⁹⁹, der Leser wird dadurch zum aktiven Partner des Autors. Wohl beantwortet der die Frage selbst, doch die Textstrategie ist nicht auf allgemeine Prinzipien sondern auf empirische Erfahrungen ausgerichtet, die dem Rezipienten einen induktiven Gedankengang ermöglichen.²⁰⁰ Er ist

¹⁹⁸ Berghahn, *Schillers philosophischer Stil*, a.a.O., Anm. 195, S. 297

¹⁹⁹ Kalmbach, *Der Dialog im Spannungsfeld von Schriftlichkeit und Mündlichkeit*, a.a.O., Anm. 197, S. 155

²⁰⁰ Ebd., S. 154

damit dem Autor nicht blind ausgeliefert, sondern erhält ganz im Sinne der Aufklärung die Möglichkeit zum Selbstdenken.

Schiller knüpft an die Lebenserfahrung des Publikums an und skizziert lange vor Marx seine Entfremdungstheorie:

Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft. [...] Der todte Buchstabe vertritt den lebendigen Verstand, und ein geübtes Gedächtniß leitet sicherer als Genie und Empfindung.
(NA 20, 323f.)

Das empirische Verfahren macht die These eindringlich, der Leser kann durch Vergleich mit der eigenen Lebensrealität die Stimmigkeit der Aussage überprüfen. Die Metapher der Mechanik, Geschäft und Wissenschaft sind klare Verweise auf den Utilitarismus der Aufklärung, man denke zurück an die entsprechenden Verse in den *Göttern Griechenlandes*. Es folgen Erklärungen, wie es zu diesem Verlust der Totalität kommen konnte, bis Schiller in einem Finale der Hoffnungslosigkeit seinen Kulturpessimismus auf den Tiefpunkt führt und in einprägsamen Formeln den *Status quo* zusammenfasst:

Der abstrakte Denker hat daher gar oft ein *kaltetes* Herz, weil er die Eindrücke zergliedert, die doch nur als ein Ganzes die Seele rühren; der Geschäftsmann hat gar oft ein *enges* Herz, weil seine Einbildungskraft, in den einförmigen Kreis seines Berufs eingeschlossen, sich zu fremder Vorstellungsart nicht erweitern kann.
(NA 20, 325f.)

Die Kritik richtet sich gegen die philosophisch-naturwissenschaftliche ebenso wie gegen die ökonomische Ausprägung des bürgerlichen Menschen im Aufklärungszeitalter, trifft also den Nerv der sich konstituierenden bürgerlichen Gesellschaft.

Aber Schiller ist keineswegs aufklärungsfeindlich, er räumt ein,

daß so wenig es auch den Individuen bey dieser Zerstückelung ihres Wesens wohl werden kann, doch die Gattung auf keine andere Art hätte Fortschritte machen können. [...] Die mannichfaltigen Anlagen im Menschen zu

entwickeln, war kein anderes Mittel, als sie einander entgegen zu setzen. Dieser Antagonismus der Kräfte ist das große Instrument der Kultur, aber auch nur das Instrument; denn solange derselbe dauert, ist man erst auf dem Wege zu dieser.
(NA 20, 326)

Das ist nun freilich keine wahre Beruhigung für den mitdenkenden Leser, bestätigt es doch nur die Unausweichlichkeit der zivilisatorischen Zerrüttung. Wurden zuvor die für das Individuum negativen Resultate der Entwicklung aufgezeigt, wird hier die fortschrittsbedingende Notwendigkeit nachgeschoben. Der Mensch erscheint als Opfer der Aufklärung, die ihn doch eigentlich befreien sollte, Schiller führt seinem Leser die Dialektik der Aufklärung vor Augen.

Doch ist er tatsächlich solch ein Kulturpessimist? Die Darstellung der menschlichen Misere ist keineswegs Selbstzweck, vielmehr bereitet sie die Notwendigkeit einer Versöhnung vor.

Kann aber wohl der Mensch dazu bestimmt seyn, über irgend einem Zwecke sich selbst zu versäumen? Sollte uns die Natur durch ihre Zwecke eine Vollkommenheit rauben können, welche uns die Vernunft durch die ihrigen vorschreibt? Es muß also falsch seyn, daß die Ausbildung der einzelnen Kräfte das Opfer ihrer Totalität nothwendig macht; oder wenn auch das Gesetz der Natur noch so sehr dahin strebte, so muß es bey uns stehen, diese Totalität in unsrer Natur, welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wieder herzustellen.
(NA 20, 328)

Wiederum ist es die Frage, durch die der Leser zum Mitdenken angeregt wird. Nachdem Schiller ihn an den Tiefpunkt des Textes geführt hat, soll er einen Ausweg suchen. Als Antwort bietet er diesmal nur einen Hoffnungsschimmer, die Möglichkeit einer Lösung.

Zwei Lösungsansätze stellt er zur Diskussion, jeweils eingeleitet durch eine Frage:

Sollte diese Wirkung vielleicht von dem Staat zu erwarten seyn? Das ist nicht möglich, denn [...]
(NA 20, 328)

Die Frage nach dem Staat wirft er zum Eingang des siebenten Briefes auf, schließt jedoch abermals die Leerstelle sofort, signalisiert dem Leser damit, dass

es sich nicht lohnt, über diesen Ansatz weiter nachzudenken, und schiebt seinem Verdikt sofort die Begründung nach. Anders handhabt er die Leserführung, wenn es im achten Brief um die Philosophie geht:

Soll sich also die Philosophie, muthlos und ohne Hoffnung, aus diesem Gebiete zurückziehen? Während daß sich die Herrschaft der Formen nach jeder andern Richtung erweitert, soll dieses wichtigste aller Güter dem gestaltlosen Zufall Preis gegeben seyn? Der Konflikt blinder Kräfte soll in der politischen Welt ewig dauern, und das gesellige Gesetz nie über die feindselige Selbstsucht siegen?
Nichtsweniger!
(NA 20, 330)

Alleine schon die Anzahl der Fragen billigt dem Leser Raum und Zeit zu, bei diesem Gedanken zu verweilen und ihn sorgfältiger zu prüfen. Diese Fragen wollen provozieren, wertende Vokabel wie "muthlos", das "wichtigste aller Güter", "blinde Kräfte" oder "feindselige Selbstsucht" gewährleisten aber, dass der Dialogpartner die gewünschte Richtung einschlägt. Das "Nichtsweniger!" bestätigt ihn darin und leitet wiederum die Erklärung ein.

Und auch der neunte Brief wird mit einem Fragenkatalog begonnen.

Aber ist hier nicht vielleicht ein Zirkel? Die theoretische Kultur soll die praktische herbeyführen und die praktische doch die Bedingung der theoretischen seyn? Alle Verbesserung im politischen soll von Veredlung des Charakters ausgehen – aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln? Man müßte also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergiebt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bey aller politischen Verderbniß rein und lauter erhalten.

Jetzt bin ich an dem Punkt angelangt, zu welchem alle meine bisherigen Betrachtungen hingestremt haben. Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst, diese Quellen öffnen sich in ihren unsterblichen Mustern.
(NA 20, 332f.)

Sogar die eigene Argumentation stellt der Autor hier zur Disposition, dreimal wird der vermeintliche Zirkelschluss aufgezeigt, durch die Wiederholungen der Eindruck der Aporie verstärkt. Und nun endlich zeigt Schiller, dass er die ganze Zeit über das Lösungsmittel parat hatte, erweist sich sein negatives Szenario in seiner Funktion als Kontrastmittel zur Schönheit. Die wahre Kunst ist damit mehr als Lösung des Problems, sie erscheint vielmehr als *Erlösung* des Menschen.

Nun stellt Schiller produktionsästhetische Überlegungen an, thematisiert das Verhältnis von Engagement und Geduld und fasst sein Resultat in einem Imperativ an den Künstler zusammen:

Gieb also, werde ich dem jungen Freund der Wahrheit und Schönheit zur Antwort geben, der von mir wissen will, wie er dem edeln Trieb in seiner Brust, bey allem Widerstande des Jahrhunderts, Genüge zu thun habe, gieb der Welt, auf die du wirkst, die *Richtung* zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung bringen. Diese Richtung hast du ihr gegeben, wenn du, lehrend, ihre Gedanken zum Nothwendigen und Ewigen erhebst, wenn du, handelnd oder bildend, das Nothwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelst. Fallen wird das Gebäude des Wahns und der Willkührlichkeit, fallen muß es, es ist schon gefallen, sobald du gewiß bist, daß es sich neigt; aber in dem innern, nicht bloß in dem äußern Menschen muß es sich neigen.
(NA 20, 335)

Der Dialog findet hier nicht zwischen Autor und Leser statt, sondern es handelt sich um ein fiktives Gespräch zwischen dem Schreiber und einem jungen Schriftstellerkollegen. Der Rezipient ist Zeuge dieser Unterredung, als Nutznießer der ästhetischen Erziehung darf und soll er die Kunst nicht nur empfangen sondern auch verstehen, er wird in die Produktionsästhetik eingeweiht. Die Euphorie über das Fallen des Gebäudes des Wahns richtet sich an Künstler und an Rezipient, die Wiederholung drückt die Zuversicht aus, die Abwandlung in drei Zeitstufen erzeugt Tempo und Dynamik.

Schiller legt als Künstler seine Karten auf den Tisch, wenn er über das richtige Verhältnis zum Publikum schreibt:

Denke sie [die Zeitgenossen] dir, wie sie seyn sollten, wenn du auf sie zu wirken hast, aber denke sie dir, wie sie sind, wenn du für sie zu handeln versucht wirst. Ihren Beyfall suche durch ihre Würde, aber auf ihren Unwerth berechne ihr Glück, so wird dein eigener Adel dort den ihrigen aufwecken, und ihre Unwürdigkeit hier deinen Zweck nicht vernichten. Der Ernst deiner Grundsätze wird sie von dir scheuchen, aber im Spiele ertragen sie sie noch [...] schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet.
(NA 20, 336)

Die Erziehungsabsicht mit Kunst ist nicht neu, hier steht Schiller durchaus in aufklärerischer Tradition. Kunst soll aber nicht mehr moralische Grundsätze

vermitteln, sondern den Menschen in der Zeit mit dem Menschen in der Idee versöhnen.

Bevor Schiller von der empirischen Untersuchung zur Transzendentalphilosophie übergeht, vergewissert er sich im zehnten Brief, dass der Leser ihm soweit gefolgt ist. In der Formulierung "Sie sind also mit mir darinn einig, und durch den Inhalt meiner vorigen Briefe überzeugt [...]" (NA 20, 336) sichert er die bisherigen Resultate ab. Die folgenden Fragen formulieren keine möglichen Einwände des Lesers, sondern geben die zentralen Fragen der weiteren Untersuchung vor. Die eigentlichen Einwände kommen hier nicht mehr vom Leser, sondern von einem anonymisierten "man" (NA 20, 337), von "denkenden Köpfen" (NA 20, 337) oder "achtungswürdigen Stimmen" (NA 20, 338). Hier zieht Schiller langsam Distanz zum Leser ein und wechselt zum Gelehrten Diskurs über, ja er spricht diesen Wechsel in der Textstrategie sogar an:

Aber vielleicht ist die *Erfahrung* der Richterstuhl nicht, vor welchem sich eine Frage wie diese ausmachen läßt [...] Dieser reine *Vernunftbegriff* der Schönheit, wenn ein solcher sich aufzeigen ließe, müßte also [...] auf dem Wege der Abstraktion gesucht, und schon aus der Möglichkeit der sinnlichvernünftigen Natur gefolgert werden können: mit einem Wort: die Schönheit müßte sich als eine nothwendige Bedingung der Menschheit aufzeigen lassen.
(NA 20, 340)

Auch wenn Schiller hier den Diskurs wechselt, der Leser bleibt doch der gleiche. Schiller ist sich durchaus bewusst, was er ihm zumutet, wenn er das Feld der Populärphilosophie verlässt, und entwickelt Strategien, ihn bei der Stange zu halten. Zunächst schickt er eine Warnung voraus, die die Lektüreerwartung steuern soll:

Zwar wird uns dieser transcendente Weg eine Zeitlang aus dem traulichen Kreis der Erscheinungen und aus der lebendigen Gegenwart der Dinge entfernen und auf dem nackten Gefild abgezogener Begriffe verweilen, aber wir streben ja nach einem festen Grund der Erkenntniß, den nichts mehr

erschüttern soll, und wer sich über die Wirklichkeit nicht hinauswagt, der wird nie die Wahrheit erobern.
(NA 20, 341)

Die Warnung ist mit einem leisen Trost verbunden, soll der transzendente Weg doch nur "eine Zeitlang" beschritten werden. Und dann wird ein mögliches Aufbegehren des Lesers kurzerhand mit einer Sentenz unterdrückt. "Wer sich über die Wirklichkeit nicht hinauswagt, der wird nie die Wahrheit erobern" – diese Formulierung schließt den zehnten Brief ab, bleibt sozusagen im Raum stehen. Sehr oft stellt Schiller seine Sentenzen an das Ende von Abschnitten oder Szenen, beziehungsweise baut er künstliche Pausen ein, und erhöht so die Wirkung des Sinnspruches. Auch hier macht er es dem Leser sehr schwer, auf die Wahrheit zugunsten der Bequemlichkeit einer angenehmen und leichten Lektüre zu verzichten.

Schiller gibt den Dialog auf und beschränkt sich auf Erklärungen. Nach der beinahe inflationären Verwendung der Frage im Zuge der empirischen Untersuchung tritt diese Stilfigur nun auffallend zurück. Nur zwei Fragen treten im dreizehnten Brief auf, wobei die erste spannungserzeugend ist:

Wie werden wir also die Einheit der menschlichen Natur wieder herstellen, die durch diese ursprüngliche und radikale Entgegensetzung völlig aufgehoben scheint?
(NA 20, 347)

Die Frage dient weniger dem Dialog sondern skizziert vielmehr den nächsten Punkt der Untersuchung. Nachdem die beiden Grundtriebe, sinnlicher Trieb und Formtrieb, benannt und erläutert sind, kommt Schiller auf die Versöhnungsfunktion der Kunst zu sprechen. Das ist der zentrale Gedanke der Abhandlung, deshalb muss auch die Aufmerksamkeit des Lesers an dieser Stelle gesichert sein. Wie ein Lehrer an seinen Schüler eine Frage richtet, um sich seiner Konzentration zu vergewissern, rüttelt der Autor seinen Leser hier auf.

Die zweite Frage findet sich in den Fußnoten und zählt somit zu den Paratexten. In der Anmerkung kann ein Autor das Register wechseln, er zieht eine zweite Diskursebene ein und vermag die Linearität des Diskurses zu mildern.²⁰¹ Schiller nützt diese Funktion für Kommentare und eingängige Beispiele, in den Fußnoten entlastet, beziehungsweise unterstützt er den Leser bei der schwierigen Lektüre.

Im vierzehnten Brief wird dann der wichtige Spieltrieb eingeführt, bis Schiller im fünfzehnten einen Höhepunkt seiner Abhandlung erreicht. Nun gibt er Durchhalteparolen aus, die nicht nur die Aufmerksamkeit wecken, sondern auch Belohnung für die geduldige Lektüre verheißen:

Immer näher komm ich dem Ziel, dem ich Sie auf einem wenig ermunternden Pfade entgegen führe. Lassen Sie es Sich gefallen, mir noch einige Schritte weiter zu folgen, so wird ein desto freyerer Gesichtskreis sich aufthun, und eine muntre Aussicht die Mühe des Wegs vielleicht belohnen.
(NA 20, 355)

Schiller ist sich durchaus bewusst, welche Anstrengungen er dem Leser abverlangt, und signalisiert Verständnis. Wenn es schon der Gegenstand seiner Untersuchung an dieser Stelle nicht mehr zulässt, empirisch zu argumentieren, schenkt er dem Leser zumindest ein Bild aus seinem Erfahrungsbereich. Die Mühe beim Erklimmen eines Berges lässt sich leicht nachvollziehen, die freie Aussicht und der weite Horizont sind dafür eine angenehme Vorstellung. Schiller beschäftigt hier die Einbildungskraft, gibt ihr Bilder, die ihr der abstrakte Gedankengang verweigert hatte, und führt so dem Leser am Text selbst vor, wie Kunst die Triebe versöhnt. Den bewussten Einsatz dieser Textstrategie dokumentiert sein Brief an Körner, vom 19. Jänner 1795:

Was Du von einer gewissen Hastigkeit des Fortschritts sagst, mochte wohl gegründet seyn; aber diesem, so wie auch der allzugroßen Trockenheit des

²⁰¹ Genette, *Paratexte*, a.a.O., Anm. 106, S. 312

elften und zwölften Briefes, glaube ich größtenteils abgeholfen zu haben: besonders durch öftere Rückkehr zu Anschauung und Erfahrung. (NA 27, 122)

"Die Sinnlichkeit des Stils, seine Bildlichkeit, ist nicht aufgesetztes Ornament, sondern freie äußere Erscheinung innerer Notwendigkeit."²⁰²

Aber nicht nur in den Eingangsworten des fünfzehnten Briefes nimmt Schiller seine dialogische Form wiederum auf, er führt den Rezipienten vielmehr in einem Dialog zum wichtigsten Punkt hin. Zunächst wird das Problem durch eine Reihe von Einwänden vorbereitet:

Wird aber, möchten Sie längst schon versucht gewesen seyn mir entgegen zu setzen, wird nicht das Schöne dadurch, daß man es zum bloßen Spiel macht, erniedrigt, und den frivolen Gegenständen gleich gestellt, die von jeher im Besitz dieses Namens waren? Widerspricht es nicht dem Vernunftbegriff und der Würde der Schönheit, die doch als ein Instrument der Kultur betrachtet wird, sie auf ein *bloßes Spiel* einzuschränken, und widerspricht es nicht dem Erfahrungsbegriffe des Spiels, das mit Ausschließung alles Geschmackes zusammen bestehen kann, es bloß auf Schönheit einzuschränken? (NA 20, 357)

Diese Form der Einwandbehandlung meinen wir schon zu kennen, der Einwand wird dem Leser in den Mund gelegt, um dann didaktisch vom Lehrer-Autor entkräftet zu werden. Hier überrascht Schiller jedoch mit einem neuen Verfahren, hier gibt er die Frage zurück, provoziert er mit der Gegenfrage den Leser dazu, weiterhin mitzudenken:

Aber was heißt denn ein *bloßes Spiel*, nachdem wir wissen, daß unter allen Zuständen des Menschen gerade das Spiel und *nur* das Spiel es ist, was ihn vollständig macht, und seine doppelte Natur auf einmal entfaltet? Was Sie, nach Ihrer Vorstellung der Sache, *Einschränkung* nennen, das nenne ich, nach der meinen, die ich durch Beweise gerechtfertigt habe, *Erweiterung*. (NA 20, 358)

Hier ist die Wechselrede wohl am deutlichsten ausgeprägt, hier zeigt sich auch ein wohlwollendes und förderndes Lehrer-Schüler-Verhältnis. Nun, wo der Leser besonders aufnahmebereit ist, fällt der berühmte Kernsatz:

²⁰² Gert Ueding, *Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition*, Tübingen: Niemeyer 1971, S. 118

Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*. Dieser Satz [...] wird, ich verspreche es Ihnen, das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwürigern Lebenskunst tragen.
(NA 20, 359)

Bereits die Eingangssphrase ("um es endlich auf einmal herauszusagen") wirkt wie eine Explosion, der Leser wird noch einmal kurz angespannt, bevor er durchatmen kann. Ein letztes Mal wird seine Konzentration gesteigert, bis die These in einem Chiasmus ausgesprochen wird. Verankert wird sie durch ein Versprechen. Im Grunde genommen ist dieser Satz noch kein Beweis, vielmehr eine Behauptung, ein Enthymen. Es ist auch diese emphatisch verkürzte Beweisführung, deren sich der Redner bedient, um Schlüsse in Gefühle aufzulösen, die Schillers philosophischen Stil zur schönen Rede macht.²⁰³

Es ließen sich weitere Belege finden, in denen Schiller Einwände behandelt, Fragen formuliert, Durchhalteparolen ausgibt, durch Wiederholungen und Bilder die Lektüre erleichtert. Hier geht es jedoch nicht darum, den gesamten Gedankengang der ästhetischen Erziehung nachzuzeichnen, auch nicht den "Verrat am eigenen Vorhaben"²⁰⁴ oder Schillers Gesellschaftsbild. Vielmehr sollte dargestellt werden, wie Schiller auch in einer vermeintlich trockenen Textsorte bemüht ist, seinem Leser entgegen zu kommen. Leserlenkung funktioniert in diesem Zusammenhang nicht manipulativ, wird auch nicht als Instrument der Überzeugung eingesetzt, sondern soll die These erlebbar machen und im Sinne des *sapere aude* zum Denken anregen. Schiller erlaubt hier nicht nur seinem Leser mitzudenken, er wünscht dessen aktive Beteiligung und erleichtert sie ihm

²⁰³ Vgl. Berghahn, *Schillers philosophischer Stil*, a.a.O., Anm. 195, S. 295

²⁰⁴ Dagmar Fenner, *Kunst – jenseits von Gut und Böse? Kritischer Versuch über das Verhältnis von Ästhetik und Ethik*, Tübingen/Basel: Francke 2000 (Basler Studien zur Philosophie 12), S.

wohl nicht inhaltlich, aber doch mit den ihm als Dichter zu Gebote stehenden stilistischen Mitteln.

3.3 Verführerisches Tempo und trügerische Anschauung – Das verschleierte Bild zu Sais

Neben seinen Dramen verdankt Schiller seine Popularität vor allem den Balladen, die in den bildungsbürgerlichen Kanon eingingen und bis in unsere Zeit zum fixen Lehrstoff im Schulunterricht wurden. In griffiger und anschaulicher Weise vermögen sie, Lehrsätze und Sentenzen zu vermitteln und zugleich das Unterhaltungsbedürfnis des Lesers zu befriedigen. Schillers Balladen weisen stets ein Übergewicht des Dramatischen auf, sie setzen auf szenische Vergegenwärtigung statt auf argumentative Erörterung und erschließen sich dadurch auch dem ungeübten Leser.

Damit folgt Schiller scheinbar Gellerts bekannter Wirkungsformel "Dem, der nicht viel Verstand besitzt, / Die Wahrheit durch ein Bild zu sagen."²⁰⁵ Er greift in vielen seiner Balladen auf eine Gattung zurück, deren Blütezeit zwischen 1740 und 1770 lag, und mit der nahezu sämtliche Autoren der Aufklärung hervorgetreten waren: Die Fabel beglaubigte sittliche Lehrsätze illustrierend und veranschaulichte abstrakte Wahrheiten exemplarisch.²⁰⁶ Doch wir werden sehen, dass für Schillers Balladen diese Wirkungsformel zu kurz greift, er nützt die Fabel zwar als Folie, doch ersetzt bei ihm das Bild keineswegs die Verstandesleistung. Im Gegenteil: das ästhetische Spiel setzt die Verstandestätigkeit erst frei, wie am Beispiel von *Das verschleierte Bild zu Sais* illustriert werden mag.

²⁰⁵ Christian Fürchtegott Gellert, *Die Biene und die Henne*, in: Ders., *Fabeln und Lieder*, hrsg. v. Gottfried Honnefelder, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1986 (insel taschenbuch 895), S. 64 – 65, hier: S. 65

²⁰⁶ Peter-André Alt, *Aufklärung*, 2., durchges. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2001 (Lehrbuch Germanistik), S. 248ff.

Auch *Das verschleierte Bild zu Sais* erschien erstmals 1795 in den *Horen* und ist damit eine von Schillers früheren Balladen, noch vor dem *Musenalmanach für das Jahr 1798*, dem sogenannten Balladenalmanach, entstanden. Schiller greift dafür auf gräco-ägyptische Mythen zurück, die vornehmlich von Plutarch (*De Iside et Osiride*) und Pausanias (*Reisebeschreibung von Griechenland*) überliefert und Schiller vor allem über Karl Leonhard Reinhold (*Die Hebräischen Mysterien oder die älteste Freymaurerey*) vermittelt wurden, Klatt führt auch ein Freimaurer-Gedicht Alxingers als wahrscheinliche Vorlage an²⁰⁷. Die Geschichte in der vorliegenden Form wurde jedoch von Schiller erfunden, der einige weit entlegene Stellen antiker Schriftsteller kombiniert.²⁰⁸

Der Titel rückt das verschleierte Bild scheinbar ins Zentrum des Textes und doch ist es das Verhalten und das Verhältnis des Jünglings zu diesem Bild, das die eigentliche Botschaft ausmacht. Der Titel kann also als Inscriptio eines Emblems gelesen werden, während sich in der Ballade selbst die Pictura und die Subscriptio präsentieren.²⁰⁹ Der Titel selbst deutet auf ein Rätsel hin, das der Leser lüften will, er situiert die Ballade in Ägypten und bedient damit die Ägyptomanie des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Zugleich ist von einem Bild die Rede, das durch den Schleier den Augen verborgen ist, also dem gängigen Zweck eines Bildes gerade zuwider läuft. So baut Schiller schon mit dem Titel

²⁰⁷ Norbert Klatt, "... des Wissens heißer Durst". Ein literaturkritischer Beitrag zu Schillers Gedicht *Das verschleierte Bild zu Sais*, in: *JDSG* 29 (1985), S. 98 – 112

²⁰⁸ Jan Assmann, *Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe*, Stuttgart/Leipzig: Teubner 1999 (Lectio Teubneriana VIII), S. 19

²⁰⁹ Zur emblematischen Struktur von Schillers Gedichten siehe Wilhelm Vosskamp, *Emblematisches Zitat und emblematische Struktur in Schillers Gedichten*, in: *JDSG* 18 (1974), S. 388 – 406

eine Erwartungshaltung auf, die auf die Entschleierung und die damit verbundene Befriedigung der Neugierde des Lesers durch die Lektüre der Ballade hoffen lässt. Das Motiv der Entschleierung ist dabei nicht neu, es kam oft auf Frontispizen naturkundlicher und alchimistischer Werke vor und bezeichnete das Verhältnis von Natur und Wissenschaft.²¹⁰ Die Ballade ist damit in einen konkreten ikonografischen Kontext gerückt, Thema ist die Erkenntnistheorie.

Schiller teilt die Einleitung seiner Ballade in eine Narration und eine direkte Rede:

Ein Jüngling, den des Wissens heißer Durst
Nach Sais in Egypten trieb, der Priester
Geheime Weißheit zu erlernen, hatte
Schon manchen Grad mit schnellem Geist durchheilt,
Stets riß ihn seine Forschbegierde weiter,
Und kaum besänftigte der Hierophant
Den ungeduldig strebenden.
(NA 1, 254, V. 1 – 7)

Zwei Protagonisten werden gegenübergestellt, ein Jüngling und ein Hierophant. Sie unterscheiden sich zunächst durch die Reife, der Jüngling steht am Anfang eines Initiationsprozesses, während der Hierophant schon weit fortgeschritten ist. Der Jüngling ist offensichtlich ein Ortsfremder, während der Hierophant, nicht zuletzt dank seiner griechischen Bezeichnung, als zur Kultstätte zugehörig ausgewiesen wird.

Der Initiand ist eindeutig aktiv, doch ist seine Aktivität ein zweiseitiges Schwert. Nur einmal ist er Subjekt im langen Schachtelsatz, wenn er nämlich "schon manchen Grad mit schnellem Geist durchheilt". Was ihn auszeichnet, ist Vorwissen, hat er doch bereits etliche Grade der Initiation durchlaufen. Andererseits ist die Erzählung aber vor allem durch Schnelligkeit und Ungeduld geprägt. Mit "schnellem Geist durchheilt" der Jüngling die Initiationsstufen, und in

²¹⁰ Beispiele dazu siehe in Jan Assmann, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, Frankfurt am Main: Fischer ⁵2004, S. 192ff.

dieser Eile liegt eine Flüchtigkeit, die Zweifel an der Gründlichkeit aufkommen lässt. Er wirkt gehetzt, ein Eindruck, der durch die Objektkonstruktionen entsteht. Denn er geht nicht etwa gemessenen Schrittes nach Sais, sondern er wird getrieben, und seine Forschbegierde reißt ihn weiter. Seiner Suche nach Wissen ist er ausgeliefert, "heißer Durst" – bezeichnenderweise das Subjekt des Nebensatzes – ist ein existenzsicherndes Elementarbedürfnis, das rasch befriedigt werden muss, ohne sich darüber Rechenschaft abzulegen.

Schiller macht hier ausgiebig von der ideologischen Funktion²¹¹ des Erzählers Gebrauch, er macht dem Leser klar, dass es nicht um den bedächtigen Wissenserwerb des Gelehrten oder Eingeweihten geht, sondern um das fehlende Maß. Bereits zu Beginn führt er mit dem Tempo ein Stilmittel ein, das diese Ballade prägen soll und dem Leser Signale für die Lektüre setzt: Hohes Tempo problematisiert die Haltung des Jünglings, und Geschwindigkeit wird auch im Verlauf des Textes eine entscheidende Rolle spielen.

