



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Arbeit

„Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet.“

**Die Wahrnehmungstheorie Friedrich Schillers als
dramenpoetisches Konzept der ‚Wallenstein-Trilogie‘**

Verfasserin

Malin Heinecker

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Dezember 2010

Studienkennzahl lt. Studienbuchblatt

A 332

Studienrichtung lt. Studienbuchblatt

Deutsche Philologie

Betreuerin

Univ. Doz. Dr. Irmgard Egger

INHALT

Vorbemerkung	5
1. Wahrnehmung und Drama	7
2. Kommunikation - Wahrnehmung als Interpretation	20
2.1. Reden als Verschweigen	23
2.2. Das Scheinbare als Schuld	26
3. Die Menschenkenntnis	30
4. Wallenstein im Fokus der Wahrnehmung	37
4.1. Wallenstein als Politiker	39
4.2. Wallenstein als mediale Figur	43
4.3. Das Maskenspiel als Macht- und Möglichkeitsgarant.....	48
5. Die Erfahrung der Fremdbestimmtheit	52
5.1. Fremdbestimmtheit - Schicksal.....	55
5.2. Fremdbestimmtheit - Pflicht: Die Piccolomini.....	60
5.3. Fremdbestimmtheit - Notwendigkeit: Wallenstein.....	65
6. Die Poetik: der Vorrang der Handlung	69
6.1. Die Tatverwandlung.....	71
6.2. Das Geschehen vor der Handlung.....	75
7. Die Wirkung	81
7.1. Psychologie und Zeichen	82
7.2. Die Wirkung auf die Figur	84
7.3. Die Wirkung auf den Zuschauer	88
Anhang	95
Siglen	95
Literaturverzeichnis	95
Zusammenfassung	108
Curriculum Vitae	111

Vorbemerkung

1800 erscheint die Druckfassung der ‚Wallenstein-Trilogie‘; zu einem Zeitpunkt, an dem Schiller seit mehr als zehn Jahren kein Drama publiziert oder zur Aufführung gebracht, aber das Gesamtwerk seiner theoretischen Schriften nahezu abgeschlossen und ‚Die Geschichte des 30jährigen Krieges‘ geschrieben hatte. ‚Wallenstein‘ liest sich mithin auch als Resultat und Umsetzung dieser theoretischen und historischen Studien.

Die Analyse der dramenpoetischen Theorien Schillers und deren Anwendung auf ‚Wallenstein‘ ist bisher weitgehend unerforscht. In der Beschäftigung mit den ästhetischen Schriften, sowohl durch die Forschung als auch durch Schiller selbst, dominiert die Frage nach der Rolle von Kunst in einer Gesellschaft. Der Sinn und Zweck einer Kunst-Wirkung ist weit ausführlicher behandelt als die Fragestellung nach ihrem *Wie*. *Wie* das ästhetische Programm in der Kunst umzusetzen ist oder umgesetzt wurde, wird gemeinhin nicht erörtert. Zudem behandeln die ästhetischen Schriften Kunst im Allgemeinen und sind nicht auf dramenpoetische Überlegungen beschränkt.¹ Diese Problematik spürt auch Schiller und formuliert sie in einem Brief an Humboldt während der Arbeit an ‚Wallenstein‘:

Meine ganze Thätigkeit hat sich gerade jetzt der Ausübung zugewendet, ich erfahre täglich, wie wenig der Poet durch *allgemein reine* Begriffe bei der Ausübung gefördert wird, und wäre in dieser Stimmung zuweilen unphilosophisch genug, alles was ich selbst und andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vortheil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinwegzugeben.²

Was Schiller hier beklagt, ist, dass der philosophische Überbau einer Ästhetik, die auf größere und abstraktere gesellschaftliche Veränderungen abzielt, dem Autor im

¹ Gottfried Willems: Zur Struktur von Schillers Drama. In: Der ganze Schiller. Programm ästhetischer Erziehung. Hg. Klaus Manger. Heidelberg 2006, S. 300.