Den Jüngling dürstet nach "der Priester geheime[r] Weißheit", und das Geheimnis hat auch Distinktionsfunktion, ermöglicht Geheimhaltung doch die symbolische Kreation von Differenzen und fungiert als Gruppengenerator.²¹² Der Jüngling will etwas wissen, das nur einer Elite, nämlich den Priestern, vorbehalten ist, also durchaus einen sakralen Aspekt beinhaltet, ja sogar ein Machtinstrument darstellt. Daraus erklärt sich auch die Schwierigkeit des

²¹¹ Erzähltheoretische Begriffe folgen wiederum, soweit nicht explizit anders angegeben, Genette, *Die Erzählung*, a.a.O., Anm. 146

²¹² Alois Hahn, *Soziologische Aspekte von Geheimnissen und ihren Äquivalenten*, in: *Schleier und Schwelle*. (Archäologie der literarischen Kommunikation V). Bd. 1: *Geheimnis und Öffentlichkeit*, hrsg. v. Aleida und Jan Assmann, München: Fink 1997, S. 23 – 39, hier: S. 27f.

Hierophanten, den Adepten zu besänftigen. In direkter Rede stellt Schiller die Einwände des Jünglings dar:

"Was hab ich,
Wenn ich nicht Alles habe, sprach der Jüngling
Giebts etwa hier ein Weniger und Mehr?
Ist deine Wahrheit wie der Sinne Glück
Nur eine Summe, die man größer, kleiner
Besitzen kann und immer doch besitzt?
Ist sie nicht eine einzge, ungetheilte?
Nimm einen Ton aus einer Harmonie,
Nimm eine Farbe aus dem Regenbogen,
Und alles was dir bleibt ist Nichts, solange
Das schöne All der Töne fehlt und Farben."
(NA 1, 254, V. 7 – 17)

Die Haltung des Jünglings ist die eines Alles oder Nichts. Er vermag nicht, sich an den bereits durchlaufenen Erkenntnisstufen zu erfreuen, ja er stellt in sehr anschaulichen Beispielen das defizitäre Wissen dar. Wohl wirft er dem Hierophanten vor, die Wahrheit "wie der Sinne Glück" zu parzellieren, wählt aber zwei Exempel aus der sinnlichen Welt, um das Wesen der Allheit zu demonstrieren. Mit dem Regenbogen und der Harmonie spricht er den optischen und den akustischen Sinn an und trifft so das Vorstellungsvermögen des Lesers, dem sein Argument plausibel erscheinen muss.

Mit dem Übergang zur direkten Rede nimmt der Erzähler nicht nur einen Wechsel der Stimme, sondern auch der Fokalisierung vor, denn die Figurensicht divergiert von der eingangs aufgezeigten Erzählersicht. Dadurch erzeugt Schiller Spannung, beide Standpunkte sind für den Leser nachvollziehbar, und es fragt sich, wer in dem Text geläutert wird, der Erzähler oder die Figur. Mit Sehen und Hören exponiert er gleichzeitig zwei grundlegende Wahrnehmungsformen, die im Folgenden dem Text eingeschrieben sind: Die *histoire* wird das Sehen favorisieren, während der *discours* sich in seiner hier vornehmlich dialogischen Struktur auf das Hören konzentriert.

Nachdem der Boden für den Grundkonflikt von angemessenem Grad, Tempo und Mitteln der Erkenntnis aufbereitet ist, führt der Erzähler den Leser an den eigentlichen Schauplatz:

Indem sie einst so sprachen, standen sie
In einer einsamen Rotonde still,
Wo ein verschleiert Bild von Riesengröße
Dem Jüngling in die Augen fiel.

Verwundert

Blickt er den Führer an und spricht. Was ists,
Das hinter diesem Schleier sich verbirgt?

"Die Wahrheit" ist die Antwort.

Wie? ruft jener,

Nach Wahrheit streb ich ja allein, und diese
Gerade ist es, die man mir verhüllt?
(NA 1, 254, V. 18 – 26)

Der getriebenen Eile des Jünglings wird Ruhe kontrastierend gegenübergestellt. Dem Fortgerissenwerden folgt das Stillstehen, ein Wendepunkt kündigt sich dem Leser an. Durch diese Stillstellung wird auch der Leser in die erforderliche Ruhe versetzt, zu dem Bild Position zu beziehen.

Das Szenario ist dem Alltag entrückt, die Handlung findet in einer einsamen Rotonde statt, also einem abgesonderten Rundbau, dessen Inneres von einer Riesenstatue beherrscht wird. In diesem Zusammenhang ist die Blickregie von Interesse: Das Bild fällt dem Jüngling ins Auge, er ist ihm gegenüber ohnmächtig, aktiv richtet er den Blick hingegen auf den Führer. In diesem Wechsel von In-die-Augen-Fallen und Blicken deutet sich schon Überforderung durch die Anschauung an, hier findet die aktive Suche ihre Grenze. Dem korreliert die Schutzfunktion des Schleiers, er lässt zwar die ungefähre Kontur ersichtlich werden, gewährt aber nur eine partielle Durchsicht auf das Bild, die komplementären Funktionsweisen Ver- und Entschleiern ergeben sich aus der

Semitransparenz des Stoffes.²¹³ Der optischen Wahrnehmung der Figur entspricht die Vorstellungskraft des Lesers, denn auch er entdeckt die Statue nicht absichtsvoll suchend, sondern der Erzähler lässt sie ihm in die Augen fallen. Wie der Jüngling sich an den Führer richtet, erwartet auch der Rezipient Aufschluss vom Erzähler, er nimmt die Perspektive des Schülers ein.

Die Erzählung wird angehalten und der Dialog zwischen Schüler und Hierophant erhält Raum, mit der dialogischen Struktur nimmt Schiller die Formensprache von Gleims und Lessings Fabeln²¹⁴ auf. Die Interpunktion weist nur die Repliken des Hierophanten als direkte Rede aus, wenngleich die Fragen des Initianden als mimetische Rede erkennbar sind. Das mag zum einen in der Schiller eigentümlichen Zeichensetzung begründet sein, ihm wichtige Passagen durch Anführungszeichen hervorzuheben, er lässt den Hierophanten demnach satzenhaft sprechen. Zum anderen wird die Rede des Jünglings visuell nicht mehr als Figurenrede ausgewiesen und dadurch zur virtuellen Rede des fragenden Lesers. Die Wahrheitssuche des Jünglings und die Neugier des Lesers fallen zusammen, und beide müssen sich vom Hierophanten belehren lassen:

"Das mache mit der Gottheit aus, versetzt
Der Hierophant. Kein Sterblicher, sagt sie,
Rückt diesen Schleier, biß ich selbst ihn hebe.
Und wer mit ungeweihter schuldger Hand
Den heiligen verbotnen früher hebt,
Der, spricht die Gottheit" –

Nun?

"Der sieht die Wahrheit"

Ein seltsamer Orakelspruch! Du selbst
Du hättest also niemals ihn gehoben?

²¹³ Zu den Konnotationen der Metapher "Schleier der Wahrheit" vgl. Constanze Peres, *Verhüllte oder offenbare Wahrheit. Die Metapher des Schleiers (der Wahrheit) bei Schiller und Novalis*, in: *Denken und Geschichte*, Festschrift f. Friedrich Gaede zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Hans-Günther Schwarz u. Jane V. Curran, München: Iudicium 2002, S. 46 – 73, hier: S. 52ff.

²¹⁴ Vgl. Alt, *Aufklärung*, a.a.O., Anm. 206, S. 259

"Ich? Warlich nicht! Und war auch nie dazu
Versucht."

Das faß ich nicht. Wenn von der Wahrheit
Nur diese dünne Scheidewand mich trennte –

"Und ein Gesetz, fällt ihm sein Führer ein.
Gewichtiger mein Sohn als du es meynst
Ist dieser dünne Flor – Für deine Hand
Zwar leicht, doch Zentner schwer für dein Gewissen."
(NA 1, 254f., V. 27 – 41)

Der Erzähler hat sich aus dem Text zurückgezogen, durch die szenische Darstellung verringert Schiller die Distanz zwischen Leser und Text, schafft die Illusion des Dabeiseins. Die Rede des Hierophanten richtet sich damit neben dem Jüngling direkt an den Leser, der Hierophant tritt dabei als Mittler auf, der die Rede der Göttin berichtet.

Die Einführung einer Gottheit rückt das Geschehen in den Bereich des Religiösen, macht die Erkenntnis zu einem transzendentalen Problem. Der Text unterscheidet dabei deutlich zwischen der Gottheit und der Wahrheit, von der Gottheit stammt das Verbot, den Schleier zu heben, während das Bild die Wahrheit repräsentiert. Der Schleier wird von der Göttin zum "heiligen verbotnen" erklärt, was einen doppelten Diskurs eröffnet. Zunächst bedeutet heilig voll Heil, Heil bringend, der Schleier hat also eine Schutzfunktion.²¹⁵ Das Verbot bringt aber den Komplex von Schuld ins Spiel, auch in "ungeweihter schuldger Hand" ausgedrückt. Das Geheimnis ist damit nicht mehr die Differenz zwischen einer priesterlichen Elite und dem Jüngling, es bedeutet die Grenze zwischen Gut und Böse, Richtig und Falsch und damit eine ethische Barriere. Diese Grenze ist es

²¹⁵ Paola Mayer-Guelph versteht unter dem Schleier die poetische Illusion, die die Wahrheit erst für den Verstand erträglich macht. Paola Mayer-Guelph, *The Veiled Goddess and the Naked Truth: Schiller's and Novalis's Adaptations of the Sais Myth Revisited*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 61 (2011), H. 2, S. 145 – 164, hier: S. 156f.

auch, die der Hierophant respektiert, für den der Schleier das Symbol eines Gesetzes darstellt.

Im Zeitalter der Aufklärung muss diese These provozieren, lotet in ihr Schiller doch die Legitimität von Forschung und Wissensdurst aus. Nicht umsonst hat sich beispielsweise Herder am unveröffentlichten Manuskript gestoßen und im Brief an Schiller vom 22. August 1795 moniert, Wahrheitsdurst könne nie zur Sünde führen.²¹⁶ Schiller, der ja durchaus für den Kenner, also für den aufgeklärten Leser schreibt, zwingt diesen durch die religiös-ethische Komponente zur Selbstreflexion. "Für deine Hand zwar leicht, doch Zentner schwer für dein Gewissen" ist als starke Opposition formuliert, sie suggeriert ein Entweder-Oder, die Alternative zwischen bedenkenloser Wahrheitsaneignung und Wissenschaftsethik, und nimmt die Dialektik der Aufklärung bereits vorweg.²¹⁷ Nicht von ungefähr steht diese Formel an exponierter Stelle fast genau in der Mitte der Ballade.

Die örtliche Stillstellung beim Standbild entspricht keineswegs einer zeitlichen, denn das Tempo²¹⁸ wurde nicht gedrosselt. War die Einleitung

²¹⁶ "*Durst nach Wahrheit ist nie Schuld*" (NA 35, 298)

²¹⁷ Anders interpretiert Gombrich den Schleier, der ihn psychoanalytisch deutet und in Schillers "Ekel vor der nackten Wirklichkeit" die Furcht vor der "Wahrheit unserer animalischen Natur" liest. Ernst H. Gombrich, *Das Symbol des Schleiers. Psychologische Betrachtungen zu Schillers Dichtung*, in: Ders., *Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik* Wien u.a.: Böhlau 1992 (Literatur in der Geschichte, Geschichte als Literatur 22). Abgesehen vom Umstand, dass sich Gombrich ausschließlich auf die Literatur der 1960er Jahre stützt, scheint mir diese Deutung für Schiller unangemessen, da der ja stets für eine Überwindung (also grundsätzliche Anerkennung) der animalischen Natur durch die Vernunft plädierte.

²¹⁸ Ich verwende hier die Begriffe Tempo und Geschwindigkeit abweichend von Genette, für den eine zeitdeckende Erzählung ein geringes Tempo, zahlreiche Sprünge in der erzählten Zeit

lexikalisch durch Eile und Fortreißen geprägt, ist es hier gerade die mimetische Rede, die Geschwindigkeit erzeugt. Die Inquit-Formeln stehen sämtlich im Präsens, die schnelle, teilweise gar hemistichomythische Wechselrede erzeugt eine Unmittelbarkeit, die nicht nur die Erregung des Jünglings veranschaulicht, sondern auch den Leser in Erregung versetzt. Der folgt dem Dialog dadurch nicht bedächtig, reflektierend, sondern lässt sich mitreißen und denkt nicht über die Erklärungen des Hierophanten nach.

Kaum wurde aber nun der Grundkonflikt angesprochen, dieses "Für deine Hand zwar leicht, doch Zentner schwer für dein Gewissen", reduziert Schiller das Tempo. Es ist eine Technik, die wir häufig in seinen Balladen finden, der absichtsvolle Einbau eines retardierenden Moments, um dann umso schneller dem Ende entgegenzustreben. Hier dient sie der Verankerung der Warnung, die Schiller dreifach hervorhebt: Durch eine wirkmächtige Opposition, durch den Chiasmus und die danach eintretende Pause prägt er dem Leser die Bedeutung dieses Satzes ein.

Abermals zeigt Schiller den Wendepunkt in einem Wechsel der Stimme an, der Dialog verstummt, und der Erzähler schaltet sich wieder ein.

Der Jüngling gieng gedankenvoll nach Hause,
Ihm raubt des Wissens brennende Begier
Den Schlaf, er wälzt sich glühend auf dem Lager,
Und rafft sich auf um Mitternacht. Zum Tempel
Führt unfreywillig ihn der scheue Tritt.
Leicht ward es ihm die Mauer zu ersteigen,
Und mitten in das Innre der Rotonde
Trägt ein beherzter Sprung den Wagenden.
(NA 1, 255, V. 42 – 49)

Der Konflikt zwischen Wissen-Können und Wissen-Dürfen wird dem Leser im wörtlichen Sinne vor Augen geführt. Das gedankenvolle Nach-Hause-Gehen

jedoch eine hohe Erzählgeschwindigkeit bedeuten. Meine Termini orientieren sich an der Wirkung, also daran, was der Leser als schnell oder langsam empfindet.

zeigt den Jüngling das erste Mal in der Ballade nachdenklich, sein Schrittempo ist gedrosselt. Doch schon zu Hause schlägt wieder seine Natur durch, der heiße Wissensdurst aus der Einleitung wird mit der "brennende[n] Begier" und dem "glühend[en]" Herumwälzen wieder aufgenommen. Das Ringen um Schlaf sehen wir als Kampf, der innere Kampf wird nach außen getragen und dem Leser vor die Sinne gebracht. Dabei wählt Schiller ein Bild, das nur allzu vertraut ist, wer kennt nicht dieses vergebliche Herumwälzen im Bett, wenn einen angeregte Gedanken vom Schlaf abhalten? Der Leser kann wiederum leicht in die Rolle des Jünglings schlüpfen, seinen Konflikt nachvollziehen und sieht sich prompt in Schillers Illusions-Theater versetzt.

Genau um Mitternacht gibt der Protagonist sich geschlagen und rafft sich auf, die Uhrzeit deutet auf die Grenzsituation hin. Wie der Schleier eine Grenze darstellt, ist es auch die Mitte der Nacht, die eine Entscheidung verlangt. Liest man die Nacht analog zur Aufklärungsmetapher, weiß man bereits, was jetzt kommen muss. Die Mitte der Nacht trägt den Anfang ihres Endes in sich, die beherzte Selbstbefreiung aus dem Aberglauben. Je näher der Morgen kommt, je mehr sich der Jüngling zeitlich von der Mitternacht entfernt, desto größer wird auch die Sicherheit. Hatte er sich ursprünglich noch "aufgerafft" und drücken das "unfreywillig" Geführt-Werden wie der "scheue Tritt" noch sein Zögern aus, ersteigt er die Mauer bereits "leicht" und landet mit einem "beherzte[n] Sprung" im Inneren des Tempels.

Eben noch veranschaulichten Adjektive und Adverbien die Entscheidungsfindung, nun malt Schiller mit ihnen eine schaurige Szenerie²¹⁹:

²¹⁹ Simonis spricht vom Ambiente der gothic novel und einer Wendung ins Dämonische. Annette Simonis, *"Das verschleierte Bild". Mythopoetik und Geschlechterrollen bei Karoline von*

Hier steht er nun, und grauenvoll umfängt
 Den Einsamen die Lebenlose Stille,
 Die nur der Tritte hohler Wiederhall
 In den geheimen Grüften unterbricht.
 Von oben durch der Kuppel Oefnung wirft
 Der Mond den bleichen silberblauen Schein,
 Und furchtbar wie ein gegenwärtger Gott
 Erglänzt durch des Gewölbes Finsternisse
 In ihrem langen Schleier die Gestalt.
 (NA 1, 255, V. 50 – 58)

Der Effekt wird vor allem durch die dunklen Vokale und die Lautsäulen über den Kehllauten G, K, H und CH erzielt, die ein unheimliches Wehen akustisch ausdrücken. Die leblose, gespenstische Szenerie signalisiert dem Leser abermals die Grenzsituation. Der Erzähler nimmt keine Wertung vor, er liefert der Vorstellungskraft lediglich wirkmächtige Bilder, die er lautmalerisch durch eine Geräuschkulisse verstärkt. Er zeigt den Wahrheitssuchenden in seiner Einsamkeit. Der ist nur auf sich selbst verwiesen, noch erhalten wir keinen Hinweis auf die Richtigkeit oder Falschheit seines Tuns.

Das ändert sich mit dem nächsten Satz:

Er tritt hinan mit ungewissem Schritt,
 Schon will die freche Hand das Heilige berühren,
 Da zuckt es heiß und kühl durch sein Gebein,
 Und stößt ihn weg mit unsichtbarem Arme.
 Unglücklicher, was willst du thun? So ruft
 In seinem Innern eine treue Stimme.
 Versuchen den Allheiligen willst du?
 Kein Sterblicher, sprach des Orakels Mund,
 Rückt diesen Schleier, biß ich selbst ihn hebe.
 (NA 1, 255f., V. 59 – 67)

Die Opposition zwischen frecher Hand und Heiligem signalisiert dem Leser klar die Erzählermeinung, in der Alliteration deutet sich bereits die Grenzverletzung an. Nochmals lebt der innere Konflikt auf, die einander widersprechenden Temperaturangaben "heiß und kühl" zeigen an, dass er noch keineswegs entschieden ist. Nun soll das Unbewusste, Instinktive den Protagonisten aber

schützen, das Es stößt ihn weg, während die bewusste, willentliche "Hand"lung das Sakrileg bedeutet.

Der Unterschied zwischen dem Getriebensein der Einleitung und dem Zurückgestoßen-Werden besteht im Wissen um das Gesetz. Der Protagonist ist kein naiver Jüngling mehr, diese Bezeichnung vermeidet Schiller ab der Darstellung des inneren Ringens. Die Figur zeichnet sich nun durch Bewusstsein aus, deshalb erfolgt die Warnung auch nun aus ihrem eigenen Innern. Die Erzählerrede geht fließend in ein Selbstgespräch über: "Unglücklicher, was willst du thun?" scheint zunächst ein Autorenkommentar, der aber sogleich als innere Stimme des Jünglings kenntlich gemacht wird. Durch das Adjektiv "treu" unterstreicht der Erzähler sein Einverständnis mit dieser Stimme, die dem Initianden die Worte der Gottheit in Erinnerung ruft. Der dem Menschen eigene Sinn für das Richtige, das Gewissen, übernimmt nun die Funktion des Hierophanten. Der Mensch trägt die Wissenschaftsethik in sich, deshalb braucht er auch keinen Dialogpartner mehr, sondern kann in einem Selbstgespräch den Konflikt angemessen austragen, kann und soll sich in Freiheit entscheiden.

Zumindest würden ihn sein Verstand und sein soweit erworbenes Wissen dazu befähigen. Dialog, auch das Selbstgespräch, sind als sprachliche Äußerungen Kategorien der Vernunft, der Dialog verdrängt nun scheinbar das Bild, das Hören das Sehen. Doch anstatt sich auf den Verstand zu verlassen, fällt die Figur zurück in die reine Sinnlichkeit, das Selbstgespräch wird zu einer Selbstüberredung. Wie Schiller zuvor den inneren Kampf im Bild des schlaflosen Jünglings visualisiert hat, macht er nun im Selbstgespräch akustisch erlebbar, wie sich der Protagonist die Sehnsucht nach dem Schauen wider alle Vernunft erfüllt:

Doch setzte nicht derselbe Mund hinzu:
 Wer diesen Schleier hebt, soll Wahrheit schauen.
 Sey hinter ihm, was will! Ich heb ihn auf.
 (Er rufts mit lauter Stimm) Ich will sie schauen.

Schauen!

Gellt ihm ein langes Echo spottend nach.
 (NA 1, 256, V. 68 – 72)

Alle Warnzeichen ignorierend, hebt der Wahrheitssuchende den Schleier, ja er weist sogar die Verantwortung für seine Tat von sich. "Doch setzte nicht derselbe Mund hinzu" schiebt die Schuld für ein mögliches Vergehen der Gottheit zu, ein Schluss, den auch Herder ins Treffen führt. Die Ambivalenz des Orakels dient als Ausrede. Der von der Gottheit verweigerte Dialog – die Aussagen der Gottheit werden sämtlich in berichteter Rede überliefert – wird nicht als Herausforderung an den nach Wissen Strebenden verstanden. Anstatt sich der Frage nach dem Sinn dieses Orakels zu stellen, beharrt der Adept trotziger auf der Anschauung.

Nachdem Schiller gerade das Szenische, Anschauliche bis zu dieser Stelle ausgiebig ausgeschlachtet hat, enttarnt er nun eben diese Sehnsucht nach Anschaulichkeit als Prüfstein für die erfolgreiche Initiation, für den angemessenen Umgang mit Erkenntnis. Die *Accumulatio* rückt gerade das Schauen in den Brennpunkt, der Rückfall in die reine Sinnlichkeit verhindert den angemessenen Vernunftgebrauch, ausgedrückt durch das Echo, dieser Schwundstufe des Dialogs, das unbeantwortete Verhalten der eigenen Stimme.

Zugleich ist es die temporeichste Passage in der Ballade, der Erzähler greift in einer Prolepse dem Geschehen vor. Vom Effekt her fällt das dritte "Schauen!" mit der Entschleierung zusammen, scheint doch der spottende Ton des Echos das Resultat des Sakrilegs zu sein. Doch erst dann wird die Entschleierung auch diegetisch erzählt, und die Diegese verschleift die Fuge zwischen exemplarisch-veranschaulichender Erzählung und Didaxe. Mit der letzten Strophe greift Schiller

auf die von Gellert favorisierte Fabelform zurück, die das Geschehen in einer erläuternden Quintessenz aus moralischer Perspektive erklärt²²⁰.

Er spricht und hat den Schleier aufgedeckt.
 "Nun, fragt ihr, und was zeigte sich ihm hier?"
 Ich weiß es nicht. Besinnungslos und bleich
 So fanden ihn am andern Tag die Priester
 Am Fußgestell der Isis ausgestreckt.
 Was er allda gesehen und erfahren
 Hat seine Zunge nie bekannt. Auf ewig
 War seines Lebens Heiterkeit dahin,
 Ihn riß ein tiefer Gram zum frühen Grabe.
 "Weh dem, dieß war sein warnungsvolles Wort,
 Wenn ungestümme Fragen in ihn drangen,
 "Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld,
 "Sie wird ihm nimmermehr erfreulich seyn."
 (NA 1, 256, V. 73 – 85)

Für die Aufnahme der Didaxe muss Schiller seinen Leser erst zur Besinnung kommen lassen, mit der diegetischen Vermittlung stellt er Ruhe her. Er führt eine neue Form des Dialogs ein, die zwischen Erzähler und Leser. Der Text hat die Neugier des Lesers nach dem Aussehen des Bildes nicht befriedigt, seine neugierige Frage wird mit "Ich weiß es nicht" vom Erzähler beantwortet, der aus der bisher nahezu mimetischen Darstellung in die maximale Distanz verfällt. Weder er noch der Rezipient sind Augenzeugen der Entschleierung, die dämonische Szenerie ist somit als Illusion enttarnt.

Der Leser sieht sich abrupt aus der durch szenisches Erzählen erzeugten Anschauung herausgerissen und auf seinen Verstand zurückverwiesen. Damit nimmt Schiller ihm die Fesseln der Anschaulichkeit ab und entlässt ihn aus der von ihm erzeugten Gewalt der Bilder in die Reflexion. Er räumt seinem Rezipienten die Chance, aber auch die Verantwortung ein, sich dem in der Ballade thematisierten Konflikt selbst zu stellen, die Erkenntnisinstrumente selbst zu bestimmen.

²²⁰ Vgl. Alt, *Aufklärung*, a.a.O., Anm. 206, S. 259

Vollkommen frei ist der Leser dennoch nicht, denn wie sich Schiller seine Entscheidung wünscht, zeigen die Erzählung der Folgen und die Schlussentenz an. Die Folgen schlachtet er aber nicht mehr für einprägsame Bilder aus, sondern berichtet nur knapp die Wirkung der verfehlten Handlung. Die Schlussentenz legt er in einer narrativen Inversion seinem Protagonisten in den Mund, der so gleichsam aus dem Grab heraus Resümee ziehen kann. Damit fügt er einen letzten Dialog hinzu, den zwischen Figur und Leser.

Der letzte Satz speist scheinbar einen anachronistischen Diskurs, indem er nochmals die Formensprache der Fabel aufnimmt. Entscheidend scheint mir aber gerade die Rückkopplung an den Dialog. Der Initiand hat demnach nämlich nicht nur die Wahrheit geschaut, sondern auch den Sinn des Gesetzes erkannt. In der Sentenz versprachlicht er nun diese Erkenntnis und transportiert sie mit den Mitteln der Vernunft. Die Sentenz vervollständigt das Emblem, stellt die Subscriptio dar, die der Betrachter mit dem Verstand zu entschlüsseln hat. Wenn hier die Betonung nochmals auf der Schuld liegt, wird klar, dass es in der Ballade um Ethik geht, um Verantwortung. Denn nur, wer sich entscheiden kann, kann auch schuldig werden.

Schiller begnügt sich nicht mit der Demonstration von Sein und Schein, mit der Möglichkeit der Wahrheitserkenntnis, er stellt die Frage, aber auch die Implikationen von Autonomie ins Zentrum. Die Möglichkeit der Entscheidung des Initianden in Freiheit ist daher ebenso wichtig wie die des Lesers. Schiller verwendet die Fabel eben nicht mehr wie Gellert dazu, "Dem, der nicht viel Verstand besitzt, / Die Wahrheit durch ein Bild zu sagen", sondern er demonstriert an ihr gerade die Notwendigkeit der Befreiung von der Gewalt der

Bilder. Dementsprechend versetzt er seinen Rezipienten zunächst durch hohes Tempo und überwältigende Illusionen in einen Zustand des ästhetischen Ausgeliefertseins, um ihn dann durch einen abrupten Bruch ruhig zu stellen, ihm die Bilder zu entziehen und ihn zur Besinnung und damit zur freien Verstandesentscheidung zu bringen. Die Didaxe der Schillerschen Fabel liegt nicht in der Schlussentzweiung, sondern gerade in diesem Bruch, im ästhetischen Spiel, das den Leser den Übergang von der genussvollen Hingabe an den Text zur freien, rationalen Entscheidung im Lektüreakt nachvollziehen lässt.

4 Chor und Künstlichkeit – Die Braut von Messina

Schuld und doppeldeutige Orakel spielen auch in Schillers vorletztem Drama eine gewichtige Rolle. Mit dem Gedanken zu *Die Braut von Messina* oder *die feindlichen Brüder* trägt er sich bereits 1799, vertagt die Arbeit daran jedoch immer wieder, sodass der Plan erst 1802 zur Ausführung kommt. Nicht nur das Vorhaben, das Stück mit Jahresende fertig zu stellen, um es Ende Jänner anlässlich des Geburtstags der Herzogin zur Aufführung zu bringen, muss aufgegeben werden, krankheitsbedingt schafft er den Abschluss auch nicht zum Geburtstag des Mainzer Erzbischofs Carl Theodor von Dalberg. Er vollendet das Drama fast ein Monat später, am 1. Februar 1803. Sehr früh steht hingegen die Form fest, so schreibt er bereits am 13. Mai 1801 an Körner:

Ich habe große Lust mich nunmehr in der einfachen Tragödie, nach der strengsten griechischen Form zu versuchen, [...] aber es erregt mir noch nicht den Grad von Neigung, den ich brauche um mich einer poetischen Arbeit hinzugeben. Die Hauptursache mag seyn, weil das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen als in der Handlung liegt, so wie im Oedipus des Sophocles; welches vielleicht ein Vorzug seyn mag, aber doch eine gewisse Kälte erzeugt. (NA 31, 35f.)

In der Tat ist *Die Braut von Messina* das handlungsärmste Drama des Dichters.

Sechzehn Monate später sind die Bedenken beseitigt, gerade das, was zunächst als Hindernis erschien, macht das Sujet nun für Schiller interessant. Am 9. September 1802 erklärt er ebenfalls in einem Brief an Körner:

Ueber dem langen Hin und HerSchwanken von einem Stoffe zum andern habe ich zuerst nach diesem gegriffen und zwar aus dreierlei Gründen. – 1) war ich damit, in Absicht auf den Plan, der sehr einfach ist, am weitesten 2) bedurfte ich eines gewissen Stachels von Neuheit in der Form und einer solchen Form die ein Schritt näher zur antiken Tragödie wäre, welches hier wirklich der Fall ist, denn das Stück läßt sich wirklich zu einer äschyleischen Tragödie an. 3) mußte ich etwas wählen, was nicht de longue haleine ist, weil

ich nach der langen Pause notwendig bedarf, wieder etwas fertig vor mir zu sehn. (NA 31, 159)²²¹

Schiller tritt sehr bewusst in die Auseinandersetzung mit der antiken Tragödie, vornehmlich mit Aischylos und Sophokles.²²² Humboldt gegenüber spekuliert er im Brief vom 17. Februar 1803, ob er "als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preiß davon getragen haben möchte." (NA 32, 11) Solche Aussagen dürfen jedoch nicht irreführen, Schiller legt es nicht auf eine Kopie der alten Griechen an²²³, sondern er nimmt die zeitgenössischen Kunstdebatten auf. Er tritt nicht nur, wie Iffland im Brief vom 22. April 1803 mitgeteilt, in "einen kleinen Wettstreit mit den alten Tragikern" (NA 32, 32), sondern auch mit den unmittelbaren Konkurrenten wie den Brüdern Schlegel oder auch Goethe.²²⁴ Er schreibt gegen die Literatur um 1800, in erster Linie

²²¹ Stephanie Hammer konstruiert aus diesem Brief einen bourgeoisen, seiner Sprachgewalt verlustig gegangenen Dichter, der aus einer Schaffenskrise heraus zum Epigonen mutiert. Er habe sich aus Zeitdruck und aufgrund seiner finanziell angespannten Lage für diesen Stoff entschieden, propagiere einen in den privaten Raum zurückgezogenen, politisch inaktiven Menschen und konzipiere sein Drama als Sedativum. Stephanie Hammer, *Schiller's wound: the theater of trauma from crisis to commodity*, Detroit: Wayne State University Press 2001, chapter 4: *The Picture Palace of Dr. Schiller. Classicism, Commerce, and Silence in The Bride of Messina*, S. 105 – 131

²²² Für einen kursorischen Überblick über Schillers Antikerezeption siehe Volker Riedel, *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 178 – 187

²²³ Eine Kopie würde seinem eigenen Tragödienverständnis widersprechen. Insbesondere sieht sich der antike tragische Held vor die Alternative zweier gleichberechtigter Ansprüche gestellt, während der Schillersche Held sich aufgrund seiner Vernunft a priori für eine bestimmte Alternative, nämlich die moralischer Zweckmäßigkeit, entscheiden muss. Ernst-Richard Schwinge, *Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen*, in: *JDSG* 47 (2003), S. 123 – 140, hier: S. 126

²²⁴ Vgl. Benedikt Jeßing, *Im Wettstreit mit den Alten und den Neueren: Schillers Braut von Messina im Kontext klassizistischer Dramenästhetik*, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, hrsg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2006 (Ereignis Weimar – Jena 15), S. 359 – 376

gegen die Literatur der Spätaufklärung und der Romantiker, weigert sich konsequent, das eigene poetische Schaffen dem Zeitgeschmack und dem Diktat der Kulturindustrie unterzuordnen.²²⁵

Die Braut von Messina ist keine Nachahmung der Griechen²²⁶, sondern ein groß angelegtes Experiment²²⁷. Werner Frick bezeichnet Schiller als einen Dichterdenker und Dramaturgen der großen Dimension, der entschlossen aufs Ganze gehe,²²⁸ er spricht von einer „Poetologie des Risikos“, deren erfolgreicher Ausgang alles andere als gewiss ist²²⁹. Nicht nur erprobe Schiller in jedem einzelnen seiner Spät dramen neue Formen, kehre nicht mehr zur geschlossenen Struktur der *Maria Stuart* zurück, sondern er zeige äußerlich eine barocke Tendenz zu *pomp and circumstance*, zum Spektakel, zum sinnlich Grandiosen und zur Massenchoreografie. In Verbindung mit seiner Überwältigungsrhetorik

²²⁵ Matthias Luserke-Jacqui, *Friedrich Schiller: Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*, in: *Friedrich Schiller. Dramen. Neue Wege der Forschung*, hrsg. v. Matthias Luserke-Jacqui, Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2009, S. 190 – 210, hier: S. 202ff.

²²⁶ Mitunter wirft die Forschung Schiller eine problematische Rezeption der griechischen Tragödie vor. Er beherrsche die Sprache nicht, sei daher auf Übersetzungen angewiesen und könne den Geist der Texte nicht erfassen, und er nehme sie nicht als Eigenkosmos wahr, sondern lese sie nur im Hinblick auf die Indienstnahme für seine bereits eigene ausgebildete Idee und Konzeption. So Joachim Latacz, *Schiller und die griechische Tragödie*, in: *Tragödie. Idee und Transformation*, hrsg. v. Hellmut Flashar, Stuttgart u. Leipzig: Teubner 1997 (Colloquium Rauricum 5), S. 235 – 257

²²⁷ Bereits Gerhard Kluge hat darauf hingewiesen, dass das Experiment der Form zum Wesen von Schillers klassischen Tragödien gehört. Gerhard Kluge, *Die Braut von Messina*, in: *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, hrsg. v. Walter Hinderer, Stuttgart: Reclam 1979, S. 242 – 270, hier: S. 248

²²⁸ Werner Frick, *Trilogie der Kühnheit. Die Jungfrau von Orleans, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell*, in: *Schiller. Werk – Interpretationen*, hrsg. v. Günter Sasse, Heidelberg: Winter 2005, S. 137 – 174, hier: S. 144

²²⁹ Ebd., S. 155

affiziere und mobilisiere er den Zuschauer, schaffe er großes, sinnfälliges Effekt- und Affekttheater.²³⁰

Schiller konfrontiert sein Publikum mit erdrückender Bildgewalt, mit Affektgewalt und tiefsten Emotionen, verfolgt Textstrategien mit sehr hohen Identifikationsangeboten, ja mit Identifikationszwang, und erwartet doch vom Rezipienten Widerstände gegen die totale Vereinnahmung seines Affekthaushalts durch die Text- und Bühnenwirklichkeit. Er muss daher Steuerungsmechanismen in seinen Text einbauen, die eben diese Widerstände im Rezipienten entstehen lassen und seinem eigenen Überwältigungstheater zum Trotz freie Rezeption ermöglichen.²³¹

4.1 Die Spiegelung des Zuschauers auf der Bühne

Dem *Oedipus* von Sophokles ist nicht nur das Inzest-Motiv verwandt, sondern insbesondere die analytische Struktur. Die Bühnenhandlung von Schillers Drama ist nämlich denkbar einfach und knapp: Zwei verfeindete Brüder aus fürstlichem Geschlecht versöhnen sich unter dem Einfluss der Mutter. Der Friede währt nur kurz, als sich herausstellt, dass sie dieselbe Frau lieben, ersticht der Jüngere den Älteren. Die Frau entpuppt sich als die eigene Schwester, der Mörder tötet sich sodann selbst. *Die Braut von Messina* ist gewiss nicht ärmer an Effekten als die Vorgängerdramen, immerhin scheut Schiller weder vor einem

²³⁰ Ebd., S. 159f. und S. 165

²³¹ Michael Böhler, *Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie. Zwischen Außendruck und Innenlenkung. Der Chor in der "Braut von Messina" und die Darstellungsform des Erhabenen*, in: *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowsi, Tübingen 1982, S. 273 – 294, hier: S. 276

Mord, noch vor einem Selbstmord auf offener Bühne zurück, und doch spielt ein wesentlicher Teil der Handlung nicht auf der Bühne, sondern in der Vergangenheit.

In für Schiller ungewöhnlich langen Monologen und monologisch anmutenden Dialogpassagen wird die Vorgeschichte rekonstruiert, Luserke-Jaqui bezeichnet es gar als ein "Wortdrama höchster Prägnanz, dem in beeindruckend progressiver Form ein nicht zu übersehender Hörspielcharakter eignet"²³², Ehinger sieht "das Pathos, das in den klassischen Dramen durch eine realistisch gemäßigte Figurengestaltung zunehmend in die Gestik abwanderte, in die Sprache zurückgeholt"²³³. Aus der Beschäftigung mit Goethes *Iphigenie*, aus seinem Ringen, Goethes Lesedrama wirkungsvoll für die Bühnenaufführung einzurichten, ist Schiller die Problematik solch eines sprachlastigen Stückes durchaus bewusst.²³⁴

Wie in der *Iphigenie* beginnt das Drama mit einem ausgedehnten Monolog. Isabella steht in tiefer Trauer vor den Ältesten von Messina, diese umringen sie bis zu ihrem Abgang stumm. Der Monolog wird durch ein Bild unterstützt, das Schiller in der Regieanweisung sehr präzise vorgibt. Die Szene ist eine symmetrisch angelegte, geräumige Säulenhalle mit Eingängen zu beiden Seiten und einer Flügeltüre im Hintergrund, die zu einer Kapelle führt. Ein sehr sparsames Bühnenbild, in seiner Nüchternheit dem des antiken Theaters verwandt. Die Seiteneingänge werden für die Auf- und Abgänge genutzt, die Flügeltüre zur Kapelle hat Symbolcharakter, der sich erst im Verlauf des Stücks

²³² Matthias Luserke-Jaqui, *Friedrich Schiller*, a.a.O., Anm. 23, S.340

²³³ Franziska Ehinger, *Kritik und Reflexion*, a.a.O., Anm. 74, S. 78

²³⁴ Vgl. Jeßing, *Im Wettstreit mit den Alten und den Neueren*, a.a.O., Anm. 224, S. 366ff.

vollends erschließt. Die große Säulenhalle ist geradezu auf Öffentlichkeit angelegt, während die Flügeltüre die Erwartung auf ein Geheimnis und dessen Enthüllung lenkt.²³⁵ Im Bühnenbild zeigt sich demnach die Struktur des Dramas. Durch den visuellen, also sinnlichen Eindruck bereitet Schiller den Zuschauer auf die analytische Form vor. Er ermuntert ihn zum Rätselraten, das ohne Verstandesleistung nicht funktionieren kann. Und die Tür wird nicht das einzige Rätsel bleiben.

Mit Isabellas Monolog beginnt also das Drama:

Der Noth gehorchend, nicht dem eignen Trieb,
Tret' ich, ihr greisen Häupter dieser Stadt,
Heraus zu euch [...]
Doch unerbittlich, allgewaltig treibt
Des Augenblicks Gebieterstimme mich
An das entwohnte Licht der Welt hervor.
(NA 10, V. 1 – 12)

Isabellas Erklärung für ihr Erscheinen entspricht der Rechtfertigungsstrategie sämtlicher Figuren des Stückes, sie will sich nicht zeigen, sondern sie muss. Die Not, das Gebot des Augenblicks, drängen sie hervor, damit delegiert sie aber auch die Verantwortung für ihr weiteres Tun an diese abstrakten Mächte. Der Unwille zur Verantwortung geht bis zum Selbstbetrug, behauptet Isabella doch, dass der Bruderhass "[a]us unbekannt verhängnißvollem Saamen" (NA 10, V. 24) emporgestiegen sei. Im Laufe des Stückes wird sich aber herausstellen, dass dieser Same gar nicht so unbekannt ist, sondern mit ihr selbst in unmittelbarem Zusammenhang steht. Einst ihrem

²³⁵ Burkhard Bittrich, *Zur Konfiguration von Friedrich von Schillers Trauerspiel mit Chören Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*, in: *Die dramatische Konfiguration*, hrsg. v. Karl Konrad Polheim, Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh 1997, S. 91 – 100, hier: S. 93. Bittrich weist im Weiteren auch auf die Aporie hin, dass laut Regieanweisung vor V. 254 Isabella mit ihren Söhnen durch ebendiese Tür erscheint. Das Problem war Schiller durchaus bewusst, wie mehrere Änderungsversuche belegen, ohne dass er es jedoch zufriedenstellend hätte lösen können.

Schwiegervater versprochen und von dessen Sohn geraubt, verfluchte der Ahnherr ihren Schoß. Das vermeintliche Schicksal ist schon in seiner Keimzelle die Folge individuellen Frevels.

Ebenso zweifelhaft ist Isabellas Erklärung, sie hätte beide Söhne gleich behandelt. "Gleich unter sie vertheil' ich Lieb' und Sorge" (NA 10, V. 30) wird gegen Ende des Dramas als Lüge entlarvt. "Don Manuel ist es, dem ich sie verdanke! / Ach stets war dieser mir ein Kind des Segens!" (NA 10, V. 2125f.) ist frei von Affekten gesprochen, und auch im unmittelbaren Ansturm des Gefühls, angesichts Manuels Leiche, bekennt sie ihre Vorliebe für den Erstgeborenen: "Einen Basiliken / Hab ich erzeugt, genährt an meiner Brust, / Der mir den bessern Sohn zu Tode stach." (NA 10, V. 2498ff.) Es mag wohl nicht am Fluch allein liegen, dass sich die Brüder bis aufs Blut befehden.

Regiert werden die Figuren nicht von ihrem Willen, darin weichen sie in bemerkenswerter Weise von denen anderer Dramen Schillers ab. Wie auch Gottfried Willems konstatiert, agiert nämlich jede von Schillers Figuren, sowohl Haupt- als auch Nebenfiguren, als ein eigenständiges Subjekt des Handelns und hat auch das Zeug zum Handeln.²³⁶ Schillers Dramen leben für gewöhnlich vom großen Anteil des Unbewussten am Willensleben der Figuren, vom gestörten Verhältnis zwischen Instinkt- und Geistnatur.²³⁷ Es mag sich die Frage nach dem rechten Augenblick stellen, auch die nach der Macht des Augenblicks, wie es hier Isabellas Rede suggeriert. Die Figuren können sich auf Zufall, Schicksal und Verhängnis herausreden, oder zu ihrer Schuld stehen. Niemals aber entlässt

²³⁶ Gottfried Willems, "Ich will – ". *Zur Struktur von Schillers Drama*, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, hrsg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2006 (Ereignis Weimar – Jena 15), S. 295 – 312, hier: S. 302

²³⁷ Ebd. S. 308f.

Schiller sie aus der Verantwortung für ihr Tun. Frei ist für ihn nur, wer zu seinem Willen steht und sich mit seinem Willensleben identifiziert.²³⁸ Die Figuren in *Die Braut von Messina* wollen aber nicht, sie lassen sich von Schicksal und Instinkt treiben. Bereits im Eröffnungsmonolog taucht das Wort "Trieb" verdächtig oft auf, meist gleichgesetzt mit Gefühl, Empfindung. Nicht aufgrund einer Vernunftentscheidung möchte Isabella lieber in ihren Gemächern bleiben, sondern "dem eignen Trieb" folgen (NA 10, V. 1). Die Söhne vereinen sich in "diesem einzgen Triebe" der Mutterliebe (NA 10, V. 32), einzig der Vater hemmte durch seinen Willen "mit strengem Machtgebot / Den rohen Ausbruch ihres wilden Triebs" (NA 10, V. 41f.) Von Anfang an wird die kritische Position deutlich, die der Autor zum Schicksal bezieht.²³⁹

Abgesehen vom dahingeschiedenen Fürsten signalisierten nur die Ältesten Willen. Isabella zitiert ihr Ultimatum, die Gefolgschaft bei fortwährendem Bruderzwist aufzukündigen (NA 10, V. 63 – 74), im Drama selbst bleiben die Ältesten jedoch stumm.²⁴⁰ Die erste Masse, die Schiller auf die Bühne stellt, ist ein stummer Chor, dessen Funktion es ist, zuzuhören. Er verhält sich analog zum

²³⁸ Ebd. S. 311f.

²³⁹ Solche Hinweise ignoriert Saskia Schottelius in ihrer Untersuchung des Schicksalsmotivs. Sie konzentriert sich auf den Chor, dessen Funktion sie in der Demonstration der Allgegenwärtigkeit des Schicksals versteht. Saskia Schottelius, *Fatum, Fluch und Ironie. Zur Idee des Schicksals in der Literatur von der Aufklärung bis zur Romantik*, Frankfurt am Main: Lang 1995

²⁴⁰ Gert Vonhoff sieht in Isabellas Monolog und der berichteten Rede der Ältesten die historische Realität im 18. Jahrhundert abgebildet. In Isabella handle nicht das nach Autonomie strebende Individuum, sondern der absolutistische Monarch, die Interessen des Bürgertums würden ihrer Kommunikationsstrategie untergeordnet. Gert Vonhoff, *Der Geschichte eine Form. Schillers "Braut von Messina"*, in: *Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. v. Thomas Althaus und Stefan Matuschek, Münster, Hamburg: Lit 1994 (Münsteraner Einführung Germanistik 3), S. 71 – 99, hier: S. 73

Publikum jenseits der Rampe, die Zuschauer im Theater sehen sich auf der Bühne gedoppelt. Wenn nun gerade der stumme Chor in der verdeckten Handlung Willen bekundete, führt der Dichter dem Zuschauer zumindest die Möglichkeit der Willensäußerung vor. Er macht an dieser Stelle das Zuschauerverhalten erstmals zum Thema.

Der Einsatz des Chors im 18. Jahrhundert ist keineswegs Schillers Erfindung, sondern eine dramaturgische Konvention. Im Sprechtheater des französischen Klassizismus durch den *Confident* ersetzt, bleibt er in der *Opera Seria* gegenwärtig. Schiller konnte als Regisseur und Dramaturg des Weimarer Theaters auf ein festes Chorensemble zurückgreifen, hat aber die Entwicklungsgeschichte des Chors im Drama des 18. Jahrhunderts nicht systematisch rekonstruiert.²⁴¹ Entscheidend scheint weniger die Einreihung in die oder Auseinandersetzung mit der Damentradition, sondern die Indienstnahme bestimmter Formen für die eigenen wirkungsästhetischen Ziele. Diese Eignung des Chors hat Schiller zunächst nicht in theoretischen Abhandlungen durchdacht, sondern in seinen künstlerischen Produkten kreativ durchgespielt. In *Wallensteins Lager* verschmelzen die Individuen zu verschiedenen Gruppen, das Heer präsentiert sich schließlich als ein Tuttichor.²⁴² *Die Kraniche des Ibykus* leben von der Schauerwirkung des Furienchors, der das Publikum und den Mörder überwältigt. In *Die Braut von Messina* ist der Chor gleichsam als Gegenkonzept zu den *Kranichen des Ibykus* angelegt. Entfaltet er in der Ballade

²⁴¹ Anton Sergl, *Das Problem des Chors im deutschen Klassizismus*, in: *JDSG* 42 (1998), S. 165 – 194, hier: S. 170

²⁴² Ebd., S. 173

seine vereinnahmende Wirkung, setzt er im Drama zumindest theoretisch das Publikum frei.

An die Oper erinnert die Auftrittsvorbereitung, noch während des Dialogs zwischen Isabella und Diego kündigt nämlich Musik den Chor an, und zwar wird von zwei entgegengesetzten Seiten gespielt, somit das Erscheinen zweier Chöre akustisch eingeleitet. Bevor der Chor erstmals die Szene betritt, wird die Bühne allerdings vollständig geleert, nach den Ältesten gehen der Diener Diego und schließlich auch Isabella ab. Schiller spricht in der nachträglich verfassten Vorrede *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* von "eine[r] sinnlich mächtige[n] Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert." (NA 10, S. 13) Und ein Sinnenspektakel ist es in der Tat, das er dem Publikum bietet. In der Regieanweisung heißt es:

Chor tritt auf. Er besteht aus zwey Halbchören, welche zu gleicher Zeit, von zwey entgegengesetzten Seiten, der eine aus der Tiefe, der andere aus dem Vordergrund eintreten, rund um die Bühne gehen, und sich alsdann auf derselben Seite, wo jeder eingetreten, in eine Reihe stellen. Den einen Halbchor bilden die ältern, den andern die jüngeren Ritter, beide sind durch Farbe und Abzeichen verschieden. Wenn beide Chöre einander gegenüber stehen, schweigt der Marsch und die beiden Chorführer reden.
(NA 10, vor V. 132)

Der Einzug zirkelt die Bühne ab, die Guckkastenbühne wird damit sichtbar vom Zuschauerraum abgeschnitten, die vierte Wand durch den Chor hochgezogen.²⁴³ Einerseits wiederholt der Chor die Inbesitznahme des Theaters durch das Publikum, der Theaterbesucher sieht sich auf der Bühne gespiegelt.

²⁴³ Heinz J. Drügh sieht in der Inszenierung des Chors das sichtbarste Indiz für Schillers "zugespitzten Klassizismus". Die symbolische Einkreisung der Spielfläche weise eine gewisse Ähnlichkeit mit Winckelmanns Konzept des 'Contours' auf, "jener klar umrissenen, alles Kontingente abweisenden marmornen Nacktheit der antiken Statuen". Heinz J. Drügh, *Die Ambivalenz des Klassischen. Zu Schillers Die Braut von Messina*, in: *Ambibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, hrsg. v. Frauke Berndt u. Stephan Kammer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 137 – 155, hier: S. 148

Andererseits wird auf diese Weise die Illusion gebrochen, ohne dass ein Wort fällt, die Funktion des Chors ist Zeugenschaft.²⁴⁴ Der artifizielle Charakter des Stücks wird betont, hier wird nicht gespielt als ob, sondern das Spiel und dessen Rezeption als solche werden gezeigt. In der Vorrede führt Schiller aus:

[...] von der Poesie und von der dramatischen insbesondere verlangt man *Illusion*, die, wenn sie auch wirklich zu leisten wäre, immer nur ein armseliger Gauklerbetrug seyn würde. Alles äußere bei einer dramatischen Vorstellung steht diesem Begriff entgegen – alles ist nur ein Symbol des Wirklichen. [...] Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt – und wenn derselbe auch nur dazu diente, dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer seyn, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.
(NA 10, S. 10f.)

Auch wenn er theoretisch mit der Illusionsbühne bricht, als Theaterpraktiker weiß Schiller aber auch, dass die Wirkung vom Pathos abhängt, vom Mitleiden. Will er Effekte erzielen, darf der Zuschauer nicht nur rasonieren, sondern muss sich in die Figuren versetzen können, muss mitspielen. Das ist der Punkt, an dem die Doppelrolle des Chors ins Spiel kommt. So ist der Chor abwechselnd "wirkliche Person", die "als blinde Menge mithandelt", oder aber "ideale Person" (NA 10, S. 5), die reflektiert. Indem der Chor als zweites Zuschauerkollektiv die Bühne betritt, stellt Schiller auch ein Identifikationsangebot für das Publikum bereit.²⁴⁵ Der Chor strukturiert die Zuschauerrolle als implizite Verhaltensform

²⁴⁴ Bettine Menke, *Nach-Feiern. Wozu Schiller den Chor gebraucht*, in: *Schiller. Gedenken – Vergessen – Lesen*, hrsg. v. Rudolf Helmstetter u.a., München: Fink 2010, S. 37 – 57, hier: S. 46ff. Einsicht in die Funktion des Chors könne daher keineswegs gewonnen werden, indem nur die Chorlieder gedeutet würden, sondern er müsse gerade auch dort wahrgenommen werden, wo und insofern als er schweige. Er repräsentiere einerseits den Zuschauer eines Geschehens, andererseits den Zuschauer auch als Zeuge des sprechenden Auftritts, mache damit Theater als Theater kenntlich.

²⁴⁵ So auch Georg-Michael Schulz, der im Chor einen idealen Zuschauer auf der Bühne sieht, der dem realen Zuschauer intellektuelle und emotionale Reaktionen vorgibt und damit die Rezeption lenkt. Georg-Michael Schulz, *Erhaben und sinnlich. Strenge Form und theatrale*

und als Handlungsrastrer für den realen Zuschauer. Der kann dadurch von innen her, aus seiner eigenen Rolle heraus, gelenkt werden.²⁴⁶

Die beiden Halbchöre stehen sich also nach ihrem zeremoniellen Einzug gegenüber, und zwar in ihrer Funktion als handelnde Figuren.²⁴⁷ Die Sprache ist überhöht, verweist nicht nur motivisch mit Eumeniden, Medusen, Erinnyen und schlangenhaarigen Scheusalen auf die griechische Mythologie, sondern klingt auch rhythmisch an die Antike an. Über den Rhythmus steuert Schiller sinnfällig, nämlich akustisch, die Wahrnehmung: Den Individuen ist der Blankvers vorbehalten, während der Chor im Metrum variiert und unterschiedliche Akzente setzt.²⁴⁸ Schillers bekannt musikalische Sprache tritt hier in den Dienst der Figurenabgrenzung, zieht die Linie zwischen handelnder Einzelperson und polyphon wirkender Masse.

Wirkung in Schillers Braut von Messina, in: *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*, Festschrift f. Klaus-Detlef Müller, hrsg. v. Werner Frick u.a., Tübingen: Niemeyer 2003, S. 173 – 186, hier: S. 179

²⁴⁶ Böhler, *Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie*, a.a.O., Anm. 231, S. 281

²⁴⁷ Indem der Chor ständig auf die Aktion reagiert und auch seine Reflexionen sich niemals aus dem dialogischen Kontext herausheben, bleibt er genau genommen immer handelnde Figur. Vgl. Joachim Müller, *Choreographische Strategie. Zur Funktion der Chöre in Schillers Tragödie "Die Braut von Messina"*, in: *Friedrich Schiller/Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, hrsg. v. Helmut Brandt, Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag 1987, S. 431 – 448, hier: S. 433

²⁴⁸ Latacz moniert, dass Schiller die sinnstiftende Funktion der antiken Versmaße nicht erkannt habe, verkennt aber Schillers Bestreben, die Elemente der alten Tragödie für eine zeitgemäße Dichtung zu verwenden. Schiller will eben kein Epigone sein, sondern die antiken Formen für sich produktiv nutzen. Was Latacz als Scheitern wahrnimmt, ist im Gegenteil das eigentliche Dramenexperiment. Latacz, *Schiller und die griechische Tragödie*, a.a.O., Anm. 226, S. 252ff. Ähnlich auch Schwinge, der zwar zunächst diese Eigenständigkeit und Modernität Schillers herausarbeitet, dann aber meint, dass die antike Form zwangsläufig in antiken Geist umzuschlagen habe. Ernst-Richard Schwinge, *Schiller und die griechische Tragödie*, in: *Schiller und die Antike*, hrsg. v. Paolo Chiarini u. Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Stiftung für Romantikforschung 44), S. 15 – 48, hier: S. 39

Zunächst präsentieren sich zwei Bürgerkriegsparteien, die wohl den neutralen Ort achten, den Konflikt aber keineswegs beigelegt haben.

Weil sich die Fürsten gütlich besprechen,
 Wollen auch wir jezt Worte des Friedens
 Harmlos wechseln mit ruhigem Blut,
 Denn auch das Wort ist, das heilende, gut.
 Aber treff ich dich draußen im Freien,
 Da mag der blutige Kampf sich erneuen,
 Da erprobe das Eisen den Muth.
 (NA 10, V. 165 – 171)

Die Rittergefolge erweisen sich als Vasallen, die mit ihrer Unterordnung unter die Fürsten den Anspruch auf eine eigene Meinung aufgeben.

ERSTER CHOR
 Aber wenn sich die Fürsten befehden,
 Müssen die Diener sich morden und tödten,
 Das ist die Ordnung, so will es das Recht.

ZWEITER CHOR
 Mögen sies wissen,
 Warum sie sich blutig
 Hassend bekämpfen! Mich ficht es nicht an.
 Aber wir fechten ihre Schlachten,
 Der ist kein Tapfrer, kein Ehrenmann,
 Der den Gebieter läßt verachten.
 (NA 10, V. 178 – 186)

Für den *Don Karlos* hat Schiller den Reim noch als zu unnatürlich verworfen, in den Chorpässagen von *Die Braut von Messina* verwendet er ihn gerade wegen seiner Widernatur. Es geht weniger um Sprachkunst, als vielmehr um Sprachkünstlichkeit, um das Artifizielle, das dem Zuschauer ein Spiel vor Augen führen soll. Die Reime sind, selbst wenn man Schillers schwäbischen Dialekt in Rechnung stellt, nicht gerade das, was man sich gemeinhin unter Verskunst vorstellt. Da stehen unreine Reime (im Freien/erneuen, befehden/tödten) neben holprigen (mich ficht es nicht an/kein Ehrenmann), die Masse spricht zwar scheinbar getragen, sozial ist sie aber sehr wohl von den hohen Figuren unterschieden. Indem die Ritter immer wieder aus dem freirhythmischen hymnischen Sprechen in den Knittelvers verfallen, bildet die

metrische Struktur das Unbewusstsein von Untertanen ab, die sich am Handeln der Fürsten orientieren.²⁴⁹

Die in jeweils drei Verszeilen (NA 10, V. 169 – 171 und 184 – 186) verdichteten Kampfansagen werden immer vom gesamten Chor wiederholt, in Bezug auf Chaos und Gewalt sind sich die beiden Parteien einig. Refrainartig peitscht sich der Chor selbst auf, häufige Daktylen, scharfe Rhythmen und vor allem die Lautsäulen über dem T, F und K schaffen eine aggressive Atmosphäre. So unrecht scheint dem Chor der Bürgerkrieg nicht zu sein. Seine ersten Äußerungen belegen die Gleichgültigkeit der Masse gegenüber dem Geschehen, kritiklos übernehmen die Ritter Gesetze und Ordnungen, riskieren ihr Leben, ohne sich jemals über den Zweck Rechenschaft abzulegen.²⁵⁰ Zwar werfen Einzelstimmen²⁵¹ mögliche Alternativen auf, doch einem friedlichen, bukolischen Leben steht die Notwendigkeit der Landesverteidigung entgegen, gegen die Bedrohung durch Korsaren nimmt man die Verknechtung durch ein Kriegergeschlecht²⁵² in Kauf.