² Schiller an Wilhelm von Humboldt, 27.06.1798, Brief 634, Bd. 12, S. 395-396.
Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Hgg. Otto Dann, Ingenkamp, Janz (u.a.), Frankfurt a.M. 1985ff (Deutscher Klassiker Verlag). Im folgenden BDK und Bandangabe. Briefe I, 1772-1795, Hg. Georg Kurscheidt, Bd. 11, 2002. Briefe II, 1795-1805, Hg. Norbert Oellers, Bd. 12, 2002.

konkreten Schaffensprozess keine Hilfestellung bietet. Die akademischen theoretischen Überlegungen lassen sich nicht ohne weiteres auf die praktischen Erfordernisse der Dramenproduktion anwenden.³ Dennoch ist es eindeutig, und im Folgenden belegt, dass Schiller eine komplexe Dramentheorie ausgearbeitet und angewandt hat. ‚Wallenstein‘ ist nicht in leerem Raum entstanden, der Schaffensprozess wird - wie bei sonst keinem Drama Schillers - von einem sehr ausführlichen Briefwechsel mit Goethe begleitet, der besonders dramenpoetische Fragestellungen betrifft und konkret die *Kunstgriffe des Handwerks* zum Gegenstand hat. Das Drama ‚Wallenstein‘ setzt sich von Schillers vorhergehender Dramenproduktion derart radikal ab, dass dieser selbst über den ‚Don Karlos‘ von 1788 schreibt: es würde ihn inzwischen *nurmehr anekeln*.⁴

Eine Kernidee der Schillerschen Theorie und Ästhetik ist die der *Wahrnehmung* – sowohl als konkret sinnliches Erleben als auch im größeren Zusammenhang von Rezeptionsvorgängen. Sie ist die Überbrückung zwischen einem materiellen Äußeren (auch des eigenen Körpers) und dem immateriellen Geist. Ausgehend von seinen Dissertationen an der Karlsschule und in weiteren Schriften verfeinert und konkretisiert, schafft Schiller ein Theoriegebäude, das sich aus unterschiedlichen Blickpunkten mit dem Zusammenspiel des sinnlichen und sittlichen Prinzips der menschlichen Natur befasst. Schiller stellt die Frage, wie die äußere Umgebung eines jeden Einzelnen auf dessen Inneres wirkt und wie er dieses Innere nach außen mitteilt. Wesentlich ist hierbei eine sehr ausgereifte psychologische Kommunikationstheorie, die den Sprechakt als zu interpretierendes Zeichensystem begreift und sowohl auf die Kommunikation der Figuren als auch auf den Dialog zwischen Drama und Publikum anwendbar ist.

Die intensive Beschäftigung mit dem intendierten Zuschauer als einem interpretierenden, mitfühlenden und auch reagierenden Zuhörer, verrät das gesteigerte Interesse Schillers an der Publikumswirkung seiner Dramen und fordert eine eingehende Beschäftigung mit der Schillerschen Rezeptionstheorie und ihrer

³ Marie-Christin Wilm: ‚Die Jungfrau von Orleans‘, tragödientheoretisch gelesen. Schillers ‚Romantische Tragödie‘ und ihre praktische Theorie. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Hgg. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Ott. Bd. 47, Stuttgart 2003, S. 143.

⁴ Schiller an Körner, 04.09.1794, Brief 342, Bd. 11, S. 716.

Anwendung. Das Gegenstück einer jeden *Wahrnehmung* ist die *Wirkung*. Dies Zusammenspiel bestimmt die Figur und das Drama ‚Wallenstein‘; das Drama wie die Figur ist von der Notwendigkeit der eigenen Wirkung abhängig – und ohne Wirkung inexistent: „Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet“ (WT 528)⁵.

Diese Arbeit analysiert das Zusammenspiel von Wirkung und Wahrnehmung als dramenpoetisches Konzept der ‚Wallenstein-Trilogie‘.