²⁴⁹ Vonhoff, *Der Geschichte eine Form*, a.a.O., Anm. 240, S. 82

²⁵⁰ Als "Opportunisten und Kollaborateure" bezeichnet Müller-Seidel sie, der das Drama als Widerstandsdrama liest. Walter Müller-Seidel, *Friedrich Schiller und die Politik*, a.a.O., Anm. 78, S. 191

²⁵¹ Diese Einzelstimmen sind nicht als individuelle Charaktere zu verstehen, sondern Allegorien der Masse. Vgl. Sergl, *Das Problem des Chors im deutschen Klassizismus*, a.a.O., Anm. 241, S. 193

²⁵² Walter Hinderer weist auf die Häufigkeit hin, mit der auf die Fremdherrschaft angespielt wird. Er sieht in der *Braut von Messina* "indirekte Referenzen auf die verheerende Entwicklung der Französischen Revolution und die Eroberungszüge Napoleons." Walter Hinderer, *Schillers Braut von Messina. Eine moderne Aneignung der antiken Tragödie*, in: *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*, hrsg. v. Daniel Fulda u. Thorsten Valk, Berlin/New York: De Gruyter 2010 (Klassik und Moderne. Schriftenreihe der Klassik Stiftung Weimar 2), S. 67 – 83, hier: S. 70

Die Begründung durch die Masse dafür ist mehr als fadenscheinig,
wenngleich Topos der Hofkritik:

Ungleich vertheilt sind des Lebens Güter,
Unter der Menschen flüchtgem Geschlecht,
Aber die Natur, sie ist ewig gerecht.
Uns verlieh sie das Mark und die Fülle,
Die sich immer erneuernd erschafft,
Jenen ward der gewaltige Wille
Und die unzerbrechliche Kraft.
Mit der furchtbaren Stärke gerüstet,
Führen sie aus, was dem Herzen gelüftet.
Füllen die Erde mit mächtigem Schall,
Aber hinter den großen Höhen
Folgt auch der tiefe, der donnernde Fall.
Darum lob ich mir niedrig zu stehen,
Mich verbergend in meiner Schwäche!
(NA 10, V. 228 – 241)

Es ist nichts anderes als die Flucht in einen Gemeinplatz, die Selbstbeschwichtigung durch das Vertrauen auf ein gerechtes Schicksal. Zu wollen scheint gefährlich, das Risiko des tiefen Sturzes ist zu groß. Die Passage ist doppeldeutig, einerseits die Antizipation, das Erwecken einer Erwartungshaltung beim Rezipienten, andererseits aber auch die feige Ablehnung von Verantwortung. Das Leben für sich genommen scheint für den Chor keine Bedeutung zu haben, immerhin nehmen die Ritter den Tod im Bürgerkrieg in Kauf. Doch es ist einfacher, die Schuld dafür bei anderen zu suchen. Im Gegensatz zu den Ältesten ist dieser Chor eine Figur, die nicht zu ihrem Wollen steht, wer sich hinter seiner Schwäche verbirgt, ist der Entscheidung enthoben. Dass diese Haltung gerade hinter zwei Sentenzen versteckt ist, scheint sie fürs Erste zu bestätigen. Dass sich darin ähnliche Untertanenkritik wie schon im *Don Karlos* zeigt, kann bei oberflächlichem Zuhören entgehen.

Als Untertan benimmt sich der Chor beim Erscheinen der Fürstenfamilie.
Die Panegyrik auf Isabella berührt unangenehm.

Schön ist der Mutter

Liebliche Hoheit
 Zwischen der Söhne feuriger Kraft,
 Nicht auf der Erden
 Ist ihr Bild und ihr Gleichniß zu sehn.

Hoch auf des Lebens
 Gipfel gestellt,
 Schließt sie blühend den Kreis des Schönen,
 Mit der Mutter und ihren Söhnen
 Krönt sich die herrlich vollendete Welt.

Selbst die Kirche, die göttliche, stellt nicht
 Schöneres dar auf dem himmlischen Thron,
 Höheres bildet
 Selber die Kunst nicht, die göttlich gebohrene,
 Als die Mutter mit ihrem Sohn.
 (NA 10, 262 – 276)

Die Huldigungsrede mag der Situation und den Machtverhältnissen im Fürstentum geschuldet sein, dass sie unreflektierter Unsinn ist, verzeiht man dem Chor nicht. Auch hier scheint mir ein Ironieverhältnis vorzuliegen, wenn Schiller eine panegyrische Sprachgestalt herbeizitiert, um sie zu falsifizieren und zu entwerten. Der Vergleich mit der Madonna ist angesichts der Bruderfehde nämlich blanker Hohn, das Lob auf die Mutter-Kind-Idylle nimmt Isabellas Sorge, wie wir sie aus dem Eröffnungsmonolog kennen, nicht einmal ansatzweise wahr. Der Chor ergeht sich in hohlen Phrasen und leeren Floskeln, er leiert eine situationsungebundene Lobrede ohne emotionale oder gedankliche Beteiligung herunter. Indem Schiller ihm hier so offensichtlich Unpassendes in den Mund legt, zwingt er den Rezipienten, sich Gedanken über die Angemessenheit dieser Rede zu machen, stellt nicht nur die dargestellte Welt, sondern auch die Art des Redens, die Poetik des Herrscherlobs zur Diskussion.

Das Publikum gleicht, durch die Widersprüchlichkeit herausgefordert, die Gegenwart (nämlich die Huldigungsrede) mit der Vergangenheit (Isabellas Sorge als Mutter, die zu diesem Gipfeltreffen geführt hat) und der Zukunft (den noch ausstehenden Ereignissen) ab, und stellt Vermutungen über den zu erwartenden Verlauf der Handlung an. Vom Zuschauer wird Horizontverschmelzung (i.e. die

Füllung des Zukunftshorizonts aus dem Gegenwartsgeschehen heraus und seine Verknüpfung mit dem Vergangenheitshorizont) als performative Eigenleistung verlangt, die ihn daran hindert, sich passiv vom Strom der wechselnden Ereignisse treiben zu lassen. Gerade die Gegenwärtigkeit einer Theateraufführung erhöht nämlich die Gefahr, dass er diese selbsttätige Leistung unterlässt und der Verlockung des Mitgerissenwerdens erliegt.²⁵³

Während Isabella zwischen den Söhnen zu vermitteln versucht, kommentiert der Chor ihre Rede. Allerdings nicht im Sinne einer reflektierenden Funktion, sondern wieder in seiner Selbstpräsentation als tumbe Masse:

Ja, es ist etwas Großes, ich muß es verehren,
Um einer Herrscherin fürstlichen Sinn,
Ueber der Menschen Thun und Verkehren
Blickt sie mit ruhiger Klarheit hin.
Uns aber treibt das verworrene Streben
Blind und sinnlos durchs wüste Leben.
(NA 10, 370 – 375)

Und das ausgerechnet, nachdem Isabella die Gefolge der Brüder als Hetzer denunziert hat, als schadenfrohe Voyeure, die sich für ihre Ohnmacht durch die Lust am Unglück und Sturz der Großen entschädigen.

In einem ist der Chor konsequent: Er will nicht denken, er will sich von den Oberen gängeln lassen.

Höret der Mutter vermahrende Rede,
Wahrlich, sie spricht ein gewichtiges Wort!
Laßt es genug seyn und endet die Fehde,
Oder gefällt's euch, so setzet sie fort.
Was euch genehm ist, das ist mir gerecht,
Ihr seid die Herrscher und ich bin der Knecht.
(NA 10, V. 433 – 438)

²⁵³ Böhler, *Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie*, a.a.O., Anm. 231, S. 287f. Böhler sieht allerdings die Strategie zur Horizontverschmelzung eher in der epischen Tendenz des Dramas, darin, dass der Chor in den Reflexionspassagen das gegenwärtige Handlungsgeschehen auf die vergangene oder zukünftige Entwicklung bezieht.

Spätestens hier ist klar, was vom Chor nicht zu erwarten ist, als seriöser Ratgeber wird er nie fungieren. "Die modern anmutende Ambivalenz des Chors verrät sich in der Nervosität seiner Meinungswechsel, die von einem ständigen Schwanken der Wahrnehmungsperspektive begleitet wird. Die sublimen Ordnungsfunktion, die er durch seine lyrisch getönten Kommentare erfüllt, gewährt zwar die Überhöhung des Stoffs, führt aber zu keinen intellektuell verbindlichen Auskünften über das Geschehen."²⁵⁴ Es ist weniger eine Frage der Unfähigkeit, sich festzulegen, als vielmehr die mangelnden Willens. Die Rolle des Chors ist die des voraufgeklärten Untertanen, des im Sinne Kants auf die falschen Autoritäten Hörenden. Nicht die Rolle des Handelnden, sondern des Zuschauers, und zwar vorerst eines rein konsumierenden, passiven Zuschauers.

Im Dialog mit Don Manuel wird der Chor zwar zum Mitspieler, er spricht auch nicht mehr im Chorrhythmus sondern wie Manuel im Blankvers, aber seine Funktion geht über die des Stichwortgebers nicht hinaus. Er spielt Manuel zu, der so die Geschichte seiner Liebe und die Entführung der Geliebten präsentieren kann. Damit bleibt der Chor immer noch Rezipient, nur, dass aus dem Zuschauer ein Zuhörer geworden ist: Die Liebesgeschichte wird nicht szenisch, sondern narrativ vermittelt. Schiller verzichtet auf die Vergegenwärtigung, an ihrer Stelle wird dem Publikum die Leistung des eigenen Vorstellungsvermögens abverlangt.

²⁵⁴ Alt, *Schiller, Leben – Werk – Zeit*, a.a.O., Anm. 61, 2. Bd., S. 545. Zur Ambivalenz des Chors beispielsweise auch Lesley Sharpe, *Friedrich Schiller. Drama, Thought and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press 1991, S. 288ff. Böhler versteht die Unentschiedenheit und Ambiguität des Chors als identifikationshemmend und damit performanzfördernd. Böhler, *Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie*, a.a.O., Anm. 231, S. 291

Es ist, wie auch der Chor, nicht Zeuge des Geschehens, sondern wird über längst geschaffene Tatsachen informiert.

Sich selbst überlassen zeigt sich der Chor nach Manuels Abgang ratlos über die neue Situation. Der Friede verlangt ihm eine Neuorientierung ab, erstmals stellt sich die Frage, was er mit seinem Leben anfangen soll. Untätigkeit verlockt ihn nicht, Liebe und Jagd reizen schon eher, selbst ein Leben als Korsar wird in Erwägung gezogen. Mit allen Optionen geht der ständig mögliche Glückswechsel einher, und damit wiederum die Auslieferung an das Schicksal.

Er beklagt zwar die gefährliche Heimlichkeit²⁵⁵, bekräftigt diese Sorge sogar mit einer Sentenz, ist aber noch nicht in der Lage, den Bezug zwischen Manuels Heimlichkeit²⁵⁶ und seinem eigenen Verhalten herzustellen.

Aber sehr misfällt mir dieß Geheime,
Dieser Ehe seegenloser Bund,
Diese lichtscheu krummen Liebespfade,
Dieses Klosterraubs verwegne That,
Denn das Gute liebt sich das Gerade,
Böse Früchte trägt die böse Saat.
(NA 10, V. 954 – 959)

Isabellas und ihres Gatten Frevel wird offen gelegt und damit auch der Grund für den Bruderhass:

Es ist kein Zufall und blindes Loos,
Daß die Brüder sich wüthend selbst zerstören,
Denn verflucht ward der Mutter Schooß,
Sie sollte den Haß und den Streit gebähren.

²⁵⁵ Geheimnis und Verschweigen als Schlüssel motive stehen im Spannungsverhältnis zur strukturbestimmenden Öffentlichkeit der Chor-Tragödie. Klaus-Detlev Müller, *Reflexion als Forderung an eine zeitgemäße Kunst. Schillers Braut von Messina*, in: *JDSG* 54 (2010), S. 220 – 238, hier: S. 229

²⁵⁶ Die Geheimnisse wären zwar allesamt historisch unglaubwürdig, seien aber mit Blick auf die gesellschaftliche Wendezeit um 1800 "ganz und gar modern, salopp gesprochen – up to date sogar." Günter Oesterle, *Friedrich Schiller: Die Braut von Messina. Radikaler Formrückgriff angesichts eines modernen kulturellen Synkretismus oder fatale Folgen kleiner Geheimnisse*, in: *Schiller und die Antike*, hrsg. v. Paolo Chiarini u. Walter Hinderer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Stiftung Romantikforschung 44), S. 167 – 175, hier: S. 172

– Aber ich will es schweigend verhüllen,
Denn die Rachgötter schaffen im Stillen,
Zeit ists, die Unfälle zu beweinen,
Wenn sie nahen und wirklich erscheinen.
(NA 10, V. 973 – 980)

Soweit es die handelnden Figuren betrifft, plädiert der Chor für Offenheit, Wahrheit und Geradlinigkeit, sobald jedoch eigene Position und Konsequenz gefragt sind, zieht er sich selbst in Heimlichkeit zurück. Verantwortung wird einmal mehr ans Schicksal delegiert.

Der Auftritt des Chors im zweiten Teil kann übergangen werden, wie schon zuvor Isabella huldigt er hier Beatrice in floskelhafter Sprache. Bemerkenswert ist allenfalls, dass er auch ihr gegenüber die Fakten ignoriert.

Mit glücklichen Zeichen,
Glückliche, trittst du
In ein götterbegünstigtes glückliches Haus,
Wo die Kränze des Ruhmes hängen,
Und das goldene Zepter in stetiger Reihe
Wandert vom Ahnherrn zum Enkel hinab.
(NA 10, V. 1183 – 1188)

Dass nur Manuels Halbchor von dem Fluch weiß, ist unwahrscheinlich. Es dürfte viel eher ein weiteres Zeichen für unhinterfragte Fürstenhuldigung sein.

4.2 Effekthascherei

Überraschend engagiert erleben wir den Chor zu Beginn des dritten Teils. Die beiden Halbchöre treffen vor Beatrices Versteck aufeinander, Manuels Chor will die Braut abholen, Cesars die seines Herrn nicht herausgeben. Der Blankvers deutet schon an, dass sie wiederum in ihrer Funktion als Figuren auftreten. In schneller Wechselrede ist das Tempo von Anfang an hoch, konsequent wird die Stichomythie durchgehalten. Mit einer einzigen Ausnahme

(NA 10, V. 1714 – 1717) sprechen die Chöre im Paarreim, die beiden Gefolgschaften bieten sich Paroli, führen einen heftigen Agon. Beatrice wird nicht einmal wahrgenommen, ihre folgenlosen Zwischenrufe fügen sich in Duktus und Reimschema ein, der Paarreim wird lediglich um einen dritten Vers erweitert. Mit solchen Mitteln lässt Schiller den Konflikt eskalieren, bis sich beide Chöre einen Vers teilen, die Schwerter gleichzeitig gezogen werden.

Kampfgetümmel auf der Bühne, das will nicht so recht zum bisher reinen Sprechtheater passen. Es handelt sich mitnichten um ein Hörspielartiges Stück, Schiller verzichtet nicht auf optische Effekte und bedient das Bedürfnis des Publikums nach mitreißender Handlung und Sensation. Nachdem die Hälfte des Dramas in die Aufrollung der Vorgeschichte investiert wurde, löst szenische Vergegenwärtigung die Narration ab. Der Punkt, an dem das passiert, scheint mir mehr zu sein als ein billiger Theatertrick, wenngleich hier das ganze Können des versierten Dramatikers zum Tragen kommt. Es ist vielmehr so, dass alle Vorbereitungen für die Inszenierung des Kernthemas getroffen sind. Die Vorgeschichte ist bekannt, längst durchschaut der Zuschauer die familiäre Konstellation, nur den Figuren ist sie noch verborgen. Durch den Chor gelangt das Publikum zu einer neuen Qualität der Rezeption, es sollte nun in der Lage sein, konventionelles Theater angemessen zu reflektieren.

Nachdem der Überwältigung des Zuschauers entgegengewirkt wurde, kann Schiller für die szenische Umsetzung auf die sinnlich eindrücklichste Figur zurückgreifen, auf ein Figurenkollektiv, die Masse. Nach der poetischen und musikalischen Funktion fährt er sie hier in ihrer bereits in *Die Jungfrau von Orleans* und im *Wallenstein* erprobten Eigenschaft auf, sie ist Träger des

Spektakels. Der Kampf muss nicht mehr wie in *Die Jungfrau von Orleans* in Einzelszenen aufgelöst werden, auch nicht mehr in Form von Botenbericht und Mauerschau als verdeckte Handlung nachgetragen werden, nun ist seine unmittelbare Vergegenwärtigung möglich. Freilich währt er nur kurz, denn Don Manuel tritt dazwischen. Hemistichomythische Verse zwischen ihm und den beiden Halbchören zeigen den Aufruhr an, Ruhe muss erst wieder hergestellt werden. Manuel spricht ein Machtwort, greift ordnend ein, die Dialoganteile werden länger, das Tempo verringert sich.

Immer noch in Figurenrede stellt Cesars Chor ausgesprochen vernünftige Überlegungen an:

Was beginnen?
 Die Fürsten sind versöhnt, das ist die Wahrheit,
 Und in der hohen Häupter Spahn und Streit
 Sich unberufen, vielgeschäftig drängen,
 Bringt wenig Dank und öfterer Gefahr.
 Denn wenn der Mächtige des Streits ermüdet,
 Wirft er behend auf den geringen Mann,
 Der arglos ihm gedient, den blutgen Mantel
 Der Schuld und leicht gereinigt steht er da.
 Drum mögen sich die Fürsten selbst vergleichen,
 Ich acht es für gerathner, wir gehorchen.
 (NA 10, V. 1776 – 1786)

Ein allgemeiner Erfahrungsschatz wird hier weitergegeben, und diesmal kann man dem Chor nicht vorwerfen, sich um die Entscheidung zu drücken. Indem er Manuel gehorcht, bricht er Cesar die Treue, doch er hat dafür gute Gründe, bringt Manuel doch die Einigkeit mit dem Bruder ins Spiel. Der Chor leistet nicht mehr blinde Gefolgschaft, sondern bewertet die Situation, wägt ab. Ob die Wahl die richtige ist, wird nicht entschieden, auf jeden Fall trifft der Chor aber eine. Er setzt den ersten Schritt, sich von seiner Willenlosigkeit zu verabschieden. Das Enjambement in Vers 1783 lenkt die Betonung auf "Schuld", der zentralen Kategorie in der Tragödie. Ohne Schuld kein tragischer Fall. Es geht um mehr als die Verantwortung für den erneuten Ausbruch des

Bürgerkriegs, es geht darum, wem in diesem Drama die Rolle des tragischen Helden zugedacht ist. Der Chor, also der Repräsentant des Publikums, lehnt diese Rolle mit einer pragmatischen Begründung ab, die wohl jeden im Theatersaal überzeugt.

Schnell steigert sich wieder das Tempo, wenn Manuel und Beatrice, nunmehr allein, miteinander sprechen. Beatrice redet sich in Panik, verstärkt durch die schnelle Wechselrede, die auf beiden Seiten nicht mehr als ein bis zwei Verse umfasst. Die Symmetrie der Dialoganteile verhindert das Übergewicht einer Figur, keine erscheint besonnen, beide wirken gleichermaßen gehetzt. Das Wesentliche ist durch längere Reden markiert. Zunächst Manuels Erkenntnis, dass Beatrice seine Schwester ist. Beatrice beschreibt Isabella ahnungslos in aller Ausführlichkeit (die Möglichkeit, dass ein im Säuglingsalter von der Mutter getrenntes Kind sich überhaupt an die Mutter erinnern kann, sei dahingestellt²⁵⁷).

²⁵⁷ Die Frage der Plausibilität behandelt Schiller überhaupt erstaunlich sorglos. Vgl. Schulz, *Erhaben und sinnlich*, a.a.O., Anm. 245, S. 180. Latacz wirft Schiller das Fehlen der inneren Notwendigkeit vor, einen ständig verunklärten Handlungsgang und unstimmig nachgetragene Informationsvoraussetzungen. Latacz, *Schiller und die griechische Tragödie*, a.a.O., Anm. 226, S. 249f. Oellers sieht darin die Macht des Schicksals, das Situationen tragischer Ironie herbeiführt, indem es, wie selbstverständlich, mit Unwahrscheinlichkeit spielt und Zufälle aufbietet, ohne die das Verhängnis nicht seinen Lauf nehmen könnte. Norbert Oellers, *Ein Versuch, das Gemeine durch Poesie zu vernichten. Zu Schillers Die Braut von Messina*, in: *Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet. Beiträge zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Gerhard Kaiser u. Heinrich Macher, Heidelberg: Winter 2003, S. 147 – 159, hier: S. 154. Zwei Jahre später nennt Oellers es das Prinzip der Unwahrscheinlichkeit, das sich zum Prinzip des Unmöglichen ausweitet. Oellers, *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*, a.a.O., Anm. 126, S. 276. Relative Unwahrscheinlichkeit oder Unmotiviertheit einzelner Handlungssegmente sei der stoffliche Preis, den Schiller für ästhetische Autonomie zu zahlen bereit sei. Jeßing, *Im Wettstreit mit den Alten und den Neueren*, a.a.O., Anm. 224, S. 370. Es gehe weniger um begründete Handlungen, sondern um die Darstellung komplexer seelischer Sachverhalte, die in Hinsicht

Dann sein Verdacht, dass sie Cesars Auserwählte ist. Manuels Rede umfasst zwar fünf Verse, doch überschlägt sich das Tempo durch die extrem kurzen Sätze, gipfelt in die Hemistichomythie, sobald Gewissheit herrscht. Der Zuschauer, oder in diesem Fall wohl besser: der Zuhörer, verfolgt atemlos die Aufdeckung des Geheimnisses, weiß, dass er auf die Katastrophe zusteuert. Cesar stürmt herein, findet die Begehrte in den Armen des Bruders und ersticht ihn. Auch hier wieder fünf Verse mit extrem kurzen Sätzen, selbst im Entsetzen sind sich die Brüder gleich.

Der Chor spricht wiederum kurz in seiner Rolle als Rittergefolge, abermals steht der Kampf im Raum, diesmal verhindert ihn Cesar.

Zurück – Ich habe meinen Feind getötet,
 Der mein vertrauend redlich Herz betrog,
 Die Bruderliebe mir zum Fallstrick legte.
 Ein furchtbar gräßlich Ansehn hat die That,
 Doch der gerechte Himmel hat gerichtet.
 (NA 10, V 1912 – 1916)

Das Ungeheuerliche des Brudermords, seine Schuld, will er nicht wahrhaben. Schuld wird bei Manuel gesucht, der ihn betrog, Verantwortung wird einmal mehr an das Schicksal delegiert, nicht Cesar hat einen Mord begangen, sondern der gerechte Himmel hat gerichtet. Dementsprechend unbestimmt antwortet Manuels Chor, er fällt in Wehklagen:

Weh dir Messina! Wehe! Wehe! Wehe!
 Das gräßlich ungeheure ist geschehn
 In deinen Mauren – Wehe deinen Müttern
 Und Kindern, deinen Jünglingen und Greisen,
 Und wehe der noch ungebohrnen Frucht.
 (NA 10, V. 1917 – 1921)

auf eine kausale Begründung zwar marginal, im Blick auf ihre anthropologische Bedeutung aber zentral seien. Luserke-Jaqui, *Friedrich Schiller*, a.a.O., Anm. 23, S. 341

Auffällig ist, dass der Chor die erwachsene, männliche Bevölkerung, also sich selbst²⁵⁸, von den Wehe-Rufen ausnimmt. Sie umfassen den Teil der Stadtbewohner, der nicht handeln kann, der aufgrund der Sozialstruktur zur Passivität verurteilt ist. Möglicherweise noch unbewusst dämmert die eigene Schuldfähigkeit herauf.

Die eigentliche Totenklage hat – zumindest in der Theorie – dramaturgisch eine andere Funktion. Die Sinne des Zuschauers sind aufgepeitscht, das mag zwar den Genuss erhöhen, nimmt aber die Freiheit. Die Handlung muss also beruhigt werden, um dem Publikum Raum zum Denken zu geben.

So wie der Chor in die Sprache *Leben* bringt, so bringt er *Ruhe* in die Handlung – aber die schöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edeln Kunstwerkes seyn muß. Denn das Gemüth des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten, es soll kein Raub der Eindrücke seyn, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet.

(NA 10, S. 14)

Und so geht die Totenklage in allgemeine Reflexionen über, oder, wie Schiller in der Vorrede schreibt:

Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen, und die Lehren der Weisheit auszusprechen.

(NA 10, S. 13f.)

Dementsprechend häufen sich die Sentenzen. Nach dem Beklagen Manuels folgen Überlegungen über die Unwägbarkeit des Lebens:

Was sind Hofnungen, was sind Entwürfe,
Die der Mensch, der vergängliche, baut?
Heute umarmtet ihr euch als Brüder,
Einig gestimmt mit Herzen und Munde,
Diese Sonne, die jetzo nieder
Geht, sie leuchtete eurem Bunde!
Und jezt liegst du dem Staube vermählt,
Von des Brudermords Händen entseelt,
In dem Busen die gräßliche Wunde!

²⁵⁸ Der Chor entspricht in Bezug auf Alter und Geschlecht zwar nicht der Zusammensetzung des realen Publikums, doch repräsentiert er den mündigen, zur Handlung fähigen Teil, korrespondiert somit der zur Aufführungszeit gültigen Öffentlichkeit.

Was sind Hofnungen, was sind Entwürfe,
 Die der Mensch, der flüchtige Sohn der Stunde,
 Aufbaut auf dem betrüglichen Grunde?
 (NA 10, V.1961 – 1972)

Geradezu barock²⁵⁹ muten die beiden ersten Verse an, der antike Schicksalsglaube wird zeitlich näher heran gerückt. Aber eben erst herangerückt, noch ist der Chor nicht auf der Höhe der Zeit mit ihrer Aufwertung und damit einhergehenden Verpflichtung des Individuums. Das *Vanitas*-Motiv wiederholt sich am Ende der Strophe. Der erste Vers ist ein exakter Parallelismus, der zweite leicht variiert, während der dritte den besonderen Fall (Manuel) in den allgemeinen abstrahiert.

Konkret sind hingegen die Verwünschungen gegen den Mörder und die Rufe nach Gerechtigkeit:

Aber wehe dem Mörder, wehe,
 Der dahin geht in thörigtem Muth!
 Hinab hinab in der Erde Ritzen
 Rinnet, rinnet, rinnet dein Blut.
 Drunten aber im Tiefen sitzen
 Lichtlos, ohne Gesang und Sprache,
 Der Themis Töchter die nie vergessen,
 Die Untrüglichen, die mit Gerechtigkeit messen,
 Fangen es auf in schwarzen Gefäßen,
 Rühren und mengen die schreckliche Rache.
 (NA 10, V. 1184 – 1993)

Gereimte Verse, Accumulatio, Alliteration, dunkle Vokale, das harte T, das rollende R, scharfe, zischende S- und Z-Laute, hier wird mit reichem rhetorischem Decorum Schauerdramatik erzeugt. Wir sehen Manuels Chor auf

²⁵⁹ Hinderer weist darauf hin, dass auch die Handlung ähnlich strukturiert sei wie bei Gryphius, obwohl der nicht mit individualisierten, gemischten Charakteren arbeitete, sondern mit passiven und stilisierten. Im Übrigen seien auch die Reyen des barocken Trauerspiels dem antiken Chor nachgebildet. Walter Hinderer, *Die antike Tragödie als Herausforderung: Schillers "Braut von Messina"*, in: Ders., *Schiller und kein Ende. Metamorphosen und kreative Aneignungen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 299 – 342, hier: S. 304

der Bühne, aber wir hören die Eumeniden.²⁶⁰ Das hat nichts mehr mit Ruhigstellung des Publikums zu tun, das ist reine Sprachgewalt.