1. Wahrnehmung und Drama

1780 dissertiert Friedrich Schiller mit seiner Schrift ‚Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen‘.⁶ In ihrem Titel drückt sich bereits diejenige dualistische Auffassung des Menschen aus, welche Schiller in seinen späteren theoretischen Schriften konkreter ausformuliert und zu einem wesentlichen Bestandteil – wenn nicht gar zu einer Grundlage - seiner Ästhetik macht, die in den Dramen umgesetzt wird. Die Unterscheidung einer *thierischen* und einer *geistigen* Natur meint, dass der Mensch als sinnlich-sittliches Doppelwesen zu verstehen ist. Schiller trennt Sinnliches, also die physische Natur des Menschen, seine niederen Triebe und Beweggründe, vom Sittlichen, welches das Über-Sinnliche, also das der Natur übergeordnete Geistige meint.⁷ Diese Zweiteilung ist – bei aller Einfühlung in körperliche Komponenten – letztlich hierarchisch, das Sittliche wird dem Sinnlichen übergeordnet, denn es ist das Vermögen des Menschen, seine Natur zu beherrschen. Daher ist das Sittliche direkt an die Idee der Freiheit gebunden: es ist die Freiheit, Kraft unseres Geistes gegen unsere physischen

⁵ Friedrich Schiller: Wallenstein Ein dramatisches Gedicht (1800). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 2: Dramen 2. Hg. Peter-André Alt. München, Wien 2004. S. 269-547. Im Folgenden P = Prolog, WL = Wallensteins Lager, DP = Die Piccolomini, WT = Wallensteins Tod und Versangabe.

⁶ Über die schulische Ausbildung Schillers und die Einbettung der Dissertationen von 1779 und 1780 in deren zeitgeschichtlichen philosophischen Kontext vgl. Rüdiger Safranski: Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus. München, Wien 2007. S. 44-99.

⁷ Schiller formuliert das Sittliche als etwas, das „über der Natur ist“. Über das Pathetische (1801). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004. S. 518.

Bedürfnisse zu handeln. Vernunftfreiheit und Naturnotwendigkeit stehen einander gegenüber.⁸

Diese philosophische Prämisse der Schillerschen Theorie und Ästhetik ist das Ergebnis einer neuen Entwicklung, die Schiller bereits zu Schulzeiten – vor allem durch seinen Professor Jakob Friedrich Abel – vermittelt bekommen hat. Der *anthropologische Materialismus* denkt die Geistestätigkeit als abhängig von körperlichen Voraussetzungen; hinzu kommt die Kenntnis Herders und das Interesse, wie das Lebendige das Individuelle hervorbringt. Schiller formuliert ausgehend von diesen Grundüberlegungen die Fragestellung, wie das (abstrakte) Über-Sinnliche sich sinnlich (konkret) ausdrückt. Damit ist bereits im Frühwerk die anthropologische Fragestellung an eine ästhetische angelehnt. Bereits in den ‚Räubern‘ (1777, also noch vor der Dissertation begonnen) unternimmt Schiller den Versuch der Seelenkunde, wenn auch stark schulmedizinisch geprägt und deswegen (im Sinne einer Experimentalanordnung) mit vereindeutigten Figuren. Somit sind besonders in diesem frühen Drama die körperlichen Voraussetzungen und die Charakterentwicklungen der Figuren in einen direkten Zusammenhang gebracht. 1779 reicht Schiller seine erste Dissertation ‚Philosophie und Physiognomie‘ ein, die das Zusammenspiel von Körper und Seele behandelt. 1780 wird die dritte Dissertation ‚Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen‘ akzeptiert, die eng an die erste angelehnt ist, jedoch die philosophischen Aspekte stärker herausarbeitet. Schiller erarbeitet ein medizinisches Wahrnehmungskonzept, nachdem die Außenwelt eine „Wirkung [...] außerhalb meinem Selbst“ ist, die über die „vorstellenden Organe oder [...] Sinne“ indirekt auf den Geist wirkt.⁹ Es bedarf einer *Mittelkraft*, die „einesteils geistig, einesteils materiell“ und keines zur Gänze ist und „zwischen den Geist und die Materie tritt und be[i]de verbindet“.¹⁰ Sinneswahrnehmung ist daher eine Verkettung: die Sinne leiten eine „Bewegung der Materie“ hin „zu der geistigen Kraft. Die äußeren

⁸ Über Anmut und Würde (1793). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004. S. 481.