Leicht verschwindet der Thaten Spur
 Von der sonnenbeleuchteten Erde,
 Wie aus dem Antlitz die leichte Geberde –
 Aber nichts ist verloren und verschwunden,
 Was die geheimnißvoll waltenden Stunden
 In den dunkel schaffenden Schooß aufnahmen –
 Die Zeit ist eine blühende Flur,
 Ein großes Lebendiges ist die Natur,
 Und alles ist Frucht und alles ist Saamen.
 (NA 10, V. 1994 – 2002)

Redeschmuck auch in dieser Strophe, die Antithese wird durch den Klang untermauert, die hellen Vokale der ersten drei Verse den dunklen der folgenden kontrastiert. Plötzlich sperrt sich das Metrum. Schürte Schiller vorher mit der Schauerrhetorik den Zorn des Zuhörers, zielte auf seine Affekte ab, provoziert er hier mit dem Versmaß seinen Widerstand. Den gleichen Effekt hat die Sentenz, in die der Chor sich flüchtet, sie wirkt geradezu aufreizend platt. Über die Strophengrenze hinweg gelesen entpuppt sich das Motiv des Samens allerdings im doppelten Wortsinn als folgenreich:

Wehe wehe dem Mörder, wehe,
 Der sich gesät die tödliche Saat!
 Ein andres Antlitz, eh sie geschehen,
 Ein anderes zeigt die vollbrachte That.
 (NA 10, V. 2003 – 2006)

Plötzlich ist vom Schicksal keine Rede mehr, auch nicht von der Vergeblichkeit menschlichen Wollens. Auf einmal ist es der Mörder selbst, der sich die tödliche Saat gesät hat.

²⁶⁰ Der Schluss des Chorliedes ist ein intertextueller Verweis auf Orest und damit auf Goethes *Iphigenie*. "Ohne Furien ist kein Orest" (NA 31, 92), hatte Schiller gegenüber Goethe im Brief vom 22. Jänner 1802 vergeblich bestanden, der Theaterpraktiker konnte sich bei der Einrichtung der *Iphigenie* für die Bühne nicht gegen den Autor durchsetzen. Auch er bringt keinen Furienchor auf die Bühne, aber der Zuschauer erhält einen Eindruck davon, wie er sich hätte anhören können.

Der Samen als Keimzelle des Übels findet sich im fürstlichen Ehebett ebenso wie in Manuels heimlichem Brautraub (NA 10, V. 959) und später im Brudermord (NA 10, V. 2004). Drei Frevel und alle sind sie durch das Bild des Samens verknüpft. Drei Handlungen, die Katastrophen heraufbeschwören, und zwar keineswegs schicksalhafte Katastrophen, wie es die Protagonisten sich vorzumachen versuchen, sondern Konsequenzen ihrer Vergehen. Erst der Ehebruch löst den Fluch des Ahnherrn aus, erst die heimliche Entführung von Beatrice ebnet den Weg zum Brudermord.²⁶¹ Indem der Chor eben diese Handlungsweise Manuels bewertet, löst er das Rätsel um den von Isabella im Eröffnungsmonolog angesprochenen unbekanntem Samen:

Auch ein Raub wars, wie wir alle wissen,
 Der des alten Fürsten ehliches Gemahl
 In ein frevelnd Ehebett gerissen,
 Denn sie war des Vaters Wahl.
 Und der Ahnherr schüttete im Zorne
 Grauvoller Flüche schrecklichen Saamen
 Auf das sündige Ehebett aus.
 Greuelthaten ohne Nahmen
 Schwarze Verbrechen verbirgt dieß Haus.
 (NA 10, V. 960 – 968)

Die Verbindung liegt zunächst im "auch". Manuels Handlung wird an die seines Vaters gekoppelt, in beiden Fällen wählten Verwandte dieselbe Braut, das Einverständnis der Geliebten ist bei der Schwester gegeben, bei der Mutter zumindest nicht ausgeschlossen. Bei allen Übeltaten, die innerhalb der Familie stattfinden, deutet nichts darauf hin, dass der alte Fürst Isabella Gewalt angetan hätte.

Die Parallelen liegen auf der Hand, aber verstärkt werden sie durch die Mahnung "Böse Früchte trägt die böse Saat." (NA 10, V. 959). Der Vers reimt

²⁶¹ "Du willst nicht meinen Tod, ich habe Proben." (NA 10, V. 479) stellt Manuel Cesar gegenüber noch vor ihrer Versöhnung fest. Der Brudermord ist eine Affekthandlung, die erst durch den Brautraub ausgelöst wird.

sich nicht zufällig auf "That" (NA 10, V. 957), in den Taten liegt der Keim für das nächste Unheil. Und so sind es keine Schicksalsketten, die die Generationen miteinander verbinden, sondern Tatumstände, Handlungszusammenhänge.²⁶²

Der Fürst beschwor den Fluch seines Vaters auf sein Haus, weil er Isabella begehrte, Manuel provoziert seine eigene Ermordung, weil er nach Beatrice verlangt und sie sich kurzerhand aneignet. Durch ihre Taten säen sie sich selbst Verderben, und so sollte es hellhörig machen, wenn in den Wehklagen des Chors über den Brudermord abermals die Saat zitiert wird.

In diesem Kontext gelesen, verliert die Sentenz des Chors "Und alles ist Frucht und alles ist Saamen" (NA 10, V. 2002) ihre vordergründige Platttheit. Es ist eben doch keine Allerweltsweisheit, sondern leitet den nächsten Spannungsbogen ein. "Wehe wehe dem Mörder, wehe, / Der sich gesät die tödliche Saat!" (NA 10, V. 2003f.) fährt der Chor fort, und allein diese Anhäufung innerhalb dreier Verszeilen hebt ihre Bedeutung hervor. Dass Cesars Verbrechen Konsequenzen haben wird, ist offensichtlich, der Rezipient will das nicht nur, sondern durch die Engführung der drei Frevel und deren Verknüpfung durch das Saatmotiv kann er sich darauf auch verlassen. Was er allerdings nicht wissen kann, ist, in welcher Form Cesar dafür zu büßen hat. Die Was-Spannung wird durch die Wie-Spannung aufgehoben.

Wechsel der Spannungsqualität, Ablösung des Erzähldramas durch effektvolle Bühnenhandlung und reicher rhetorischer Aufwand markieren die

²⁶² Ein psychologisches Motiv für die Handlungszusammenhänge liefert Lothar Pikuliks Befund, der hier eine Verkettung von seelischen Umständen sieht, das Drama unter dem inzestuösen Aspekt liest und die Geschwister als Opfer ihrer frühesten Lebensphase versteht. Ihm zufolge sind die Figuren Opfer ihrer Triebenergie. Pikulik, *Der Dramatiker als Psychologe*, a.a.O., Anm. 5, S. 285f. Auch Klaus-Detlef Müller konstatiert sozialpsychologische Motivation. Müller, *Reflexion als Forderung an eine zeitgemäße Kunst*, a.a.O., Anm. 255, S. 227

Szenen um Manuels Ermordung, Schiller inszeniert die Peripetie mit allem dramatischen Können. Eine Peripetie, die eben nicht nur Handlung und Hauptfigur²⁶³ betrifft, sondern sämtliche theatralische Mittel. Die rhetorische Überwältigung zielt auf den Wunsch des Publikums ab, den Mörder bestraft zu sehen, und zwar nicht durch ein mehr oder weniger ausgleichendes Schicksal, sondern als Konsequenz von Schuld und Verantwortung. Durch die eingebauten Widerstände erzwingt Schiller vom Rezipienten das, was bisher sämtliche Figuren verweigerten: Der Rezipient muss wollen.

4.3 Rätsel und eine Frage der Schuld

Die fortgesetzten Frevel der Familie beginnen mit dem Brautraub des alten Fürsten und der blinden Zerstörungswut seines Vaters, der in seiner Rache die Selbstvernichtung, nämlich den Untergang seines Geschlechts, in Kauf nimmt, hierin folgt übrigens Cesar seinem Ahnherrn bis ins Detail. Diese Vorgeschichte wird jedoch nicht in Form eines Prologs vorausgeschickt, sondern sie enthüllt sich, in Isabellas Eröffnungsmonolog als "unbekannt verhängnisvolle[r] Saamen" (NA 10, V. 24) bloß angekündigt, dem Zuschauer nur schrittweise. Er tappt lange im Dunkeln, bis eben der Chor im Zusammenhang mit dem erneuten Brautraub das Rätsel lüftet. Auf der Strukturebene wird damit wiederholt, was sich auf der Handlungsebene zwischen den Figuren abspielt: Die an sich triviale Handlung wird durch Heimlichkeiten der Figuren verwickelt und vorangetrieben, sodass das

²⁶³ Die Titelfiguren sind nicht immer mit den Hauptfiguren identisch. So ist auch im *Don Karlos* die tragische Figur Marquis Posa, in *Maria Stuart* Elisabeth.

Geheimnis einen zentralen Stellenwert einnimmt.²⁶⁴ Die Informationsvergabe wird nicht nur für die Figuren mit Kalkül dosiert, sondern auch dem Rezipienten werden bewusst Tatsachen vorenthalten.

Oben wurde bereits die geschlossene Türe im Bühnenhintergrund erwähnt, die Ungeklärtes, Verborgenes visualisiert. Sie symbolisiert für den Zuschauer Verdecktes, sie provoziert ihn. Im *Verschleierten Bild zu Sais* haben wir gesehen, welch Ärgernis eine verhüllte Wahrheit sein kann, mit welcher Macht der Schleier den Wissbegierigen drängt, ihn zu lüften. In *Die Braut von Messina* ist der Schleier durch das geschlossene Tor ersetzt und durch etliche Hinweise auf Rätsel verstärkt. Der Zuschauer kann sich nun wie die Figuren treiben lassen, warten, dass Zufall, Schicksal oder die Feder des Dramatikers das Geheime zu Tage fördern. Oder er kann seine Neugier selbst befriedigen, indem er die in den Text eingebauten Rätsel löst. Schiller wählte für sein Drama die analytische Struktur, die ihm stufenweise Informationsvergabe ermöglicht. Damit macht er sich das sophokleische Drama zu Nutze, er beschäftigt dadurch den Verstand des Rezipienten. Indem der Zuschauer die einzeln preisgegebenen Informationen mit Hilfe seiner Vernunftleistung zusammenfügt, ist er in der Lage, noch vor den Figuren die Zusammenhänge zu durchschauen.

Rätsel und Geheimnisse fordern heraus, das wussten schon die Apollonpriester in Delphi, deren Orakel der Überlieferung nach nie eindeutig

²⁶⁴ Heimlichkeit und Informationsdefizite sind Kennzeichen der Komödienstruktur, die selbst tragischen Werken zugrunde liegen kann. Vgl. Walter Pape, "Überall mehr Zufall als Schicksal zu finden": *Tragödie und Possenstruktur am Beispiel von Schiller und Nestroy*, in: *Nestroyana* 23 (2003), Heft 1/2, S. 5 – 18. Zur *Braut von Messina* S. 15 f.

waren. Schiller modernisiert das Orakel, in seiner Tragödie nehmen die Träume des Fürstenpaares seine Stelle ein.

Da wurde eurem Vater eines Tages
 Ein seltsam wunderbarer Traum. Ihm däuchte,
 Er sah aus seinem hochzeitlichen Bette
 Zwei Lorbeerbäume wachsen, ihr Gezweig
 Dicht in einander flechtend – zwischen beyden
 Wuchs eine Lilie empor – Sie ward
 Zur Flamme, die der Bäume dicht Gezweig
 Und das Gebälk ergreifend prasselnd aufschlug,
 Und um sich wüthend, schnell, das ganze Haus
 In ungeheurer Feuerflut verschlang.
 (NA 10, V. 1306 – 1315)

Der sternkundige Araber, der den Traum deuten soll, kann sich auf den bereits bestehenden Bruderkonflikt stützen und sagt den Untergang des Hauses durch eine (noch ungeborene) Tochter des Fürstenpaares voraus. Man muss kein Psychoanalytiker sein, um in den Lorbeerbäumen die Söhne zu erkennen und in der Flamme leidenschaftliche Triebnatur.²⁶⁵ Demjenigen unter den Zuschauern, der sich nicht nur auf die Deutung des Arabers verlässt, sondern der selbst rät, erschließt sich somit nicht nur der Umstand dass, sondern sogar die Prognose wodurch das Haus ausgelöscht wird.

Verwirrung wird erst durch den zweiten Traum gestiftet:

Auch mir ward eines Traumes seltsames
 Orakel, als mein Schooß mit dieser Tochter
 Gesegnet war: Ein Kind wie Liebesgötter schön
 Sah ich im Grase spielen, und ein Löwe
 Kam aus dem Wald, der in dem blutigen Rachen
 Die frisch gejagte Beute trug, und ließ
 Sie schmeichelnd in den Schooß des Kindes fallen.
 Und aus den Lüften schwang ein Adler sich
 Herab, ein zitternd Reh in seinen Fängen,
 Und legt es schmeichelnd in den Schooß des Kindes,
 Und beide, Löw und Adler, legen fromm

²⁶⁵ Beatrix Langner stützt sich bei ihrer Auslegung des Traums hingegen auf die Lilie und führt anhand der Traummetaphorik realgeschichtliche Zusammenhänge in das Drama ein. Die Namen der Hauptfiguren wären ihr zufolge Repräsentanten unterschiedlicher Epochen sizilianischer Herrschaft. Beatrix Langner, *Der Name der Blume. Schillers Trauerspiel Die Braut von Messina als Dramaturgie der geschichtlichen Vernunft*, in: *Schiller als Historiker*, hrsg. v. Otto Dann u.a., Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 219 – 242, hier: S. 236f.

Gepaart sich zu des Kindes Füßen nieder.
(NA 10, V. 1334 – 1345)

Dieser Traum ist für den Laien schwerer auszulegen. Er strotzt von Gewalt, zwei Raubtiere legen ihre Opfer in den Schoß des Kindes. Da nützt es auch nichts, dass es sich bei beiden um positiv konnotierte Wappentiere handelt, trotz der "frommen Paarung" bleibt die Gewaltbereitschaft, symbolisiert durch die Beutetiere, präsent.²⁶⁶ Der Zuschauer könnte das durchaus bemerken, nützte er seinen eigenen Verstand und ließe sich nicht durch Isabella irreführen. Die lässt nämlich ihren Traum durch einen Mönch interpretieren, vertraut "Dem Gott der Wahrheit mehr als dem der Lüge" (NA 10, V. 1353), legt sich dabei aber das Orakel bequem zurecht. Denn der Mönch sagte immerhin wörtlich – im Text durch zitierte Rede markiert –: "Genesen würd ich einer Tochter, / Die mir der Söhne streitende Gemüther / In heißer Liebesglut vereinen würde." (NA 10, V. 1349 – 1351) Nicht von besonnener Versöhnung ist die Rede, sondern Hitze und Glut stehen in diesem Drama für Naturgewalt, wie überhaupt der ganze Schauplatz auf unruhigen, vulkanischen, mithin heißen und glühenden Boden gegründet ist.²⁶⁷ Die vermeintliche Widersprüchlichkeit liegt weder in den Träumen, noch in deren Auslegung, sondern ausschließlich darin, wie die

²⁶⁶ Die beiden Traumbilder verbindet, dass die natürlichen Gegebenheiten ins Gegenteil verkehrt werden. Paradox sei es, dass von einer Lilie Feuer ausgehen soll, ebenso wie die Aufgabe der unsteten Eigenschaften von Raubtieren. Vgl. Anneliese Kuchinke-Bach, *Das dramatische Bild als existentielle Exposition. In der deutschen Tragödie vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1999, S. 119 – 126, hier: S. 122

²⁶⁷ Zum Zerstörungspotenzial von Schillers Naturbildern vgl. Koopmann. Eine feindliche Natur stelle den Menschen auf die Probe, Menschheitsgeschichte sei als Befreiungsgeschichte immer auch eine Geschichte der Befreiung von der Natur. Helmut Koopmann, Schiller – *Die Dämonie der Natur und die Kehrseite des aufgeklärten Denkens*, in: *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*, hrsg. v. Georg Braungart u. Bernhard Greiner, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Sonderheft 6 (2005), S. 177 – 189, hier: S. 183

Figuren sich zu ihnen stellen. Damit sind die Träume wiederum keine Schicksalsäußerungen, sondern Grundlage menschlicher Entscheidungen.

Der Topos ist der antiken Mythologie entnommen, eine Prophezeiung über ein ungeborenes Kind löst den Beschluss des Vaters es zu töten aus, stattdessen wächst es unerkant in der Fremde auf und erfüllt seine Bestimmung doch noch. Aber Schiller braucht kein göttliches Eingreifen, kein Schicksal, ihm genügt die vollkommen verständliche Entscheidung einer Mutter.²⁶⁸ Kein Gott greift ein, sondern Isabella handelt. Sie handelt falsch, trifft die falsche Wahl, aber sie trifft eine. Kluge spricht von der Dialektik des Handelns, die in Isabella konzentriert sei. Handeln wirke sich verhängnisvoll aus, weil der Handelnde sich unablässig über sein Handeln täusche.²⁶⁹

Mir erscheint weniger die Frage bedeutsam, ob die Figuren richtig oder falsch handeln, sondern viel eher, inwieweit sie zu ihrem Handeln stehen. Um sich der Verantwortung zu entziehen, greifen sie immer wieder auf die Vorstellung eines lenkenden Schicksals zurück. Musste Isabella schon die Rettung der Tochter mit der, wenngleich willkürlichen, Auslegung ihres Traumes rechtfertigen, befragt sie beim endgültig drohenden Verlust abermals das Schicksal. Es reicht nicht, dass die Söhne ausschwärmen, sie greift auf Hellschere in Gestalt eines frommen Klausners zurück.

Der Einsiedler wird vorgestellt als

Der Greis genannt des Berges, welcher näher
Dem Himmel wohnend als der andern Menschen
Tief wandelndes Geschlecht, den irdischen Sinn

²⁶⁸ Vonhoff hingegen sieht machtorientierte Partikularinteressen am Werk. Vonhoff, *Der Geschichte eine Form*, a.a.O., Anm. 240, S. 92

²⁶⁹ Kluge, *Die Braut von Messina*, a.a.O., Anm. 227, S. 257

In leichter reiner Aetherluft geläutert,
 Und von dem Berg der aufgewälzten Jahre
 Hinabsieht in das aufgelöste Spiel
 Des unverständlich krummgewunden Lebens.
 (NA 10, V. 2098 – 2104)

Wen Isabella für einen Schicksalskundigen hält, ist im Grunde genommen nur einer, der sich nicht in die Handlung verstricken lässt. Er steht über dem Spiel, er ist der ideale Zuschauer, der von seiner unbeteiligten Position aus das Rätsel lösen kann, für den die krummen Windungen des Lebens eben nicht unverständlich bleiben müssen. Und so tut er nichts anderes, als genau die Erkenntnis mitzuteilen, die bereits der Zuschauer gewonnen hat. Unverständlich wird er da, wo er seine eigene Hütte in Brand steckt, und sich unter Wehe-Rufen aus dem Drama und somit aus der Handlung zurückzieht.

Für den Handlungszusammenhang ist die Episode vollkommen überflüssig. Ein Effekt mehr? Ist es dem "kaltblütigen Autor" wirklich nur "um ein effektvolles ominöses Zeichen zu tun"?²⁷⁰ Mitnichten. Der Klausner ist nichts anderes als ein weiterer Repräsentant des Rezipienten. Das angeblich ominöse Zeichen fordert gerade wegen des fehlenden Zusammenhanges zum Nachdenken auf. Es ist die Mahnung, sich nicht vom Spiel vereinnahmen zu lassen, es eben weiterhin als Spiel zu betrachten. Der Dichter exerziert dem Publikum vor, wie es sich im letzten Teil zu verhalten hat: Er wird wie Isabella versuchen, es in die Handlung zu verstricken, doch er erwartet von ihm, sich diesen Anstrengungen zu verweigern. Nur so kann das Drama ein Spiel bleiben, nur, indem der Zuschauer es als Theater, als Kunstprodukt betrachtet, wird er in der Lage sein, es zu deuten.

²⁷⁰ So Schulz, *Erhaben und sinnlich*, a.a.O., Anm. 245, S. 186

Isabella kann endlich ihre Tochter in die Arme schließen, nur um im nächsten Moment mit ihrem toten Sohn konfrontiert zu werden. In Unkenntnis der Zusammenhänge erneuert sie an seinem Leichnam den Fluch des Ahnherrn:

– O Fluch der Hand, die diese Wunde grub!
 Fluch ihr, die den Verderblichen gebohren,
 Der mir den Sohn erschlug! Fluch seinem ganzen
 Geschlecht!
 (NA 10, V. 2322 – 2325)

Es ist ein vollendeter Rundumschlag, der vor allem sie selbst einschließt, ein Rundumschlag, der umso schauerlicher wirkt, als der Zuschauer ja mittlerweile in allen Punkten aufgeklärt ist. Die mehrfachen "Wehe"-Rufe, mit denen der Chor den letzten Vers vervollständigt, gelten nicht dem Mörder, sondern Isabella, die im Begriff ist, den nächsten Frevel zu begehen. Chor und Publikum erkennen die Gefahr, aber sie sind ja bloße Beobachter, ihr Versuch, einzugreifen, erschöpft sich in mehr oder weniger unartikulierten Lauten. Der Zeuge des Geschehens ist der Sprache beraubt, er muss mitverfolgen, wie Isabella die Träume öffentlich macht, die einander vermeintlich widersprechenden Auslegungen und ihr daraus abgeleitetes Handeln.

Dieses Publizieren hat allerdings – und darin liegt gerade der Frevel – mit einer Anklage mehr gemein als mit Schuldeinsicht. Das wird bereits mit den einleitenden Worten deutlich, denn Isabella fordert keineswegs Strafe für den Täter, sondern beschwört eine numinose Macht. Sie verlangt keine Selbstverantwortung, sondern mit dem Ausstoßen eines Fluchs bleibt sie in den Kategorien, die sie vordergründig ablehnt. Zwar erkennt sie:

Die Kunst der Seher ist ein eitles Nichts,
 Betrüger sind sie, oder sind betrogen.
 Nichts wahres läßt sich von der Zukunft wissen,
 Du schöpfest drunten an der Hölle Flüssen,
 Du schöpfest droben an dem Quell des Lichts.
 (NA 10, V. 2371 – 2375)

Beinahe scheint es, als ringe sie sich zur Freiheit durch, bei näherem Hinsehen wird jedoch klar, dass sie nicht das Schicksal als solches leugnet, sondern nur die Hilflosigkeit und Ohnmacht des Menschen ihm gegenüber betont.

Nicht zähmen will ich meine Zunge, laut
 Wie mir das Herz gebietet, will ich reden.
 Warum besuchen wir die heiligen Häuser,
 Und heben zu dem Himmel fromme Hände?
 Gutmüthge Thoren, was gewinnen wir
 Mit unserm Glauben? So unmöglich ists,
 Die Götter, die hochwohnenden, zu treffen,
 Als in den Mond mit einem Pfeil zu schießen.
 Vermauert ist dem Sterblichen die Zukunft,
 Und kein Gebet durchbohrt den ehrnen Himmel.
 Ob rechts die Vögel fliegen oder links,
 Die Sterne so sich oder anders fügen,
 Nicht Sinn ist in dem Buche der Natur,
 Die Traumkunst träumt, und alle Zeichen trügen.
 (NA 10, V. 2380 – 2393)

Diesmal häufen sich H und G, kraftlose, kehlige Laute, anklagende Resignation. Solchen Lauten korrespondiert das Bild des Pfeils, der von Menschenhand abgeschossen den Mond nicht erreichen kann. Entscheidend ist nicht die Hybris, den Götterwillen zu erkunden, sondern die unzureichenden menschlichen Mittel. Diese Erkenntnis betrifft alle Weltanschauungen, ob mit der vermeintlichen Belanglosigkeit des Vogelflugs antike Religion angesprochen wird, ob mit der Astrologie, die sich bis ins 17. Jahrhundert auch mit dem Christentum vereinbaren ließ, die arabische Weisheit verbunden wird, ob mit dem Buch der Natur die modernen Naturwissenschaften angerissen werden, oder mit den Träumen das Gefühlsleben der Individuen, allen ist gemeinsam, das Schicksal nicht erforschen zu können.

Der Chor, hier wiederum als Manuels Parteigänger handelnde Person und nicht Zuschauer, freilich meint, dass sie die Götter leugnet, er selbst ist ja einer

voraufgeklärten Denkhaltung verpflichtet. Er glaubt durchaus noch an Zeichen, nämlich an die Bahrprobe:

(in heftiger Bewegung nach der Thüre sehend)
 Brechet auf ihr Wunden,
 Fließet, fließet!
 In schwarzen Güssen
 Stürzt hervor ihr Bäche des Bluts.

Eherner Füße
 Rauschen vernehm ich,
 Höllischer Schlangen
 Zischendes Tönen,
 Ich erkenne der Furien Schritt!

Stürzt ein ihr Wände,
 Versink o Schwelle
 Unter der schrecklichen Füße Tritt!
 Schwarze Dämpfe entsteiget, entsteiget
 Qualmend dem Abgrund! Verschlinget des Tages
 Lieblichen Schein!
 Schützende Götter des Hauses entweichet,
 Lasset die rächenden Göttinnen ein!
 (NA 10, V. 2411 – 2427)

Schiller fordert für den Empfang Cesars nicht nur eine heftige Bewegung, mithin ein affektgeladenes Spiel, er heizt die Stimmung mit Lautmalerei an. Die Strophen werden vor allem durch die Zischlaute zusammengehalten, deren Aufgabe es ist, zwei anachronistische Motive zu verschmelzen: Die Bahrprobe stammt aus dem Mittelalter, während die Furien ein Verweis auf die Antike sind. In der ersten Strophe hört man durch das Fließen und die Güsse das Blut strömen, das Bild wird opulent und drastisch entworfen. Der Klang setzt sich in der Vorstellungskraft zu einem Bild zusammen, das wahre Sturzbäche von schwarzem Blut zeigt.

Im Rauschen werden die Bilder überblendet, es gehört vermeintlich zu den Blutströmen. Die ehernen "Füße" [sic!] sehen zunächst nach einem Setzfehler aus, nach einem vergessenen L, das man freilich nur im Lesetext vermissen kann. Zu sehr ist man noch im Rauschen gefangen, als dass man es nicht mit dem Blut in Verbindung brächte. Dann begreift man durch das "ehern" allmählich,

dass es die beschlagenen Ritterstiefel Don Cesars sind, die hier im Anmarsch dröhnen. Dass selbst gepanzerte Stiefel nicht rauschen, verzeiht man dem Dichter in dem Moment, in dem die Schlangenhaare der Furien züngeln. Zwar spricht er ausdrücklich von zischendem Tönen, aber in den Ohren klingt immer noch das Rauschen, das somit auf das Bild der Rachegöttinnen übertragen und damit zum Tosen wird. Dafür passt das "Tönen" nun besser zu den schweren Füßen, kurzum, die Geräusche werden mit den Bildern durcheinander gewirbelt und die Bühne betritt ein von den Furien bereits begleiteter Cesar.

In solchen Strophen zeigt sich der musikalische Charakter des Chors. Die Kraft der Konsonanten wird durch dunkle Vokale noch verstärkt, die Schwärze der Blutströme breitet sich auch akustisch über die Szene aus, die Erinnyen sind sinnlich gegenwärtig. So hätte Orest in der *Iphigenie* auftreten können. Während Orest aber entsprechend der väterlichen Ordnung handelte, indem er seine Mutter für den Mord an Agamemnon zur Rechenschaft zog, und dennoch Schuld auf sich lud, will Cesar reine Eigeninteressen im Schicksal begründet sehen. "Redlich wollten wir / Den Frieden, aber Blut beschloß der Himmel" (NA 10, V. 2440f.) Orest wurde vom Schicksal zur Schuld bestimmt, Cesar will seine Schuld auf das Schicksal abwälzen. Auch Chor und Zuschauer wollen etwas, nämlich Rache für den Mord, aber Schiller hat noch mehr vor.

Die Enthüllung von Beatrices Identität entlockt Cesar zwar das Eingeständnis der Tat, aber seine Schuldeinsicht bleibt fraglich. Er macht nun nicht mehr das Schicksal verantwortlich, dafür jedoch seine eigene Mutter. Und auch er erneuert den Fluch, allerdings in vollem Bewusstsein:

Verflucht der Schooß der mich
Getragen! – Und verflucht sei deine Heimlichkeit.
Die all dieß gräßliche verschuldet! Falle
Der Donner nieder, der dein Herz zerschmettert,
Nicht länger halt ich schonend ihn zurück –

Ich selber, wiss es, ich erschlug den Bruder,
 [...]