⁹ Philosophie der Physiologie (1779). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004. S. 252, 225.

¹⁰ Philosophie der Physiologie (1779), Bd. 5, S. 253.

Veränderungen werden durch sie zu innern. Durch sie wirft die äußere Welt ihr Bild in der Seele zurück“, ohne dass der „Nervengeist“ als Umbruch zwischen materieller und immaterieller Empfindung näher benannt wäre.¹¹ Schiller findet die Schnittstelle zwischen dem materiellen Körper und dem immateriellen Gedanken ebenso wenig wie die moderne Medizin. Aber er analysiert mit psychologischem Gespür in seinen Dramen, wie „die Tätigkeiten des Körpers [...] den Tätigkeiten des Geistes“ entsprechen.¹² Deswegen ist eine der wichtigsten Fragestellungen der Ästhetik Schillers die, wie der Mensch das abstrakte Sittliche mittelbar sinnlich so zum Ausdruck bringt, dass es dem Gegenüber möglich ist, das Ausgedrückte zu verstehen. Ausgehend von einer medizinisch-anthropologischen Wahrnehmungstheorie, die das Wirken eines *Eindrucks* von außen nach innen zum Gegenstand hat, entwickelt Schiller eine Ästhetik, die das nach außen gerichtete Wirken, das *Eindruck machen*, zum Gegenstand hat.

So sind Schriften wie die *Kallias Briefe*, ‚Über das Pathetische‘, ‚Über das Erhabene‘ und besonders ‚Über Anmut und Würde‘ nicht allein philosophisch oder ästhetisch, sondern im engeren Sinne auch gattungs- und dramentheoretisch. Die Beschäftigung mit einigen Kernbegriffen des Idealismus – wie dem der Freiheit – ist immer auch an deren physische Ausdrucksmöglichkeiten gekoppelt. Im Briefwechsel mit Christian Gottfried Körner (*Kallias Briefe*) entwickelt Schiller 1793 eine Theorie der Schönheit, in der diese als *Freiheit in Erscheinung* definiert ist; als die Bruchstelle, an der das Abstrakte, das „selbst nie als solche[s] in die Sinne fallen kann [...] frei erscheine“.¹³ Eine ähnliche Formulierung findet Schiller im gleichen Jahr für den Begriff der Würde¹⁴, sie sei „Ausdruck einer erhabenen Gesinnung“ und

¹¹ *Philosophie der Physiologie* (1779), Bd. 5, S. 252, 256, 258.

¹² *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner Geistigen* (1780). Friedrich Schiller *Sämtliche Werke*, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: *Erzählungen, Theoretische Schriften*. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004. S. 306.

¹³ *Kallias Briefe* (1793). Friedrich Schiller *Sämtliche Werke*, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: *Erzählungen, Theoretische Schriften*. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 400.

¹⁴ Der Begriff der Würde wird von Schiller sehr unterschiedlich verwendet und spiegelt das Changieren zwischen abstraktem Innerem und sinnlich-konkretem Äußeren wider. In unterschiedlichen Dramen wird der Begriff synonym mit *Ehre* gebraucht und verweist allein auf gesellschaftliche Anerkennung und Status. Daneben existiert der Bedeutungsaspekt der *Menschenwürde* als politische Forderung und soziales Phänomen beispielsweise im *Don Karlos*. Für die ästhetischen Überlegungen ist allein der enger gefasste Würde-Begriff relevant, der Würde als den sichtbaren Ausdruck der Geistesfreiheit definiert und den tatsächlichen Widerstand gegen die menschlichen niederen Triebe meint („anthropologische Würde“). Udo Ebert: Schiller und die

der Ausdruck der Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft der *Geistesfreiheit in der Erscheinung*.¹⁵ In diesen frühen theoretischen Schriften ist Schiller mehr daran gelegen, die Beschaffenheit des physischen Ausdrucks (Schönheit, Würde, Erhabenheit) zu analysieren als sich mit deren Voraussetzung, der Freiheit, zu befassen. Die Definition dessen, was Freiheit ist, fällt knapp und präzise aus; den Begrifflichkeiten ihres physischen Ausdrucks ist das Ringen um die korrekte Bezeichnung gerade in ihren Variationen, Uneinheitlichkeiten und Wiederholungen deutlich anzumerken.

In den Schriften ‚Über das Pathetische‘ und ‚Über das Erhabene‘, die in unterschiedlichem Umfang bereits 1793 geschrieben, aber erst 1801 in einer endgültigen Fassung publiziert wurden, sind Grundsatzaussagen formuliert, die Schillers Dramenverständnis sowie auch seinen Anspruch und die damit einhergehende Problematik präzise benennen.¹⁶ In ‚Über das Pathetische‘ schreibt Schiller 1801: „Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen“.¹⁷ Es gilt ihm den Dualismus seines Menschenbildes zu überbrücken und die metaphysischen Abstrakta im Drama darzustellen, also sinnlich wahrnehmbar zu machen. Dass dies ein Paradoxon und so nicht umsetzbar ist, ist kennzeichnendes Merkmal eines jeden Dualismus und des Gegensatzpaares: Sinnlich-Sittlich. Schiller formuliert, dass „Ideen im eigentlichen Sinn und positiv nicht darzustellen [sind], weil ihnen nichts in der Anschauung entsprechen kann.“¹⁸ Da Schiller also die positive Darstellungsweise einer Idee als unmöglich definiert, bleibt allein die negative Darstellung, nämlich das interpretative Rückschlussverfahren. So heißt es in ‚Über Anmut und Würde‘: „Strenggenommen ist die moralische Kraft keiner Darstellung fähig, da das Übersinnliche nie

Menschenwürde. In: Klaus Manger (Hg.): Der ganze Schiller. Programm ästhetischer Erziehung. Heidelberg 2006, S. 113.

¹⁵ Über Anmut und Würde (1793), Bd. 5, S. 470, 475.

¹⁶ Einen Überblick über die dramenpoetisch relevanten theoretischen Konzepte bietet Volker Dörr: Weimarer Klassik. (UTB 2926) München 2007, S.83-90. Ausführlich über Schillers Rezeptionstheorie mit Schwerpunkt auf dem ‚Wallenstein‘ schreibt Manfred Beetz: Vom ‚selbsttätigen Widerstand‘ des Schönen. Schillers Dramaturgie des Publikums in Wallenstein. In: „Das Schöne soll sein“. Aisthesis in der deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang F. Bender. Hgg. Peter Heßelmann, Michael Huesmann, Hans-Joachim Jakob. Bielefeld 2001, S. 206-209.

¹⁷ Über das Pathetische (1801), Bd. 5, S. 512.

¹⁸ Über das Pathetische (1801), Bd. 5, S. 518.

versinnlicht werden kann. Aber mittelbar kann sie durch sinnliche Zeichen dem Verstande vorgestellt werden¹⁹.