 – Ist sie wahrhaftig seine, meine Schwester,
 So bin ich schuldig einer Greuelthat,
 Die keine Reu und Büßung kann versöhnen!
 (NA 10, V. 2471 – 2483)

Was ihn aus seiner Sicht schuldig macht, ist ausschließlich die fehlende Aussicht auf Erfolg. Nicht der Brudermord als solcher lastet auf ihm, sondern dass er sinnlos war, weil Beatrice als Schwester unerreichbar für ihn ist. Ja es wäre sogar denkbar, dass sich die Gräueltat, derer er sich schuldig bekennt, gar nicht auf die Tötung seines Bruders bezieht, sondern auf das inzestuöse Verlangen nach seiner Schwester. Alles spitzt sich zum Finale zu, und es wird immer offenkundiger, worauf das Drama zusteuert. Wird wenigstens eine Figur in der Lage sein, zu ihrem Handeln und Wollen zu stehen? Wird sich eine Figur als schuldfähig erweisen?

Isabella ist diese Figur jedenfalls nicht, denn in ihrem Auszug bestätigt sich, was oben bereits gesagt wurde, sie schafft den Durchbruch zur Freiheit nicht. Sie macht nach wie vor die Götter verantwortlich:

Was kümmerts Mich noch, ob die Götter sich
 Als Lügner zeigen oder sich als wahr
 Bestätigen? Mir haben sie das Aergste
 Gethan – Trotz biet ich ihnen, mich noch härter
 Zu treffen als sie trafen – Wer für nichts mehr
 Zu zittern hat, der fürchtet sie nicht mehr.
 (NA 10, V. 2490 – 2495)

Bis hierher kann man ihr bedenkenlos folgen, wer würde angesichts dieser Entwicklungen nicht resignieren. Im Trotz, den sie den Göttern bieten will, indem sie sich von Cesar lossagt, liegt der Wille zur Autonomie. Wenn die Traumorakel doch stimmen, und mittlerweile deutet alles darauf hin, weiß sie, dass sie auch den jüngeren Sohn verlieren wird. Die einzige Chance auf Freiheit hat sie, indem sie das Unausweichliche zu ihrem eigenen Willen macht. Wäre es denn das Ergebnis vernünftiger Überlegungen, der Sieg ihres Verstandes über ihre Natur.

Doch die nächsten Verse entlarven den Entschluss als genau das, als was sie es bezeichnet: als Trotzreaktion.

– Komm meine Tochter! Hier ist unsers Bleibens
 Nicht mehr – den Rachegeistern überlass ich
 Dieß Haus – Ein Frevel führte mich herein,
 Ein Frevel treibt mich aus – Mit Widerwillen
 Hab ichs betreten, und mit Furcht bewohnt,
 Und in Verzweiflung räum ichs – Alles dieß
 Erleid ich schuldlos, doch bei Ehren bleiben
 Die Orakel und gerettet sind die Götter.
 (NA 10, V. 2501 – 2508)

Ihre Absage an Schicksal und Religion ist nicht die säkularisierte Variante, nicht die Ablehnung von Offenbarungsreligion, sondern der Rückschritt vor das Zeitalter der Vernunft. Der Verzicht auf eigenes Wollen und eigenes Handeln angesichts der Undurchschaubarkeit und Unbeeinflussbarkeit höherer Gewalt. Isabella verharrt im Schicksalsglauben, bietet er doch die bequeme Möglichkeit, sich bis zuletzt der Verantwortung zu entziehen. Sie mag die Götter nicht mehr fürchten, aber sie braucht sie mehr denn je.

4.4 Freiheit verlangt Autonomie

Die Rätsel sind gelöst, Cesars Schuld steht fest, ausständig ist nur mehr sein Fall, seine Strafe. Wir wissen, dass die Erinnyen ihn ebenso begleiten wie die Flüche seiner Mutter, aber noch vermischen wir die Schuldeinsicht, die wir von einem Individuum erwarten. Ob und inwieweit er zu dieser Schuldeinsicht

gelangt, ist Thema des letzten Bildes, in dem Guthke zu Recht den Schlüssel sieht, in dem das Handlungs-drama zum Personendrama wird.²⁷¹

Die Übergangsszene dazu, die Aufforderung an Beatrice, offenbart, dass Cesar immer noch in seinen egoistischen Motiven gefangen ist, immer noch wird er vom Neid auf den Bruder gesteuert:

Weine um den Bruder, ich will mit dir weinen,
Und mehr noch – rächen will ich ihn! Doch nicht
Um den Geliebten weine! Diesen Vorzug,
Den du dem Todten giebst, ertrag ich nicht.
Den einzgen Trost, den letzten, laß mich schöpfen
Aus unsers Jammers bodenloser Tiefe,
Daß *er* dir näher nicht gehört als ich –
(NA 10, V. 2520 – 2526)

Auch, wenn er von Rache für den Bruder spricht, also seinen Selbstmord ankündigt, scheint die Absicht weniger im Sühnegedanken zu liegen, sondern vielmehr im Versuch, sich noch im Tod dem Bruder zumindest gleichzusetzen:

Doch wenn ich denken muß, daß deine Trauer
Mehr dem Geliebten als dem Bruder gilt,
Dann mischt sich Wuth und Neid in meinen Schmerz,
Und mich verläßt der Wehmut letzter Trost.
Nicht freudig, wie ich gerne will, kann ich
Das letzte Opfer seinen Manen bringen,
Doch sanft nachsenden will ich ihm die Seele,
Weiß ich nur, daß du meinen Staub mit seinem
In Einem Aschenkrüge sammeln wirst.
(NA 10, V. 2532 – 2540)

Seine Schuld erkennt er keinesfalls im Neid. Wie zuvor seine Mutter, der er Heimlichkeit vorwarf, will er nun auch seine Schwester zur Mitschuldigen machen:

Weil ich dich liebte über alle Grenzen,
Trag ich den schweren Fluch des Brudermords,
Liebe zu dir war meine ganze Schuld.
– Jezt bist du meine Schwester und dein Mitleid
Fodré ich von dir als einen heiligen Zoll.
(NA 10, V. 2543 – 2547)

²⁷¹ Karl S. Guthke, *Die Braut von Messina. Endspiel des Idealismus*, in: Ders., *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübingen/Basel: Francke 1994 (Edition Orpheus 11), S. 259 – 278, hier: S. 267

Diese Forderung muss den Zuschauer empören, nimmt er Beatrice doch die einzige Möglichkeit, angemessen mit ihrem Verlust umzugehen, er beraubt sie der Möglichkeit zu trauern. Die ursprüngliche, gegen den Bruder gerichtete, Gewalt macht vor der Schwester nicht Halt, Cesars angebliche Liebe verkommt zum Lippenbekenntnis, erweist sich als genauso gewalttätig wie die einseitige Verlobung. Das Drama ist ein einziger "Kreislauf der Gewaltanwendung", wer auf Erkenntnis verzichtet und aus Unvernunft handelt, wird schuldig, wobei sich Schuld in der Ausübung von physischer und psychischer Gewalt manifestiert.²⁷² Durch seine Forderung entwertet Cesar das, was moralisches Opfer sein könnte, der Selbstmord droht zwar zum Willensakt zu werden, jedoch nicht zu einem im Sinne von Erhabenheit, von sittlicher Autonomie, sondern zur letztendlichen Durchsetzung seines Kerninteresses.

Verstörend ist allerdings die Reaktion des Chors²⁷³, denn die auf der Hand liegende Empörung bleibt aus, an ihre Stelle treten so allgemeine wie nichtssagende Reflexionen über Weltflucht.

Wohl dem! Selig muß ich ihn preisen,
 Der in der Stille der ländlichen Flur,
 Fern von des Lebens verworrenen Kreisen,
 Kindlich liegt an der Brust der Natur.
 (NA 10, V. 2561 – 2564)

²⁷² Rolf-Peter Janz, *Antike und Moderne in Schillers "Braut von Messina"*, in: *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, hrsg. v. Wilfried Barner u.a., Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1984 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft 42), S. 329 – 349, hier: S. 331

²⁷³ "But it seems that the overall effect of the chorus is to produce a sense not of clarity but of complexity and confusion." John Guthrie, *Schiller the Dramatist. A Study of Gesture in the Plays*, Rochester/New York: Camden House 2009, S. 172

So beginnen diese Überlegungen. Das "Wohl dem!" stiftet Verwirrung, setzt man es doch im ersten Augenblick mit Cesar in Verbindung, erst die Fortsetzung offenbart die Preisung des Naiven. Und genau das scheint beabsichtigt, der Zuschauer wird wachgerüttelt, er stellt sich die Frage, ob sein Repräsentant im Drama, der Chor als artifizieller Zuseher, noch bei Trost ist.

Der Chor entwirft ein arkadisches Szenario als scheinbar erstrebenswert, doch allzu platt klingt es, der Dichter scheint selbst nicht an die Worte zu glauben, die er dem Chor da in den Mund legt:

Nur in bestimmter Höhe ziehet
 Das Verbrechen hin und das Ungemach
 [...]
 Die Welt ist vollkommen überal,
 Wo der Mensch nicht hin kommt mit seiner Qual.
 (NA 10, V. 2581 – 2588)

Rückzug nach Arkadien liegt nicht in der Zielsetzung Schillers, weder in die Antike mit ihrer Schicksalsgläubigkeit, noch in die voraufgeklärte Denkhaltung, angerissen durch die Flucht ins Kloster. Das zeitgenössische Publikum soll sich den realen, menschlichen Problemen stellen, es soll seinen Verstand und seine Sittlichkeit einsetzen um die Frage von Schuld und Verantwortung zu lösen.

An dieser Stelle kommt der Chor vor allem der in der Vorrede angesprochenen Funktion nach, seine Rede wirkt hier als retardierendes Moment. Wenn Cesar nun "gefaßter" (NA 10, vor V. 2589) zurückkommt, sollten die Sinne des Publikums klar zum Mitdenken und Urteilen sein, von Affekten entlastet. Cesar ordnet in aller Ruhe die Begräbniszeremonien an. Wer mit Schillers Dramaturgie vertraut ist, weiß, wie trügerisch diese Ruhe ist, weiß, dass ihn nun Affekttheater erster Güte erwartet, dass sich die Ereignisse überschlagen werden. Doch diese Affekte sollen nur mehr die Figuren infizieren, der Zuschauer ist in Ruhe versetzt und soll ihnen überlegt folgen.

Mit den Begräbnisvorbereitungen wird Cesars Chor beauftragt, Manuels Chor wird Zeuge der weiteren Ereignisse. Er beschwört Cesar, in dem er den absoluten Herrscher anerkennt:

Beschließe nichts gewaltsam Blutiges o Herr,
Wider dich selber wüthend mit Verzweiflungsthat:
Denn auf der Welt lebt niemand, der dich strafen kann,
Und fromme Büßung kauft den Zorn des Himmels ab.
(NA 10, V. 2630 – 2633)

Auf einen absoluten Herrscher hat die weltliche Gerichtsbarkeit keinen Zugriff, er käme ungestraft davon. Die Gerichtsbarkeit liegt beim Fürsten selbst, und umso wichtiger werden Reue und Schuldeinsicht. Vordergründig wirkt Cesars Antwort auch von Schuldkenntnis geprägt:

Nicht auf der Welt lebt, wer mich richtend strafen kann,
Drum muß ich selber an mir selber es vollziehn.
Bußfertige Sühne, weiß ich, nimmt der Himmel an,
Doch nur mit Blute büßt sich ab der blutge Mord.
(NA 10, V. 2634 – 2637)

Eine Schuldkenntnis, die allerdings im Scheinhaften hängen bleibt.²⁷⁴ Die Rede entspricht auch nicht dem neutestamentlichen Konzept von Entsühnung durch Buße, sondern bleibt im alttestamentlichen "Aug um Auge, Zahn um Zahn" verhaftet, das Selbstopfer bestätigt die barbarische Rechtsordnung.²⁷⁵

²⁷⁴ Das gilt jedenfalls gemäß der modernen Schuldkultur. Claudia Benthien macht jedoch zeitliche und kulturelle Unterschiede im Umgang mit Schuld geltend, Cesar vollziehe mit seiner Entscheidung zum Selbstmord eine Rückkehr in die Schamkultur. Claudia Benthien, *Tragödie der Scham, Trauerspiel der Schuld. Konzeptionen des Tragischen um 1800*, in: *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*, hrsg. v. Daniel Fulda u. Thorsten Valk, Berlin/New York: de Gruyter (Klassik und Moderne Schriftenreihe der Klassik Stiftung Weimar 2), S. 41 – 65, hier: S. 55

²⁷⁵ Janz, *Antike und Moderne in Schillers "Braut von Messina"*, a.a.O., Anm. 272, S. 334. Hohendahl sieht darin hingegen die väterliche Ordnung bestätigt. Peter Uwe Hohendahl, *German Classicism and the Law of the Father*, in: *Literary Paternity, Literary Friendship. Essays in Honor of Stanley Corngold*, ed. by Gerhard Richter, s.l.: Chapel Hill & London 2002

Cesar irrt, wenn er behauptet "Den alten Fluch des Hauses lös' ich sterbend auf, / Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks." (NA 10, V. 2640f.) Genau das tut er nämlich nicht, er kaschiert seine Flucht vor der Verantwortung mit einer heroischen Tat, die nichts anderes ist, als sittliche Verweigerung. Als Herrscher hätte er den Fluch durch eine neue Ordnung tatsächlich brechen können, nicht nur als Herrscher über sein Volk, sondern auch als Herrscher über seine Affekte. Indem er sich selbst auslöscht, behebt er sich aber auch der Notwendigkeit, sich selbst zu überwinden, sein Tod ist kein Zeichen von Erhabenheit, sondern von Überforderung.

Der Chor mahnt ihn vergeblich "Zum Herrn bist du dich schuldig dem verwaisten Land, / Weil du des andern Herrscherhauptes uns beraubt." (NA 10, V. 2642f.) Cesar, dessen gesamtes Leben vom Bruderkrieg geprägt war, dessen vorrangige Triebkraft war, den Bruder zu überflügeln, erweist sich letztlich als allzu menschlich und klein. Ihm fehlt die Größe eines Marquis Posa, eine moralisch zweifelhafte Tat in den Dienst der großen Sache zu stellen. Formal am Ziel, verweigert er letztlich doch Herrschaft und mit ihr die Übernahme von Verantwortung:

Du selbst bedenke schweigend deine Dienerpflicht,
 Mich laß dem Geist gehorchen, der mich furchtbar treibt,
 Denn in das Innre kann kein Glücklicher mir schau.
 Und ehrst du fürchtend auch den Herrscher nicht in mir,
 Den Verbrecher fürchte, den der Flüche schwerster drückt,
 Das Haupt verehere des Unglücklichen,
 Das auch den Göttern heilig ist – Wer das erfuhr,
 Was ich erleide und im Busen fühle,
 Giebt keinem Irdischen mehr Rechenschaft.
 (NA 10, V. 2648 – 2656)

Das ist nicht die Rede eines Mannes, der sich selbst überwindet, der sich zur Sittlichkeit aufschwingt, sondern der sich selbst bemitleidet. Sein Freitod

imitiert lediglich moralische Autonomie, "als moderner Charakter geht er den Weg des geringeren Widerstands, der nicht zum Erhabenen, sondern zur exzentrischen Ich-Inszenierung führt."²⁷⁶ Keinem Irdischen gibt er Rechenschaft. Weder seinen Untertanen, denen er Führung verweigert, und die nun auf sich selbst und ihr eigenes Urteil zurückgeworfen sind, noch sich selbst.

Genau genommen könnte Cesar nun von der Bühne gehen, und der Selbstmord wäre verdeckte Handlung, an Informationen würde uns kaum etwas fehlen. Der Chor als Repräsentant des Zuschauers ist auf sich allein gestellt, das letzte Mitglied der Fürstenfamilie hat sich der Herrschaft verweigert und er ist erstmals herrscherlos, frei. Diese Lektion muss er verarbeiten und sich selbst einen Weg suchen, mit der neuen Ordnung umzugehen. Aber als Effektdramatiker entlässt Schiller weder den Chor als artifiziellen Zuschauer noch sein reales Publikum mit einer reinen Rede, er verankert die Lektion durch ein wirkmächtiges Bild und durch ein letztes Aufgebot der Affekte, er stützt das Gedankenkonstrukt durch sinnliche Erfahrung ab.

Isabella betritt wieder die Szene, bestürmt Cesar mit Mutterliebe und Vergebung. Den Fluch lässt sie nicht mehr gelten, sie führt das Christentum als Versöhnungsreligion ins Treffen. Cesar will aber keine Vergebung, er will Gleichstellung:

Der Neid vergiftete mein Leben,
Da wir noch deine Liebe gleich geteilt.
Denkst du, daß ich den Vorzug werde tragen,
Den ihm dein Schmerz gegeben über mich?
Der Tod hat eine reinigende Kraft,
In seinem unvergänglichen Pallaste
Zu ächter Tugend reinem Diamant
Das Sterbliche zu läutern und die Flecken
Der mangelhaften Menschheit zu verzehren.

²⁷⁶ Alt, *Schiller, Leben – Werk – Zeit*, a.a.O., Anm. 61, 2. Bd., S. 541

Weit wie die Sterne abstehn von der Erde,
 Wird Er erhaben stehen über mir,
 Und hat der alte Neid uns in dem Leben
 Getrennt, da wir noch gleiche Brüder waren,
 So wird er rastlos mir das Herz zernagen,
 Nun Er das Ewige mir abgewann,
 Und jenseits alles Wettstreits wie ein Gott
 In der Erinnerung der Menschen wandelt.
 (NA 10, V. 2727 – 2743)

Hier kann keine Rede davon sein, dass er die Strafe in seinen Willen aufnimmt²⁷⁷, er geht nicht in den Tod, um zu sühnen, sondern weil er Manuel nicht einmal das Andenken des Toten gönnt. Der Selbstmord hebt Cesars Schuld nicht auf, er bestätigt sie lediglich aufs Neue. Mit Guthke ist die Verwunderung darüber zu teilen, dass es trotz der klaren Worte immer wieder zur idealistischen Deutung kommen konnte.²⁷⁸

Isabella verkennt Cesars Motiv, sie argumentiert daher auf der falschen Ebene. Beatrice begeht den gleichen Fehler, auch sie appelliert an Cesars Verantwortungsbewusstsein. Ein Bewusstsein, das er nie hatte und nie haben wird. Das Motiv hinter Beatrices Todeswunsch entlarvt er mit der Hellsichtigkeit des Eifersüchtigen, wie sehr es mit seinem Eigeninteresse kollidiert, zeigt die schnelle Wechselrede:

DON CESAR *mit tief verwundeter Seele*
 Wir mögen leben Mutter oder sterben,
 Wenn *sie* nur dem Geliebten sich vereinigt!

BEATRICE
 Beneidest du des Bruders toden Staub?

DON CESAR
 Er lebt in deinem Schmerz ein selig Leben,
 Ich werde ewig todt seyn bei den Todten.

BEATRICE

²⁷⁷ So etwa Monika Ritzer, *Not und Schuld. Zur Funktion des "antiken" Schicksalsbegriffs in Schillers "Braut von Messina"*, in: *Schiller heute*, hrsg. v. Hans-Jörg Knobloch u. Helmut Koopmann, Tübingen, Stauffenburg-Verlag 1996 (Stauffenburg-Colloquium 40), S. 131 – 150, hier: S. 148

²⁷⁸ Vgl. Guthke, *Endspiel des Idealismus*, a.a.O., Anm 271, S. 275

O Bruder!

DON CESAR *mit dem Ausdruck der heftigsten Leidenschaft*
Schwester, weinst du um *Mich* ?

BEATRICE
Lebe für unsre Mutter!

DON CESAR *läßt ihre Hand los, zurücktretend*
Für die Mutter?

BEATRICE *neigt sich an seine Brust*
Lebe für *sie*, und tröste deine Schwester.
(NA 10, V. 2810 – 2817)

In dem kurzen Abschnitt häufen sich die Regieanweisungen, Ausdruck in Stimme und Geste²⁷⁹ sind dem Dramatiker höchst wichtig. Noch sinnfälliger kann er dem Publikum wohl kaum vor Augen führen, dass Cesar nach wie vor in seinem Egoismus verhaftet ist.

Und doch überbietet Schiller sich selbst: In der Chorrede fordert er noch einmal den Zuseher heraus, er legt dem Chor Hoffnung in den Mund, der Chor bricht in verfrühten Jubel aus. Da tut sich die Flügeltüre auf, die das Rätsel von Beginn an verborgen hat. Das Finale wird auf der bisher kargen Bühne bildgewaltig in Szene gesetzt. Der Katafalk in der Kirche, Manuels von Kandelabern umgebener Sarg. Der Tod selbst war das Rätsel, das Scheitern angesichts scheinbar schicksalhafter Verkettung war von Anfang an gegenwärtig. Doch es kam nie auf die Vorgänge an, die zum Scheitern führen, sondern ganz im Sinne der Tragödie auf den Scheiternden selbst, auf seine Einstellung zum Scheitern.²⁸⁰ Und Cesar scheitert trotz des pompösen Schlussbildes nicht in großem Stil, in dieser Tragödie gibt es keine Katharsis.

– Die Thränen sah ich, die auch mir geflossen,
Befriedigt ist mein Herz, ich folge dir.
(NA 10, V. 2833f.)

²⁷⁹ The gestures reveal the limits of the characters' powers of verbalization regarding their psychological dilemma. John Guthrie, *Schiller the Dramatist, a.a.O.*, Anm. 273, S. 169

²⁸⁰ Vgl. Guthke, *Endspiel des Idealismus, a.a.O.*, Anm. 271, S. 268

Er ist ein Mensch, der nichts Großes wollte, dessen einziger Wille war, ebenso zu sein, wie sein Bruder. Trotz seiner hohen Abstammung ist er nur ein Durchschnittstyp, der sich nie von seiner Natur befreite, der letztlich zum Opfer seiner Natur wurde.

Zu sehr haben wir uns an die großen, sittlich motivierten Freitode Schillerscher Helden gewöhnt, als dass wir mit solch einem sinnlosen Tod adäquat umgehen können. Mit Cesars Selbstmord stellt Schiller seinen Rezipienten die letzte Aufgabe in diesem Drama: Von Effekten mitgerissen, von Affekten bestürmt, sollen sie dem eben Erlebten einen Sinn abgewinnen.

Ein tiefes Schweigen des Chors dupliziert die Unsicherheit des Zuschauers, zumindest die ersten beiden Verse könnte wohl jeder im Publikum voll Überzeugung mitsprechen:

Erschüttert steh ich, weiß nicht, ob ich ihn
Bejammern oder preisen soll sein Loos.
Dieß Eine fühl ich und erkenn es klar,
Das Leben ist der Güter höchstes *nicht*,
Der Uebel größtes aber ist die *Schuld*.
(NA 10, V. 2835 – 2839)

Böhler zufolge gibt die Schlussformel zwar eine Deutung der tragischen Vorgänge, lässt aber offen, wie sie konkret auf die Ereignisse zu beziehen ist, sie sei mithin nichts als eine pathetische Leerformel, die den Zuschauer in die Unbestimmtheit einer völlig offenen Text- und Sinnstruktur und damit in die Mündigkeit einer emanzipierten Literaturpraxis entlasse.²⁸¹ Auch Vonhoff sieht in ihr die blanke Ideologie formuliert, den Aufruf an das Reflexionsvermögen. Er betont, dass die Sentenz nicht zur einleitend bekannten Begrenzung der Sicht

²⁸¹ Böhler, *Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie*, a.a.O., Anm. 231, S. 292

des Chors passe.²⁸² Beiden Positionen ist nicht zu widersprechen, entscheidend scheint mir jedoch das Wie, mit dem Schiller uns an jenen Punkt führt.

Nicht nur die Schlusssentenz ist dabei von Bedeutung, in allen fünf Versen drängt sich das Programm des Dramas zusammen. Der Zuschauer wurde erschüttert, aber sein Denkvermögen nicht suspendiert. Und die Ratlosigkeit ist beabsichtigt. Wenn Schiller uns die gewohnte Vorführung von Erhabenheit schuldig bleibt, ist das kein Betriebsunfall, sondern er spielt mit seiner eigenen Publikationsgeschichte. Man soll Schiller eben nicht mit Schiller deuten können, einer Versuchung, der selbst namhafte Interpreten zu jeder Zeit erlegen sind. Der Sinn des Dramas erschließt sich nur dann, wenn man das auf der Hand liegende Identifikationsangebot annimmt, wenn man im Chor den eigenen Repräsentanten erkennt. Wenn Vonhoff zu Recht meint, dass die Schlussweisheit nicht zur anfänglichen Begrenzung des Chors passe, liegt das daran, dass der Chor der Einzige in der Tragödie ist, der eine Entwicklung durchgemacht hat.

Ist *Die Braut von Messina* tatsächlich eine Tragödie ohne Katharsis? Mitnichten. Sie ist nur eine Tragödie, in der der Held nicht einer der vermeintlichen Protagonisten ist, sondern der Zuschauer selbst. Der Rezipient wird zum Helden erklärt, einem Helden, der lernt, sich zum Geschehen eine Meinung zu bilden. Dem vom Schicksal Freiheit zugestanden wurde, der sie nur nützen muss. Die Fähigkeit dazu erwirbt er im mündigen Genuss von großer Kunst, von Kunst, die all ihre Möglichkeiten ausschöpft. Wie der drittletzte Vers deutlich artikuliert, fühlt *und* erkennt er den Sinn, Verstand und Sinne werden durch die Tragödie gleichermaßen affiziert. Und mit diesem Rezept gelingt Schiller letztendlich die Quadratur des Kreises: Durch Sinnlichkeit und Reflexion,

²⁸² Vonhoff, *Der Geschichte eine Form*, a.a.O., Anm. 240, S. 96

durch Akzeptanz und Wertschätzung des ganzen Menschen als sinnliches und sittliches Wesen kann er ihn nicht nur zur Freiheit führen, er zwingt ihn regelrecht dazu, sich ihr zu stellen.

Resümé

Der Konflikt zwischen Rezeptionssteuerung und Leserautonomie begleitete, was gerade der Vergleich unterschiedlicher Textsorten belegt, Schillers gesamtes Schaffen. Er scheint sich seiner Sprachgewalt durchaus bewusst gewesen zu sein, setzt sie einerseits gezielt ein, entwickelt aber andererseits auch Mechanismen, sie zu unterlaufen. Sowohl bei den literarischen Texten im engeren Sinne als auch in Schillers Abhandlungen geht es um die Vermittlung einer Kernthese, die der in beiden Feldern so gewandte Autor naturgegeben in der Dichtung gefälliger transportieren kann als in den wissenschaftlichen Werken, wo er als Experte aufzutreten hat. Dennoch wäre es voreilig zu behaupten, dass er als Dichter dem Leser größere Freiheiten einräumt.

Allen Textsorten eingeschrieben ist die Rhetorik als nicht wegzudenkendes Wesenselement von Schillers schriftstellerischen Produkten. Er beherrscht den Redeschmuck in Perfektion, setzt ihn jedoch nicht selbstzweckhaft ein, sondern stellt ihn stets in den Dienst seiner Wirkungsabsicht. Seine bevorzugten Stilmittel lassen sich in zwei Gruppen teilen: in jene, die den sinnlichen Gehalt des Textes ausmachen, in denen Schiller die musikalische Qualität seiner Sprache nützt, und in die Formen, die sich primär an den Verstand wenden, nämlich Antithese, Frage und Negation. Als vermittelndes Element, sozusagen als Brücke zwischen diesen beiden Positionen, fungiert die Pause.

Auf Sinnlichkeit stützt Schiller sich vor allem, wenn er verführen will. Er vermag es, allein durch klangliche Elemente Stimmung und ganze Szenen zu erzeugen, das geht über reine Lautmalerei weit hinaus. Mit unterschiedlichen

Lautsäulen färbt er ganze Passagen ein, so basiert vor allem seine Schauerromantik auf diesem sprachlichen Mittel. Ob es um Posas Bericht über die Gräueltaten der Spanier in Flandern geht, ob in der Ballade der Jüngling zu mitternächtlicher Stunde vor dem verschleierte Bild steht, oder ob in *Die Braut von Messina* ein modernisierter Furienchor Cesars Auftritt begleitet. Gemeinsam ist diesen Stellen, dass Schiller nicht mit Inhalt, sondern mit Klang Bilder erzeugt, dass das Gefühl des Rezipienten affiziert wird. Deshalb ist es auch nahezu unmöglich, sich diesen Passagen zu entziehen, selbst im reinen Leseakt müsste der Rezipient schon extrem unmusikalisch sein, um die Stellen nicht im Geiste zu hören. Sobald er jedoch hört, also eines seiner Sinnesorgane benutzt, ist er aber schon das Opfer von Schillers Verführungskunst.

Ebenfalls ein akustisches Element sind die von Schiller favorisierten Alliterationen, die, wie die Analyse gezeigt hat, die Verlautbarung der Autorenmeinung stützen. Schiller nützt sie gerne zur Verstärkung, was einmal euphorisch klingt, wenn Posa seine Utopie von Philipp als "Vater dieses Volkes" (NA 6, V. 3775) entwirft, was aber auch sehr schnell Abscheu ausdrücken kann, wenn ein Plan im "schlammichten Schoos einer verworfenen Pöbelseele empfangen" (NA 17, 199) wird, oder "eine rasende Rotte" (NA 17, 200) im Bildersturm wütet. Vor allem kann sie aber leicht in Polemik kippen, wenn Schiller an den Mönchen "die starre Strenge ihrer Statuten" (NA 17, 57) kritisiert. Polemik verleitet den Leser dazu, sich der Autorenmeinung anzuschließen, mit dem Autor zu lachen ist wesentlich leichter, als sich ihm zu widersetzen.