Daraus ergibt sich, dass eine Handlung, deren Motivation nicht sinnlich sein kann, eine indirekte Darstellung des Übersinnlichen ist. Hierbei ist es für den Rezipienten (und damit für die Wirkung) irrelevant, ob der Rückschluss korrekt ist, es komme „bloß darauf an[()], daß ein Gegenstand frei erscheine, nicht [darauf dass er es] wirklich ist“²⁰. Schiller schreibt allgemein von sinnlicher Wahrnehmung, erläutert seine eigene Kunsttheorie aber in erster Linie anhand von visuellen Beispielen. Als dramentheoretischer Analyseapparat müssen die *Erscheinungen der Sinnenwelt* auf visuelle und auditive Wahrnehmung eingeschränkt werden, die *Bühnenschränke* durchschneidet die menschliche Wahrnehmung und fordert eine umso komplexere Wahrnehmungsleistung von Auge und Ohr²¹. Die auditive Wahrnehmung hat dabei die wichtigere Funktion inne, ist es doch das Ohr, dessen „Weg der gangbarste und nächste zu unsern Herzen ist“, das Auge kommt erst dort ins Spiel, wo die im engeren Sinne dramatische Handlung stockt.²² Diese Überlegungen gehen in ihrem Kern auf den Gattungsvergleich Lessings zurück. Das Drama stellt eine Handlung in der Zeit vor, im nonverbalen Innehalten gerinnt die Handlung zum Bild, das nicht in der Zeit, sondern im Raum existiert. Das Bild ist mit den Augen statt mit den Ohren wahrzunehmen, es kennt aber seinem Wesen nach keine (sich ereignende) Handlung und ist deswegen nicht dramatisch. Wahrnehmung meint im Kontext der Dramenpoetik akustische Wahrnehmung. Die sinnliche Vermittlung schrumpft im Drama zusammen auf die einzige mögliche dramatische Form: den Dialog.

In seinen frühen theaterkritischen Schriften ‚Über das gegenwärtige deutsche Theater‘ und ‚Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?‘ von 1782 und 1784 verschmilzt Schiller sein medizinisch anthropologisches Wissen mit

¹⁹ Über Anmut und Würde (1793), Bd. 5, S. 475.

²⁰ Kallias Briefe (1793), Bd. 5, S. 400.

²¹ Peter Utz: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit. München 1990, S. 59.

²² Über das gegenwärtige Deutsche Theater (1782). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 817. Es ist zu bemerken das Schiller hier (wie meistens) das *wir* mit dem Zuschauer gleichsetzt, dass also seine dramentheoretischen Überlegungen tatsächlich vom Rezipienten und nicht vom Autor ausgehen. Sie behandeln nicht in erster Linie das Drama als künstlerisches *Produkt*, sondern dezidiert die *Dramenwirkung*.

ästhetischen Überlegungen.²³ Die medizinisch-anthropologisch fundierte Wahrnehmungstheorie wird in eine dramenpoetische Ästhetik übersetzt. So versteht Schiller die *Menschenbeobachtung*²⁴ als Grundlage jeder Dramenproduktion und betont vielfach, dass die Bühnenhandlung dem Zuschauer weniger fiktive Figuren als vielmehr „Menschen und Menschencharakter“, „menschliche[s] Leiden“ und „Schicksale[] der Menschheit“ vorführt.²⁵ Wie sie auch dem Zuschauer mit „nur einer Empfindung [... entlässt] – es ist diese: Ein Mensch zu sein.“²⁶ Schiller formuliert seine Überlegungen zur Zuschauerreaktion und ihrer Identifikation mit den vorgestellten Figuren in seiner Theorie der Erhabenheit. Die Erfahrung der Erhabenheit bezeichnet das Gefühl, das sich ausgelöst und gesteuert vom fiktiven dramatischen Geschehen im Zuschauer einstellt. Der Zuschauer wird Zeuge, wie die vorgestellte Figur wider ihrer triebischen Natur handelt und erkennt das dahinter liegende höhere Geistige, die Kraft, derer die Handlung bedarf: die Freiheit des Menschen, Kraft seines Geistes wider den eigenen sinnlichen Trieb zu handeln. Der Rezipient spürt diese Freiheit im Angesicht der Bedrohung auch in sich selbst, macht somit die Erfahrung der eigenen Geistesfreiheit und nimmt diese Freiheitserfahrung als Erhabenheit wahr. Das Gefühl von Erhabenheit ist gänzlich unabhängig von einem moralisch wertenden Urteil. Die *moralische Schätzung* einer dramatischen Handlung hängt von den Beweggründen einer Tat ab, die *ästhetische Schätzung* bemisst sich allein an der aufgebotenen Stärke des sinnlichen Widerstandes wider den physischen Trieb; hierin orientiert sich die Schillersche Ästhetik an der Kantschen Philosophie.²⁷ Daraus folgt, dass der beurteilte Gegenstand „dadurch, daß er ästhetisch brauchbar ist, nicht moralisch befriedigend, und dadurch, daß er moralisch befriedigt, nicht ästhetisch brauchbar“²⁸ wird. Ethisch ist ein richtiges Handeln; ästhetisch ist jedes Handeln, indem der Wille das Sinnliche beherrscht oder unterdrückt. Ein erhabener Stoff bietet sich einem Dramatiker in einer Situation, in

²³ Matthias Luserke-Jaqui: Schriften aus der Karlsschulzeit (1774-1780). In: Schiller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart, Weimar 2005, S. 346-347, 349.