Neben dem akustischen Reiz bedient sich Schiller des visuellen Eindrucks, der Bilder. Oftmals unterstützt er sie zwar durch Klangkunst, aber auch für sich genommen haben sie eine wesentliche Funktion. Vor allem beschäftigen sie die

Vorstellungskraft, ganze Szenerien treten vor's Auge und werden so in der Imagination der Rezipienten verankert. Schiller bedient sich der Phantasie seines Publikums und beteiligt es auf diese Weise am Text. In den poetischen Werken dient das der Erschaffung der Illusion, in den Sachtexten hat es zusätzliche Funktionen, wie etwa am Beispiel Flanderns deutlich wird: In *Don Karlos* wird durch Posas Rede der ferne Schauplatz zwar nicht auf die Bühne, aber in die Köpfe der Leser geholt, im *Abfall der Niederlande* werden reale historische Szenen vergegenwärtigt. Im historiografischen Text geht es Schiller nämlich darum, dem Leser Geschichte als Handlungsoption erfassbar zu machen, er soll sich selbst als historisches und als Geschichte gestaltendes Subjekt begreifen, deshalb ist es wichtig, dass er in die Geschichte eintaucht und in ihr mithandelt. Ganz anders jedoch in der *Ästhetischen Erziehung*, hier sind die Bilder vor allem Lektürehilfe, bieten Anker und Haltepunkte, an denen der Leser bei den geistigen Höhenflügen seines Autors Rast machen kann. Auch im philosophischen Text sind die Bilder Ausdruck der Realität, allerdings nicht der historischen, sondern der Realität des Lesers, seines Bezugspunktes, der die Philosophie an seine Erfahrung rückkoppelt. Und im *Verschleierte Bild zu Sais* wird das Bild selbst zum Thema, die Verführungsmacht der Anschauung und Sinnlichkeit.

Es verwundert kaum, dass das dramatische Ausnahmetalent Schiller eine gute Hand für die Szene hat. Dass er ihr in der Ballade, jener Mischgattung, einen bevorzugten Platz einräumt, ist beinahe selbstverständlich, dass er sie jedoch auch in Erzähltexten, ja sogar in der Geschichtsschreibung und in der philosophischen Abhandlung nützt, ist ein vor allem wirkungsästhetisch gelungener Schachzug. Das mag sich auch daraus ergeben, dass Schiller keinem reinen *l'art pour l'art* verpflichtet ist, sondern entsprechend der

wirkungsästhetischen Ausrichtung seiner Poetik den Rezipienten immer mitdenkt. Und auch hierin zeigt sich der rhetorische Charakter seiner Werke, denn er ist immer auf Interaktion mit seinem Publikum aus. Wo die Gattung es nicht von vornherein vorgibt (Drama, Ballade, Lyrik), verteilt er in der jeweiligen Exposition die Rollen. Das geht so weit, dass er den Leser direkt anspricht, eine Kommunikationssituation herstellt, die mediengeschichtlich durch die Entwicklung des sich anonymisierenden Buchmarktes längst überholt ist. Gerade in den Sachtexten scheint ihm diese Illusion von unmittelbarer Kommunikation ein großes Anliegen. Er kleidet sowohl die Selbstrezension als auch den philosophischen Text in die Briefform und pflegt einen ausgesprochen dialogischen Stil. Ich sehe darin zwei Grundtendenzen: die Pädagogik – Schiller tritt mit Vorliebe als der Lehrer seiner Leser auf – und die Sokratische Methode, den Schüler durch Fragen auf die Lösung hinzuführen.

Die Frage ist wesentlich in Schillers Werk. Im Drama ermöglicht sie ihm, gleichzeitig die handelnden Figuren und das Publikum anzusprechen, hier richten die Fragen sich im Gleichschritt des inneren und äußeren dramatischen Kommunikationssystems immer sowohl an die Mitspieler als auch an den Leser oder Zuschauer. Durch die Frage wird der Rezipient einbezogen, er denkt mit und antwortet. Auf dieses Mitdenken kommt es Schiller auch im Sachtext an. Einerseits tritt er als Experte auf, aber er will den Leser selbst den Gedankenweg gehen lassen. Damit beschäftigt er ihn, ist aber mitunter höchst suggestiv. Denn das Ziel der Überlegungen ist klar, der Leser soll am Ende Schillers Meinung teilen und sie zu seiner eigenen machen. Schiller beschränkt sich nicht auf seine Fähigkeit zu überreden, er will überzeugen, und die Frage ist dabei eines seiner wirkungsvollsten Werkzeuge. In ihr zeigt sich auch der Umgang mit Leerstellen.

Schiller eröffnet Leerstellen meist nur kurz und immer mit dem Zweck, die Vorstellung des Lesers massiv anzuregen, ihn zu Eigenleistung zu animieren. Aber er dichtet diese Stellen auch rasch wieder ab, indem er gleich im Anschluss daran konkrete Bilder vorgibt oder durch logische Schlüsse eine bestimmte Antwort nahelegt. Leerstellen halten selten echte Freiheit für den Leser bereit, im Gegenteil, von Schiller eingesetzt, sind sie ein ausgezeichnetes Mittel der Manipulation.

Eine weitere Lieblingsform Schillers, die Antithese, suggeriert zwar Alternativen, eine echte Option eröffnet sie jedoch nicht. Antithetisches Denken ist allgegenwärtig in Schillers Texten, aus den Gegensätzen entsteht Spannung und Dynamik, die Opposition lädt aber auch zur Besetzung unterschiedlicher Standpunkte ein, von denen meist einer favorisiert wird: Antithese heißt beileibe nicht Ambivalenz. In den *Göttern Griechenlandes* ist es der Gegensatz zwischen Poesie und Naturwissenschaft, der den Leser unweigerlich zur Kunst hinzieht, in *Verbrecher aus Infamie* spielt Schiller Sensationslust gegen soziales Interesse und Gerechtigkeit aus. Im *Abfall der Niederlande* dient die Antithese vornehmlich dazu, die Identifikation mit den Niederländern zu fördern. Die bürgerliche Gesellschaft wird gegen die höfische, aber auch gegen den Pöbel gesetzt, die großen Individuen Philipp und Oranien miteinander verglichen, das Individuum von der Masse abgehoben. Und jedes Mal ist eindeutig, wem die Sympathien des Autors gehören. Auch in *Don Karlos* ist das Personal in die Guten (Posa, Elisabeth, Karlos) und die Bösen (Philipp, Alba, Domingo, Eboli) geteilt, wobei die jeweils Erstgenannten als gemischte Charaktere konzipiert sind.

Beide Figuren funktionieren über die Mitleidspoetik. Sympathienlenkung basiert auf affektiven Einstellungen des Rezipienten, denen ein

Identifikationsbedürfnis mit den fiktiven Helden zugrunde liegt.²⁸³ Auf dieses Identifikationsbedürfnis setzt Schiller in seinen Texten. Auch wenn zu seinen Lesern, Zuschauern und nicht zuletzt Förderern Adlige zählen, schreibt er für ein bürgerliches Publikum. Er konzipiert Posa als Bürger, er betont im *Abfall der Niederlande* die bürgerlichen Werte, er plädiert in *Verbrecher aus Infamie* für einen neuen Umgang mit dem Gesetz, der auf Integration in die bürgerliche Gesellschaft zielt, und er erteilt in *Die Braut von Messina* der höfischen Rede eine ironische Abfuhr. Über Identifikation läuft auch *Das verschleierte Bild zu Sais*, in dem der Leser seine Rolle allerdings erst finden muss, der Jüngling drängt sich dazu nicht in den ersten Zeilen auf, sondern erst mit seinem inneren Konflikt, und auch in *Die Braut von Messina* ist nicht von vornherein klar, dass das Identifikationsangebot ausgerechnet im Chor besteht.

In den letztgenannten Beispielen zeigt sich, dass Schiller es seinem Publikum nicht immer einfach macht. Vor allem darf der Rezipient sich niemals dem Text gegenüber passiv verhalten, niemals reiner Konsument sein, zumindest dann nicht, wenn er sich seine Freiheit bewahren will. Aber gerade davor versucht Schiller ihn auch zu bewahren. Zum einen geht er so weit, die Antithese sogar in die Heldenfigur selbst hineinzulegen. Nicht nur, weil ein gemischter Charakter dem Leser oder Zuschauer näher geht (das wäre etwa bei Philipp oder bei Elisabeth in *Maria Stuart* der Fall), sondern um den Leser zu verunsichern. Posa erscheint einerseits als der idealistische Held, andererseits als der Intrigant, der sämtliche Mitspieler instrumentalisiert, er gibt dem Leser zu denken. Und das führt zu einer weiteren rhetorischen Lieblingsfigur Schillers, zur

²⁸³ Wolfgang Ranke, *Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 75

Negation. Die Figur des Posa kann der Leser nur durch wiederholte Negationen richtig einschätzen, sie dienen im Drama genau so wie die Litotes in der Rede oder im Sachtext als Lesehemmung.

In den *Briefen über Don Karlos* hat sich Schiller nicht nur über seine Figur Rechenschaft gegeben, sondern auch über die Bedingungen gelungener Lektüre: "Es ist möglich, daß, um die Hauptidee des Stückes herauszufinden, mehr ruhiges Nachdenken erfordert wird, als sich mit der Eilfertigkeit verträgt, womit man gewohnt ist dergleichen Schriften zu durchlaufen." (NA 22, 167) Hierin mag er eine Gefahr seines eigenen Stils erkannt haben, denn zur Musikalität gehören auch Tempo und Rhythmus. Beide überwältigen sie und reißen den Leser mit, sei es in der flammenden Rede Posas, im Kampfgetümmel in *Die Braut von Messina*, im Racheverlangen von Manuels Chor oder im Sog der Ballade um *Das verschleierte Bild zu Sais*. Und so macht Schiller gerade aus dem Risiko seiner Sprache eine Tugend, er spielt mit dem Tempo, variiert es. Wo er es drosselt, stellt er den Leser vorübergehend ruhig, er versucht, das ruhige Nachdenken zu erzwingen, sei es durch Lesehemmungen wie die Litotes, durch sperrige Verse oder durch widersprüchliche Dramen-Figuren. In den *Göttern Griechenlandes* setzt er auf grammatikalische Verwirrung, auf Paradoxa und gezielte Verunklarung, um den Leser zum Denken anzuregen, in der Erzählung *Verbrecher aus Infamie* auf extranarrative Elemente und Reflexion. Und das retardierende Moment gerade vor dem fulminanten Schluss ist in seinen Dramen ebenso mit Sicherheit eingebaut wie in seinen Balladen. Es hat neben der Spannungssteigerung die Funktion der Leseraktivierung: ihn zum Denken anzuhalten und die Lösung selbst finden zu lassen. Diese Strategie wendet Posa ebenso an wie Schiller in der *Ästhetischen Erziehung*: Beide haben die Lösung

parat, aber der Leser soll sie mit jeder Faser herbeisehen. Darin liegt die eigentliche Leistung von Schillers Pausen und seiner Rhetorik des Gedankenstrichs.

Das Hinterhältige an Schillers Manipulationskunst ist, dass er sie nicht einmal zu verbergen versucht. Er legt seine Mittel offen, ob in der scheinbaren Absage an die Wirkungsästhetik in *Verbrecher aus Infamie*, in klaren Aussagen über Produktionsästhetik in der *Ästhetischen Erziehung* oder in der radikalen Artifizialität, die er mit *Die Braut von Messina* vorführt. Aber der durchschnittliche Rezipient will offenbar verführt werden, und nur durch extreme Verfremdung gelingt es Schiller, ihn tatsächlich auf Distanz zum Text zu halten. Er thematisiert immer wieder die Rolle des Zuschauers, baut schon in der Audienzszene im *Don Karlos* eine Passage ein, in der der Leser auf die Beobachtung der beiden Kontrahenten verwiesen ist. Als Zuschauer nimmt der Leser auch das Autodafé im *Abfall der Niederlande* wahr, freilich als Zuschauer, der durch sinnliche Überwältigung und Mitleid zu einer Meinung zum Dargestellten animiert wird. Auch in *Verbrecher aus Infamie* ist der Leser Richter, also ein Rezipient, dem ein Urteil geradezu abgefordert wird. Am eindrücklichsten gelingt Schiller das in *Die Braut von Messina*, die nicht umsonst sein sperrigstes Drama ist – kein Illusionstheater, sondern dramatisierte Theorie. Allen Texten gemeinsam ist, dass aber auch der reine Verstand in die Irre führt, dass der Zuschauer Verstand *und* Gefühl nutzen muss, um zu einem freien Urteil zu kommen.

Man kann sich Schillers Texten verweigern. Wer sich aber durch seine Methodik, durch seine Wortgewalt und seine Gedankenkonstrukte verführen lässt, muss sich schlussendlich ein freies Urteil über sie bilden. Schiller zwingt

uns Freiheit in ihrer radikalsten Form auf, er ist ein Despot der Freiheit – sogar der Freiheit von seiner eigenen Kunst.

Bibliografie

Abkürzungen

JDSG *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*

NA *Schillers Werke. Nationalausgabe*, begr. v. Julius Petersen, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1943ff.

RUB Reclam Universal Bibliothek

SM Sammlung Metzler

st Suhrkamp-Taschenbuch

stw suhrkamp taschenbuch wissenschaft

Primärliteratur

Gatterer, Johann Christoph, *Von der Evidenz in der Geschichtkunde* (1767), in: *Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie*, Bd. 2: *Elemente der Aufklärungshistorik*, Stuttgart/Bad Cannstatt: frommann-holzboog 1990 (Fundamenta historica 1.2), S. 466 – 478

Gellert, Christian Fürchtegott, *Die Biene und die Henne*, in: Ders., *Fabeln und Lieder*, hrsg. v. Gottfried Honnefelder, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1986 (insel taschenbuch 895), S. 64 – 65

Herder, Johann Gottfried, *Brief an Schiller vom 22. August 1795*, in: NA 35: *Briefwechsel. Briefe an Schiller 25.5.1794 – 31.10.1795*, hrsg. v. Günter Schulz in Verbindung mit Lieselotte Blumenthal, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1964, S. 298 – 300

Kant, Immanuel, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in: Ders., *Werkausgabe* Bd. 11: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (stw 192), S. 53 – 61

Platon, *Das Trinkgelage oder Über den Eros*. Übertragung, Nachwort u. Erläuterungen v. Ute Schmidt-Berger. Frankfurt am Main: Insel 1985 (it 681)

- Schiller, Friedrich, *Brief an Crusius vom 5. November 1787*, in: NA 24: *Briefwechsel. Schillers Briefe 17.4.1785 – 31.12.1787*, hrsg. v. Karl Jürgen Skrodzki in Verbindung mit Walter Müller-Seidel, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1989, S. 175 – 176
- *Brief an Goethe vom 22. Jänner 1802*, in: NA 31: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1801 – 31.12.1802*, hrsg. v. Stefan Ormanns, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1985, S. 92 – 93
 - *Brief an Humboldt vom 17. Februar 1803*, in: NA 32: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1803 – 9.5.1805*, hrsg. v. Axel Gellhaus, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1984, S. 11 – 13
 - *Brief an Iffland vom 22. April 1803*, in: NA 32: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1803 – 9.5.1805*, hrsg. v. Axel Gellhaus, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1984, S. 31 – 33
 - *Brief an Körner vom 19. Jänner 1795*, in: NA 27: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1794 – 1795*, hrsg. v. Günter Schulz, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1958, S. 122 – 123
 - *Brief an Körner vom 13. Mai 1801*, in: NA 31: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1801 – 31.12.1802*, hrsg. v. Stefan Ormanns, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1985, S. 35 – 37
 - *Brief an Körner vom 9. September 1802*, in: NA 31: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1801 – 31.12.1802*, hrsg. v. Stefan Ormanns, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1985, S. 159 – 161
 - *Briefe über Don Karlos*, in: *Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden (FA)*, hrsg. v. Klaus Harro Hilzinger u.a., Bd. 3: *Dramen II.*, hrsg. v. Gerhard Kluge, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1989, S. 423 – 472
 - *Briefe über Don Karlos*, in: NA 22: *Vermischte Schriften*, hrsg. v. Herbert Meyer, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1991, S. 137 – 177
 - *Das verschleierte Bild zu Sais*, in: NA 1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776 – 1799*, hrsg. v. Julius Petersen und Friedrich Beißner, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1992, S. 254 – 256
 - *Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte*, in: NA 16: *Erzählungen*, hrsg. v. Hans Heinrich Borchardt, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1995, S. 7 – 29

- *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören*, in: NA 10: *Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste*, hrsg. v. Siegfried Seidel, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1980, S. 5 – 125
- *Die Götter Griechenlandes*, in: NA 1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776 – 1799*, hrsg. v. Julius Petersen und Friedrich Beißner, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1992, S. 190 – 195
- *Don Karlos. Thalia-Fragmente 1785 – 1787*, in: NA 6: *Don Karlos. Erstaussgabe 1787, Thalia-Fragmente 1785 – 1787*, hrsg. v. Paul Böckmann u. Gerhard Kluge, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1973, S. 341 – 543
- *Don Karlos. Zweite Auflage der Erstaussgabe 1787*, in: NA 6: *Don Karlos. Erstaussgabe 1787, Thalia-Fragmente 1785 – 1787*, hrsg. v. Paul Böckmann u. Gerhard Kluge, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1973, S. 5 – 339
- *Don Karlos. Infant von Spanien. Ein dramatisches Gedicht. Theater von Schiller, Erster Band. 1805*, in: NA 7/I: *Don Karlos. Hamburger Bühnenfassung 1787, Rigaer Bühnenfassung 1787, Letzte Ausgabe 1805*, hrsg. v. Paul Böckmann u. Gerhard Kluge, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1974, S. 359 – 645
- *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung*, in: NA 17: *Historische Schriften. Erster Teil*, hrsg. v. Karl-Heinz Hahn, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1970, S. 7 – 289
- *Ueber das Erhabene*, in: NA 21: *Philosophische Schriften, Zweiter Teil*, hrsg. v. Benno von Wiese unter Mitwirkung v. Helmut Koopmann, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1987, S. 38 – 54
- *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: NA 20: *Philosophische Schriften. Erster Teil*, hrsg. v. Benno v. Wiese, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 2001, S. 309 – 412
- *Ueber die tragische Kunst*, in: NA 20: *Philosophische Schriften. Erster Teil*, hrsg. v. Benno v. Wiese, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 2001, S. 148 – 170
- *Verbrecher aus Infamie. Eine wahre Geschichte*, rekonstruiert über den Kommentar, in: NA 16: *Erzählungen*, hrsg. v. Hans Heinrich Borchardt, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1995, S. 7 – 29 u. 405 – 406

Sekundärliteratur

- Alt, Peter-André, *Aufklärung*, 2., durchges. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2001
(Lehrbuch Germanistik)
- *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer 1995 (Studien zur deutschen Literatur 131)
 - *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, 2 Bde, München: Beck 2000
 - *Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung*, Tübingen/Basel: Francke 1994 (UTB 1781)
- Assmann, Jan, *Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe*, Stuttgart/Leipzig: Teubner 1999 (Lectio Teubneriana VIII)
- *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, Frankfurt am Main: Fischer ⁵2004
- Astbury, Katherine, *The Moral tale in France and Germany 1750 – 1789*, Oxford: Voltaire Foundation 2002
- Aurnhammer, Achim, *Engagiertes Erzählen: "Der Verbrecher aus verlorener Ehre"*, in: *Schiller und die höfische Welt*, hrsg. v. Achim Aurnhammer u.a., Tübingen: Niemeyer 1990, S. 254 – 270
- Bartl, Andrea, *Schiller und die lyrische Tradition*, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 1998, S. 117 – 136
- Benthien, Claudia, *Tragödie der Scham, Trauerspiel der Schuld. Konzeptionen des Tragischen um 1800*, in: *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*, hrsg. v. Daniel Fulda u. Thorsten Valk, Berlin/New York: de Gruyter (Klassik und Moderne Schriftenreihe der Klassik Stiftung Weimar 2), S. 41 – 65
- Berghahn, Klaus L., *Schillers mythologische Symbolik, erläutert am Beispiel der "Götter Griechenlands"*, in: *Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, hrsg. v. Helmut Brandt, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1987, S. 361 – 381
- *Schillers philosophischer Stil*, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 1998, S. 289 – 302

- Bernauer, Joachim, *"Schöne Welt, wo bist du?". Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller*, Berlin: Erich Schmidt 1995 (Philologische Studien und Quellen 138)
- Beyer, Karen, *Staatsraison und Moralität*, in: *Schiller und die höfische Welt*, hrsg. v. Achim Aurnhammer u.a., Tübingen: Niemeyer 1990, S. 359 – 377
- Bittrich, Burkhard, *Zur Konfiguration von Friedrich von Schillers Trauerspiel mit Chören Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*, in: *Die dramatische Konfiguration*, hrsg. v. Karl Konrad Polheim, Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh 1997, S. 91 – 100
- Böckmann, Paul, *Schillers Don Karlos. Edition der ursprünglichen Fassung und entstehungsgeschichtlicher Kommentar*, Stuttgart: Klett 1974
- Böhler, Michael, *Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie. Zwischen Außendruck und Innenlenkung. Der Chor in der "Braut von Messina" und die Darstellungsform des Erhabenen*, in: *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, S. 273 – 294
- Böning, Holger *Volksaufklärung. Bibliographisches Handbuch zur Popularisierung aufklärerischen Denkens im deutschen Sprachraum von den Anfängen bis 1850*, Bd. 1: *Die Genese der Volksaufklärung und ihre Entwicklung bis 1780*, Stuttgart/Bad Cannstatt: frommann-holzboog 1990, S. XXXVIII
- Borchmeyer, Dieter, *"Marquis Posa ist große Mode". Schillers Tragödie "Don Carlos" und die Dialektik der Gesinnungsethik*, in: *Die Weimarer Klassik und ihre Geheimbünde*, hrsg. v. Walter Müller-Seidel u. Wolfgang Riedel, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 127 – 144
- Burke, Peter, *Reden und Schweigen. Zur Geschichte sprachlicher Identität*, übers. v. Bruni Röhm, Berlin: Wagenbach 1994
- Conrad, Anne, *Aufgeklärte Elite und aufzuklärendes Volk? Das Volk im Visier der Aufklärung*, in: *Das Volk im Visier der Aufklärung. Studien zur Popularisierung der Aufklärung im späten 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Anne Conrad u.a., Hamburg: Lit 1998 (Veröffentlichungen des Hamburger Arbeitskreises für Regionalgeschichte 1)
- Costadura, Edoardo, *Die Leere der Macht als Lehre der Macht. Überlegungen zu Schillers Don Karlos*, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer*

- Erziehung*, hrsg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2006 (Ereignis Weimar – Jena 15), S. 335 – 344
- Darsow, Götz-Lothar, *Friedrich Schiller*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000 (SM 330)
- Demmer, Sybille, *Von der Kunst über Religion zur Kunst-Religion. Zu Schillers Gedicht Die Götter Griechenlands*, in: *Gedichte und Interpretationen Bd. 3: Klassik und Romantik*, hrsg. v. Wulf Segebrecht, Stuttgart: Reclam 1984 (RUB 7892), S. 37 – 47
- Drucker, Barbara, *Politische Freiheit, ästhetischer Zwang. Aspekte der Lektüresteuern an der Figur des Marquis Posa*, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, hrsg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2006 (Ereignis Weimar – Jena 15), S. 313 – 333
- Drügh, Heinz J., *Die Ambivalenz des Klassischen. Zu Schillers Die Braut von Messina*, in: *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, hrsg. v. Frauke Berndt u. Stephan Kammer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 137 – 155
- Düsing, Wolfgang, *"Das kühne Traumbild eines neuen Staates". Die Utopie in Schillers Don Karlos*, in: *Geschichtlichkeit und Gegenwart*, Festschrift f. Hans Dietrich Irmscher, hrsg. v. Hans Esselborn u. Werner Keller, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1994, S. 194 – 208
- Eder, Jürgen, *Schiller als Historiker*, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 1998, S. 653 – 698
- Ehinger, Franziska, *Kritik und Reflexion. Pathos in der deutschen Tragödie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009
- Elias, Norbert, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 (stw 423)
- Ennen, Jörg, *Götter im poetischen Gebrauch. Studien zu Begriff und Praxis der antiken Mythologie um 1800 und im Werk H. v. Kleists*, Münster: Lit 1998 (Zeit und Text 13)
- Fenner, Dagmar, *Kunst – jenseits von Gut und Böse? Kritischer Versuch über das Verhältnis von Ästhetik und Ethik*, Tübingen/Basel: Francke 2000 (Basler Studien zur Philosophie 12)

- Frick, Werner, *Trilogie der Kühnheit. Die Jungfrau von Orleans, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell*, in: *Schiller. Werk – Interpretationen*, hrsg. v. Günter Sasse, Heidelberg: Winter 2005, S. 137 – 174
- Friedl, Gerhard, *Verhüllte Wahrheit und entfesselte Phantasie. Die Mythologie in der vorklassischen und klassischen Lyrik Schillers*, Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 23)
- Frühwald, Wolfgang, *Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht "Die Götter Griechenlandes"*, in: *JDSG 13 (1969)*, S. 251 – 271
- Fulda, Daniel, *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760 – 1860*, Berlin/New York: de Gruyter 1996 (European Cultures 7)
- Genette, Gérard, *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, München: Fink 1998 (UTB für Wissenschaft)
- *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (stw 1510)
- Gombrich, Ernst H., *Das Symbol des Schleiers. Psychologische Betrachtungen zu Schillers Dichtung*, in: Ders., *Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik* Wien u.a.: Böhlau 1992 (Literatur in der Geschichte, Geschichte als Literatur 22)
- Groddeck, Wolfram, *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld 1995 (Nexus 7)
- Große, Wilhelm, *Schiller, Novalis, Heine und die Götter Griechenlands – ein poetologischer Diskurs*, in: *Klassik-Rezeption. Auseinandersetzung mit einer Tradition*, Festschrift f. Wolfgang Düsing, hrsg. v. Peter Ensberg u. Jürgen Kost, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 35 – 52
- Guthke, Karl S., *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, 5., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 1994 (SM 116)
- *Der Künstler Marquis Posa: Despot der Idee oder Idealist von Welt?*, in: Ders., *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübingen/Basel: Francke 1994 (Edition Orpheus 11), S. 133 – 164
- *Die Braut von Messina. Endspiel des Idealismus*, in: Ders., *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübingen/Basel: Francke 1994 (Edition Orpheus 11), S. 259 – 278

- *"Wo mehr der tolle Zufall als ein weiser Plan zu regieren scheint". Schiller in "des Lebens Fremde"*, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, hrsg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2006 (Ereignis Weimar – Jena 15), S. 393 – 419
- Guthrie, John, *Schiller the Dramatist. A Study of Gesture in the Plays*, Rochester/New York: Camden House 2009
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (stw 891)
- Hahn, Alois, *Soziologische Aspekte von Geheimnissen und ihren Äquivalenten*, in: *Schleier und Schwelle. (Archäologie der literarischen Kommunikation V). Bd. 1: Geheimnis und Öffentlichkeit*, hrsg. v. Aleida und Jan Assmann, München: Fink 1997, S. 23 – 39
- Hahn, Karl-Heinz, *Geschichtsschreibung als Literatur. Zur Theorie deutschsprachiger Historiographie im Zeitalter Goethes*, in: *Studien zur Goethezeit*, Festschrift f. Erich Trunz, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl u. Eberhard Mannack, Heidelberg: Winter 1981 (Beihefte zum Euphorion 18), S. 91 – 101
- Hahn, Torsten, *Das schwarze Unternehmen. Zur Funktion der Verschwörung bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist*, Heidelberg: Winter 2008
- Hamburger, Käte, *Schiller und die Lyrik*, in: *JDSG 16* (1972), S. 299 – 329
- Hammer, Stephanie, *Schiller's wound: the theater of trauma from crisis to commodity*, Detroit: Wayne State University Press 2001
- Hart Nibbrig, Christiaan L., *"Die Weltgeschichte ist das Weltgericht". Zur Aktualität von Schillers ästhetischer Geschichtsdeutung*, in: *JDSG 22* (1976), S. 255 – 277
- *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 (st 693)
- Henn, Christian, *Geistliche in Friedrich Schillers Drama Don Karlos*, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, hrsg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2006 (Ereignis Weimar – Jena 15), S. 345 – 357
- Herbst, Hildburg, *Zur Sprache des Sonnenwirts in Schillers Erzählung "Der Verbrecher aus verlorener Ehre"*, in: *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität*

- und Politik in der späten Aufklärung*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen: Niemeyer 1982, S. 48 – 58
- Hinck, Walter, *Wissenschaft zum Kunstwerk geadelt: Schillers poetologische Lyrik*, in: *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen: Niemeyer 1990, S. 297 – 313
- Hinderer, Walter, *Die antike Tragödie als Herausforderung: Schillers "Braut von Messina"*, in: Ders., *Schiller und kein Ende. Metamorphosen und kreative Aneignungen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 299 – 342
- *Schillers Braut von Messina. Eine moderne Aneignung der antiken Tragödie*, in: *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*, hrsg. v. Daniel Fulda u. Thorsten Valk, Berlin/New York: De Gruyter 2010 (Klassik und Moderne. Schriftenreihe der Klassik Stiftung Weimar 2), S. 67 – 83
- Hoffmann, Torsten, *"Nehmt Spitzhacken und Hammer!" Funktionen und intermediale Implikationen von Bildzerstörungen bei Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist, Wilhelm Busch, Georg Heym und Botho Strauß*, in: *JDSG 52* (2008), S. 289 – 328
- Hofmann, Michael, *Bürgerliche Aufklärung als Konditionierung der Gefühle in Schillers Don Carlos*, in: *JDSG 44* (2000), S. 95 – 117
- *Schiller. Epoche – Werk – Wirkung*, München: Beck 2003
- Hohendahl, Peter Uwe, *German Classicism and the Law of the Father*, in: *Literary Paternity, Literary Friendship. Essays in Honor of Stanley Corngold*, ed. by Gerhard Richter, s.l.: Chapel Hill & London 2002 (University of North Carolina studies in the Germanic languages and literatures 125), S. 63 – 85
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink ⁴1994 (UTB 636)
- Jacobs, Jürgen, *Die republikanische Freiheit des Erzählers. Zu Schillers Verbrecher aus verlorener Ehre*, in: *Erzählte Welt – Welt des Erzählens. Festschrift f. Dietrich Weber*, hrsg. v. Rüdiger Zymner, S. 151 – 160
- Jaeger, Stephan, *Die Beredsamkeit des Prinzen von Oranien oder Friedrich Schillers ästhetische Inszenierung modernen Geschichtsdenkens in Historiographie*, in: *Ästhetische Erfindung der Moderne? Perspektiven und*

- Modelle 1750 – 1850*, hrsg. v. Britta Herrmann u. Barbara Thums, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 95 – 114
- *Historiographisch-literarische Interferenzen. Möglichkeiten und Grenzen des Diskursbegriffs*, in: *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Daniel Fulda u. Silvia Tschopp, Berlin/New York: de Gruyter 2002, S. 61 – 85
 - *Schiller und die Quellen seiner Geschichtsschreibung. Eine Untersuchung zur Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*, in: *JDSG 52* (2008), S. 216 – 246
- Janz, Rolf-Peter, *Antike und Moderne in Schillers "Braut von Messina"*, in: *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, hrsg. v. Wilfried Barner u.a.: Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1984 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft 42), S. 329 – 349
- Jeßing, Benedikt, *Im Wettstreit mit den Alten und den Neueren: Schillers Braut von Messina im Kontext klassizistischer Dramenästhetik*, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, hrsg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2006 (Ereignis Weimar – Jena 15), S. 359 – 376
- Johnston, Otto W., *Schiller und das bourgeois-liberale Programm der Französischen Revolution*, in: *Verlorene Klassik? Ein Symposium*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen: Niemeyer 1986, S. 328 – 352
- Kalmbach, Gabriele, *Der Dialog im Spannungsfeld von Schriftlichkeit und Mündlichkeit*, Tübingen: Niemeyer 1996
- Kittler, Friedrich A., *Carlos als Carlsschüler*, in: *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, hrsg. v. Wilfried Barner u.a., Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1984 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft 42), S. 241 – 273
- Klatt, Norbert, *"... des Wissens heißer Durst". Ein literaturkritischer Beitrag zu Schillers Gedicht Das verschleierte Bild zu Sais*, in: *JDSG 29* (1985), S. 98 – 112
- Kluge, Gerhard, *Die Braut von Messina*, in: *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, hrsg. v. Walter Hinderer, Stuttgart: Reclam 1979, S. 242 – 270
- Koopmann, Helmut, *Denken in Bildern. Zu Schillers philosophischem Stil*, in: *JDSG 30* (1986), S. 218 – 250

- *Enthusiasten, Schwärmer, Geister und Dämonen – bei Schiller*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 63 (2003), S. 1 – 16
 - *Poetischer Rückruf*, in: *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*, hrsg. v. Norbert Oellers, Stuttgart: Reclam 1996 (RUB 9473), S. 70 – 83
 - Schiller – *Die Dämonie der Natur und die Kehrseite des aufgeklärten Denkens*, in: *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*, hrsg. v. Georg Braungart u. Bernhard Greiner, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Sonderheft 6 (2005), S. 177 – 189
 - *Schillers Lyrik*, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 1998, S. 303 – 325
- Köpf, Gerhard, *Friedrich Schiller. Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Geschichtlichkeit, Erzählstrategie und "republikanische Freiheit" des Lesers*, München: Oldenbourg 1978
- Koschorke, Albrecht, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Fink 1999
- Koselleck, Reinhart, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (stw 36)
- Kuchinke-Bach, Anneliese, *Das dramatische Bild als existentielle Exposition. In der deutschen Tragödie vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1999, S. 119 – 126
- Kufner, Stephanie, *Utopie und Verantwortung in Schillers "Don Carlos"*, in: *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen: Niemeyer 1988, S. 238 – 255
- Langner, Beatrix, *Der Name der Blume. Schillers Trauerspiel Die Braut von Messina als Dramaturgie der geschichtlichen Vernunft*, in: *Schiller als Historiker*, hrsg. v. Otto Dann u.a., Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 219 – 242
- Latacz, Joachim, *Schiller und die griechische Tragödie*, in: *Tragödie. Idee und Transformation*, hrsg. v. Hellmut Flashar, Stuttgart u. Leipzig: Teubner 1997 (Colloquium Rauricum 5), S. 235 – 257
- Liebrand, Claudia, *"Ich bin der Sonnenwirt." Subjektkonstitution in Schillers Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, in: *Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800*. Festschrift f. Heinrich Bosse, hrsg. v. Roland Borgards und

- Johannes Friedrich Lehmann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 117 – 129
- Luserke-Jaqui, Matthias, *Friedrich Schiller*, Tübingen/Basel: Francke 2005 (UTB 2595)
- *Friedrich Schiller: Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*, in: *Friedrich Schiller. Dramen. Neue Wege der Forschung*, hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui, Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2009, S. 190 – 210
- Macor, Laura Anna, *Der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung. Friedrich Schillers Weg von der Aufklärung zu Kant*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010
- Malsch, Wilfried, *Moral und Politik in Schillers "Don Karlos"*, in: *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen: Niemeyer 1988, S. 207 – 237
- *Robespierre ad Portas? Zur Deutungsgeschichte der Briefe über Don Karlos von Schiller*, in: *The Age of Goethe Today. Critical Reexamination and Literary Reflection*, ed. by Gertrud Bauer Pickar u. Sabine Cramer, München: Fink 1990 (Houston German studies 7), S. 69 – 103
- Martus, Steffen, *Verbrechen lohnt sich. Die Ökonomie der Literatur in Schillers Verbrecher aus Infamie*, in: *Euphorion* 99 (2005) H. 1/2, S. 243 – 271
- Mayer-Guelph, Paola, *The Veiled Goddess and the Naked Truth: Schiller's and Novalis's Adaptations of the Sais Myth Revisited*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 61 (2011), H. 2, S. 145 – 164
- Menke, Bettine, *Nach-Feiern. Wozu Schiller den Chor gebraucht*, in: *Schiller. Gedenken – Vergessen – Lesen*, hrsg. v. Rudolf Helmstetter u.a., München: Fink 2010, S. 37 – 57
- Mönig, Klaus, *Despotismus und Freiheit. Don Karlos*, in: *Schiller. Werk – Interpretationen*, hrsg. v. Günter Sasse, Heidelberg: Winter 2005, S. 57 – 83
- Muhlack, Ulrich, *Schillers Konzept der Universalgeschichte zwischen Aufklärung und Historismus*, in: *Schiller als Historiker*, hrsg. v. Otto Dann u.a., Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 5 – 28
- Müller, Harro, *Idealismus und Realismus im historischen Drama: Schiller, Grabbe, Büchner*, in: Ders., *Gegengifte. Essays zu Theorie und Literatur der Moderne*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2009, S. 123 – 135

- Müller, Joachim, *Choreographische Strategie. Zur Funktion der Chöre in Schillers Tragödie "Die Braut von Messina"*, in: *Friedrich Schiller/Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, hrsg. v. Helmut Brandt, Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag 1987, S. 431 – 448
- Müller, Klaus-Detlev, *Reflexion als Forderung an eine zeitgemäße Kunst. Schillers Braut von Messina*, in: *JDSG 54* (2010), S. 220 – 238
- Müller-Seidel, Walter, *Friedrich Schiller und die Politik*, München: Beck 2009
- *Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen*, in: *Schiller und die höfische Welt*, hrsg. v. Achim Aurnhammer u.a., Tübingen: Niemeyer 1990, S. 422 – 446
- Nilges, Yvonne, *Homo homini lupus? A man in wolf's clothing – Schiller's variations on a legal theme*, in: *Oxford German Studies 38* (2009), H. 1, S. 13 – 27
- Nolden, Thomas, *"An einen jungen Dichter". Studien zur epistolaren Poetik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1995 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 143)
- Nörtemann, Regina, *Brieftheoretische Konzepte im 18. Jahrhundert und ihre Genese*, in: *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays*, hrsg. v. Angelika Ebrecht u.a., Stuttgart: Metzler 1990, S. 211 – 224.
- Nutz, Thomas, *Vergeltung oder Versöhnung? Strafvollzug und Ehre in Schillers Verbrecher aus Infamie*, in: *JDSG 42* (1998), S. 146 – 164
- Oellers, Norbert *Ein Versuch, das Gemeine durch Poesie zu vernichten. Zu Schillers Die Braut von Messina*, in: *Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet. Beiträge zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Gerhard Kaiser u. Heinrich Macher, Heidelberg: Winter 2003, S. 147 – 159
- *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*, Stuttgart: Reclam 2005
 - *Schillers Lyrik*, in: Ders., *Zur Modernität eines Klassikers*, hrsg. v. Michael Hofmann, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 1996, S. 103 – 147
- Oesterle, Günter, *Friedrich Schiller: Die Braut von Messina. Radikaler Formrückgriff angesichts eines modernen kulturellen Synkretismus oder fatale Folgen kleiner Geheimnisse*, in: *Schiller und die Antike*, hrsg. v. Paolo Chiarini u. Walter Hinderer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Stiftung Romantikforschung 44), S. 167 – 175

- Oettinger, Klaus, *Schillers Erzählung "Der Verbrecher aus Infamie". Ein Beitrag zur Rechtsaufklärung der Zeit*, in: *JDSG* 16 (1972), S. 266 – 276
- Osterkamp, Ernst, *Die Götter – die Menschen. Friedrich Schillers lyrische Antike*, in: *Schiller und die Antike*, hrsg. v. Paolo Chiarini und Walter Hinderer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Stiftung für Romantikforschung 44), S. 239 – 255
- *Die Seele des historischen Subjekts. Historische Portraituren in Friedrich Schillers Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung*, in: *Schiller als Historiker*, hrsg. v. Otto Dann u.a., Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 157 – 178. Dieser Aufsatz ist weitgehend identisch mit
 - *Friedrich Schiller als Historiker*, in: *Friedrich Schiller. Goethes großer Freund. Texte zur gegenwärtigen Einschätzung des Dichters*, hrsg. v. Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar, Jahressgabe 2002, S. 38 – 63
- Otto, Regine, *Schillers "Briefe über Don Karlos" oder Von der Despotie des Ideals*, in: *Die "ganze moralische Welt" und die Despotie des Ideals. Zu Schillers "Don Karlos"*, mit Beiträgen v. Klaus Manger u. Regine Otto, hrsg. v. d. Deutschen Schillergesellschaft, Marbach a. N. 2000, S. 33 – 49
- Pape, Walter, *"Überall mehr Zufall als Schicksal zu finden": Tragödie und Possenstruktur am Beispiel von Schiller und Nestroy*, in: *Nestroyana* 23 (2003), Heft 1/2, S. 5 – 18
- Peres, Constanze, *Verhüllte oder offenbare Wahrheit. Die Metapher des Schleiers (der Wahrheit) bei Schiller und Novalis*, in: *Denken und Geschichte*, Festschrift f. Friedrich Gaede zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Hans-Günther Schwarz u. Jane V. Curran, München: Iudicium 2002, S. 46 – 73
- Petersen, Jürgen H., *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993
- Pfeiffer, Joachim, *"... in eurem Bunde der Dritte". Männerfreundschaften in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, in: *Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck*, hrsg. v. Therese Steffen, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 194 – 208
- Pikulik, Lothar, *Der Dramatiker als Psychologe. Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Dramentheorie*, Paderborn: mentis 2004

- *Schiller und die Konvention*, in: Ders., *Signatur einer Zeitenwende. Studien zur Literatur der frühen Moderne von Lessing bis Eichendorff*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2001, S. 58 – 73
- Pinilla Ballester, Carmen, *Erzählte Hinrichtungen. Zum literarischen Diskurs über Verbrechen und Strafe um 1800*. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1992 (Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur 1345)
- Polheim, Karl Konrad, *Von der Einheit des "Don Karlos"*, in: *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts* (1985), S. 64 – 100
- Prüfer, Thomas, *Die Bildung der Geschichte. Friedrich Schiller und die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2002
- Ranke, Wolfgang, *Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009
- Reinlein, Tanja, *Der Brief als Medium der Empfindsamkeit. Erschriebene Identitäten und Inszenierungspotentiale*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 455)
- Riedel, Volker, *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000
- Riedel, Wolfgang, *Aufklärung und Macht. Schiller, Abel und die Illuminaten*, in: *Die Weimarer Klassik und ihre Geheimbünde*, hrsg. v. Walter Müller-Seidel u. Wolfgang Riedel, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 107 – 144
- Ritzer, Monika, *Not und Schuld. Zur Funktion des "antiken" Schicksalsbegriffs in Schillers "Braut von Messina"*, in: *Schiller heute*, hrsg. v. Hans-Jörg Knobloch u. Helmut Koopmann, Tübingen, Stauffenburg-Verlag 1996 (Stauffenburg-Colloquium 40), S. 131 – 150
- Rosen, David, *Die Annalen seiner Verirrungen: The Divided Narrative of Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, in: *New German Review* 10 (1994), S. 11 – 27
- Rötzer, Hans Gerd, *Schiller, Krünitz und Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Einige Anmerkungen zur Erzählstruktur und zur "Infamie"-Diskussion*, in: *Wirkendes Wort* 61 (2011), H. 2, S. 207 – 217

- Schings, Hans-Jürgen, *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*, Tübingen: Niemeyer 1996
- *Freiheit in der Geschichte. Egmont und Marquis Posa im Vergleich*, in: *Geschichtlichkeit und Gegenwart*, Festschrift f. Hans Dietrich Irmischer, hrsg. v. Hans Esselborn u. Werner Keller, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1994, S. 174 – 193
- Schlaffer, Hannelore, *Die Ausweisung des Lyrischen aus der Lyrik. Schillers Gedichte*, in: *Das Subjekt der Dichtung*. Festschrift f. Gerhard Kaiser, hrsg. v. Gerhard Buhr u.a., Würzburg: Königshausen & Neumann 1990, S. 519 – 532
- Schottelius, Saskia, *Fatum, Fluch und Ironie. Zur Idee des Schicksals in der Literatur von der Aufklärung bis zur Romantik*, Frankfurt am Main: Lang 1995
- Schulz, Georg-Michael, *Erhaben und sinnlich. Strenge Form und theatrale Wirkung in Schillers Braut von Messina*, in: *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*, Festschrift f. Klaus-Detlef Müller, hrsg. v. Werner Frick u.a., Tübingen: Niemeyer 2003, S. 173 – 186
- Schwinge, Ernst-Richard, *Schiller und die griechische Tragödie*, in: *Schiller und die Antike*, hrsg. v. Paolo Chiarini u. Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Stiftung für Romantikforschung 44), S. 15 – 48
- *Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen*, in: *JDSG 47* (2003), S. 123 – 140
- Sergl, Anton, *Das Problem des Chors im deutschen Klassizismus*, in: *JDSG 42* (1998), S. 165 – 194
- Sharpe, Lesley, *Friedrich Schiller. Drama, Thought and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press 1991
- Simonis, Annette, *"Das verschleierte Bild". Mythopoetik und Geschlechterrollen bei Karoline von Günderrode*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74* (2000), S. 254 – 278
- Sommerhage, Claus, *Schillers Lyrik. Eine Apologie*, in: *Weimarer Beiträge 38* (1992) H. 1, S. 19 – 30
- Starobinski, Jean, *Fabel und Mythologie im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Ders., *Das Rettende in der Gefahr. Kunstgriffe der Aufklärung*. Aus dem

- Französischen und mit einem Essay von Horst Günther, Frankfurt am Main: Fischer 1990, S. 318 – 351
- Sternberger, Dolf, *Macht und Herz oder der politische Held bei Schiller*, in: *Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959*, im Auftrag d. Dt. Schillergesellschaft hrsg. v. Bernhard Zeller, Stuttgart: Klett 1961, S. 310 – 329
- Storz, Gerhard, *Die Struktur des Don Carlos*, in: *JDSG 4* (1960), S. 110 – 139
- Süßmann, Johannes, *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780 – 1824)*, Stuttgart: Steiner 2000 (Frankfurter Historische Abhandlungen 41)
- Thiel, Luzia, *Freundschafts-Konzeptionen im späten 18. Jahrhundert. Schillers "Don Karlos" und Hölderlins "Hyperion"*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004
- Tresselt, Matthias, *Schiller und die Demokratie*, Berlin: Duncker & Humblot 2009 (Tübinger Schriften zum Staats- und Verwaltungsrecht 81)
- Ueding, Gert, *Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition*, Tübingen: Niemeyer 1971
- Vellusig, Robert, *Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2000 (Literatur und Leben 54)
- Vierhaus, Rudolf, *Aufklärung als Lernprozeß*, in: Ders., *Deutschland im 18. Jahrhundert. Politische Verfassung, soziales Gefüge, geistige Bewegungen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987, S. 84 – 95
- Vonhoff, Gert, *Der Geschichte eine Form. Schillers "Braut von Messina"*, in: *Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. v. Thomas Althaus und Stefan Matuschek, Münster, Hamburg: Lit 1994 (Münsteraner Einführung Germanistik 3), S. 71 – 99
- *"Die Macht der Verhältnisse". Schillers Erzählungen*, in: *Text + Kritik IV* (2005) (Sonderband Friedrich Schiller), S. 71 – 81
- Voskamp, Wilhelm, *Emblematisches Zitat und emblematische Struktur in Schillers Gedichten*, in: *JDSG 18* (1974), S. 388 – 406
- Wehrmann, Volker, *Volksaufklärung*, in: *"Das pädagogische Jahrhundert". Volksaufklärung und Erziehung zur Armut im 18. Jahrhundert in Deutschland*, hrsg. v. Ulrich Herrmann, Weinheim/Basel: Beltz 1981 (Geschichte des Erziehungs- und Bildungswesens in Deutschland 1), S. 143 – 153

- Werber, Niels, *Technologien der Macht. System- und medientheoretische Überlegungen zu Schillers Dramatik*, in: *JDSG* 40 (1996), S. 210 – 243
- Willems, Gottfried, *"Ich will – ". Zur Struktur von Schillers Drama*, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, hrsg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2006 (Ereignis Weimar – Jena 15), S. 295 – 312
- Wittkowski, Wolfgang, *Höfische Intrige für die gute Sache. Marquis Posa und Octavio Piccolomini*, in: *Schiller und die höfische Welt*, hrsg. v. Achim Aurnhammer u.a., Tübingen: Niemeyer 1990, S. 378 – 397
- Wölfel, Kurt, *Machiavellische Spuren in Schillers Dramatik*, in: *Schiller und die höfische Welt*, hrsg. v. Achim Aurnhammer u.a., Tübingen: Niemeyer 1990, S. 318 – 340
- Zimmermann, Hans Dieter, *"Die Götter Griechenlands". Zu Friedrich Schiller und Friedrich Hölderlin*, in: *Schiller und die Antike*, hrsg. v. Paolo Chiarini und Walter Hinderer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Stiftung für Romantikforschung 44), S. 75 – 89

Lebenslauf

1968 in Wien geboren, Volksschule und neusprachliches Gymnasium in Wien, 1986 Matura mit Auszeichnung. Kaufmännisches Kolleg und 1988 HAK-Matura mit Auszeichnung. Ausbildung zum Bilanzbuchhalter, Controller und Vermögensberater. Anstellungen in diversen nationalen Unternehmen und internationalen Konzernen, seit 2001 Leiter des Rechnungswesens in einem Wiener Museum.

1999 – 2004 parallel zur Vollzeitbeschäftigung Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und Germanistik in Wien mit Auszeichnung, 2004 – 2008 Lehrbeauftragte am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien mit Schwerpunkt Sozialgeschichte der Literatur (u.a. Nationalmythen, Literatur und Religion, Historisches Drama). Teilnahme an wissenschaftlichen Kongressen zu den Themen Friedrich Schiller und Karl May.

Publikationen:

Dichter und Volksheld. Schillers Funktionalisierung für Bürgertum und Nationenbildung. Univ. Dipl. Arb. Wien 2004

Ein deutscher Messias. Das kulturelle Schema der Schillerrezeption bei den Feiern von 1859, in: *JDSG* 48 (2004), S. 167 – 184

Politische Freiheit, ästhetischer Zwang. Aspekte der Lektüresteuern an der Figur Marquis Posa, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung,* hrsg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2006 (Ereignis Weimar – Jena 15), S. 313 – 333

Tränen um Winnetou. Wirkungsästhetik im Zeichen von Natur und Zivilisation, in: *Karl May. Werk – Rezeption – Aktualität,* hrsg. v. Helmut Schmiedt u. Dieter Vorsteher. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 83 – 97

*Intertextualität im Zeichen der Germanisierung. Überlegungen zu Karl Mays Figur
Winnetou, in: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft (2010), S. 205 – 219*

Zusammenfassung

Wie kein anderer dominiert der Gedanke von Freiheit und Autonomie Schillers Werk, sein ästhetisches Programm zielt auf das Einlernen von Freiheit ab, und Kunst wird zum Propädeutikum des Lebens. Gleichzeitig ist jedoch die Rhetorik als nicht wegzudenkendes Wesenselement all seinen schriftstellerischen Produkten eingeschrieben und Schillers Sprache von einer äußerst suggestiven, wenn nicht gar manipulativen Kraft geprägt. Schiller scheint sich seiner Sprachgewalt durchaus bewusst gewesen zu sein, und so begleitet der Konflikt zwischen Rezeptionssteuerung und Leserautonomie sein gesamtes Schaffen. Anhand einer repräsentativen Textauswahl, die Schillers eigenste Gattung, das Drama, ebenso berücksichtigt wie die Erzählung, die Selbstausslegung, historische und philosophische Abhandlungen, Gedankenlyrik und die Ballade, wird gezeigt, wie sehr er nach dem adäquaten künstlerischen Ausdruck ringt und nach dem angemessenen Verhältnis von Beeinflussung durch (Sprach)kunst und Freiheit sucht. Es wird dargestellt, welche Figurationen der Leserbeeinflussung Schiller erprobt, welche Konflikte mit seiner eigenen Kunsttheorie dabei auszuhalten waren, und wie er das Repertoire der Wirkmächtigkeit entfaltet, ohne dabei sein Freiheitsideal zu verraten.

Schillers bevorzugte Stilmittel lassen sich in zwei Gruppen teilen: in jene, die den sinnlichen Gehalt des Textes ausmachen und in denen er die musikalische Qualität seiner Sprache nützt, und in die Formen, die sich primär an den Verstand wenden, nämlich Antithese, Frage und Negation. Als vermittelndes Element, sozusagen als Brücke zwischen diesen beiden Positionen, fungiert die Pause. Auf Sinnlichkeit stützt er sich vor allem, wenn er verführen will. Er vermag

es, allein durch klangliche Elemente Stimmung und ganze Szenen zu erzeugen, ebenfalls ein akustisches Element sind die von ihm favorisierten Alliterationen, die die Verlautbarung der Autorenmeinung stützen. Neben dem akustischen Reiz beschäftigen Bilder die Vorstellungskraft, ganze Szenerien treten vor das Auge und werden so in der Imagination des Rezipienten verankert. Schiller bedient sich der Phantasie seines Publikums und beteiligt es auf diese Weise am Text.

Entsprechend der wirkungsästhetischen Ausrichtung seiner Poetik denkt Schiller seinen Rezipienten stets mit und ist ständig auf Interaktion mit seinem Publikum aus. Das geht so weit, dass er den Leser direkt anspricht und eine Kommunikationssituation herstellt, die mediengeschichtlich durch die Entwicklung des sich anonymisierenden Buchmarktes längst überholt ist. Fragen und Leerstellen dienen ihm dazu, den Leser zu Eigenleistung zu animieren, doch dichtet er die Leerstellen durch die Vorgabe konkreter Bilder oder schlüssiger Argumente sofort wieder ab, sie halten selten echte Freiheit für den Leser bereit, sondern sind, von Schiller eingesetzt, ein ausgezeichnetes Mittel der Manipulation. Auch eine weitere Lieblingsform Schillers, die Antithese, suggeriert zwar Alternativen, eröffnet jedoch keine echte Option. Aus den Gegensätzen entsteht zwar Spannung und Dynamik, die Opposition lädt aber auch zur Besetzung unterschiedlicher Standpunkte ein, von denen meist einer favorisiert wird.

Um den Leser zum ruhigen Nachdenken zu zwingen, variiert Schiller das Tempo, baut Lesehemmungen, Negationen oder Widersprüche ein. Er versucht nie, seine Manipulationskunst zu verbergen, sondern legt seine Mittel offen und thematisiert immer wieder die Rolle des Rezipienten. Wenn der sich auf den Text einlässt, sich durch Schillers Methodik, durch seine Wortgewalt und seine

Gedankenkonstrukte verführen lässt und seinen Verstand *und* sein Gefühl nutzt, kommt er zwangsläufig zu einem freien Urteil über den Text.

Summary

The notion of freedom and autonomy dominates the oeuvre of Friedrich Schiller more than any other concept. His esthetic program was aimed at teaching freedom, with art becoming a propaedeutic to life. At the same time, rhetoric is ingrained as an essential element throughout his entire literary output and Schiller's language is invested with a strongly suggestive, almost manipulative power. Schiller appears to have been well aware of his powerful eloquence, and the conflict between trying to influence his readers while wishing them to maintain their autonomy is apparent throughout his oeuvre. Based on a representative selection of texts, including Schiller's favored genre, the drama, as well as novellas, self-interpretations, historical and philosophical treatises, reflective poetry and ballads, this dissertation illustrates Schiller's struggle for adequate artistic expression and his quest for the appropriate balance between influence through literature and freedom. This thesis further highlights the different types of reader manipulation explored by Schiller, the resulting conflicts with his own theory of art and how he developed a repertoire of effecting devices without betraying his concept of freedom.

Schiller's favored stylistic devices can be divided into two categories – those which determine the sensuous content of his texts and enabled him to use the musical quality of his diction to full effect, and those forms which appeal primarily to reason, such as antithesis, question and negation. Acting as an intermediary element, as a sort of bridge between these two positions, is the pause. Schiller availed himself of sensual devices when he wanted to seduce. He was able to create an atmosphere and depict entire scenes through acoustic elements, one

of them being his favored alliterations, which were used to emphasize the author's opinions. Schiller stimulated his readers' imagination not only by means of such acoustic elements, but also through literary images with which he conjured up whole scenes before the eyes of his readers, embedding them firmly in their minds. By availing himself of the imagination of his audiences, Schiller involves them in his texts.

Seeing as Schiller's poetry was thus focused on the effect his texts produce with his readers, he thought with his recipients and constantly sought to interact with them. He went so far as to directly address his readers, producing a communicative situation already long obsolete in his times due to the increasing anonymity of the book market. While he employed questions and blanks to encourage readers to think for themselves, he tended to immediately follow them with concrete images and conclusive arguments. Blanks hardly ever hold real freedom for readers, but were rather used by Schiller as an excellent means of manipulation. Another one of Schiller's favorite devices, the antithesis, may suggest alternatives but does not open up real options either. For while these opposites create a sense of tension and dynamic, they also invite different viewpoints, one of which is usually favored.

In order to force readers to calmly contemplate his works, Schiller alternated the tempo of his poetry and incorporated reading impediments, negations and contradictions. He never tried to hide his manipulative abilities, but rather openly disclosed them, making the role played by recipients a subject of discussion. However, if readers immerse themselves in Schiller's texts, if they allow themselves to be seduced by his methods, his magniloquence and thought

constructs, and provided they avail themselves of both their minds *and* their emotions, they will inevitably arrive at a free assessment of his texts.