²⁴ Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (1784). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 818.

²⁵ Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken (1784), Bd. 5, S. 827.

²⁶ Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken (1784), Bd. 5, S. 831.

²⁷ Klaus Berghahn: Schiller. Ansichten eines Idealisten. Frankfurt a.M. 1986, S. 35.

²⁸ Über das Pathetische (1801), Bd. 5, S. 529.

der ein Menschen wollen kann, was seinen Naturtrieben widerspricht.²⁹ Schiller stuft das ästhetische Urteil zudem als freier und daher angenehmer ein als das an die Pflicht gebundene und engere moralische Urteil. Das Entzücken kann gar zu Sympathie mit einem moralisch schlechten Charakter führen, so dass Schiller Fiesko bemerken lässt: „Es ist schimpflich eine Börse zu leeren – es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen.“³⁰ Der Zuschauer muss die Motivation zwar nachvollziehen können, nicht aber gutheißen. Da der Zuschauer der Tat ihren Beweggrund nicht ansieht, ist dieser für die ästhetische Wirkung irrelevant. Schiller schreibt: „Ob es eine rein moralische Gesinnung oder ob es bloß eine mächtigere sinnliche Reizung war, [...] darauf achte ich bei der ästhetischen Schätzung nicht“³¹.

Voraussetzung ist die Identifikation mit der vorgestellten Figur. Die Wirkung auf den Zuschauer geht vom Drama aus, somit wird seine Reaktion durch das Drama ausgelöst; sie findet aber doch *im* Rezipienten statt und erfordert sein Zutun. So schreibt Schiller weiter: „Nur so lange wir [die Zuschauer] außer uns anschauen, sind wir *sein* [des Dichters]; er hat uns verloren, sobald wir in unsern eigenen Busen greifen.“³² Indem der Zuschauer *in seinen eigenen Busen greift*, also mit eigenen authentischen Gefühlen auf das vorgestellte Werk reagiert, identifiziert er sich und die Illusion wird für ihn Wahrheit, die „Vorstellung der Gefahr enthält einen Anschein objektiver Realität und es wird Ernst mit dem Affekte.“³³ Identifikation beschreibt Schiller wie folgt: „Laokoon oder wir, das wird bloß dem Grad nach verschieden[...] die Ungeheuer schießen los auf – uns [...], und alles Entrinnen ist vergebens. Jetzt hängt es nicht mehr von uns ab, ob wir diese Macht mit der unsrigen messen und auf unsre Existenz beziehen wollen. Dies geschieht ohne unser Zutun“³⁴, Identifikation nach Schiller geht über die emphatische Auffassung Lessings hinaus -

²⁹ Berghahn 1986, S. 36.

³⁰ Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (1792). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 369. Die Verschwörung des Fiesko zu Genua (1784). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 1: Gedichte, Dramen 1, Hg. Albert Meier. München, Wien 2004. 3. Akt, 2. Aufzug, Bd. 1, S. 698.

³¹ Über das Pathetische (1801), Bd. 5, S. 531.

³² Über das Pathetische (1801), Bd. 5, S. 533.

³³ Über das Pathetische (1801), Bd. 5, S. 525.

³⁴ Über das Pathetische (1801), Bd. 5, S. 524-525.

auch wenn sie sich direkt auf ihn bezieht - und setzt einen aktiven Rezipienten voraus.³⁵ Der Rezipient selbst stellt die Beziehung zum dramatischen Gegenstand her, „der Dichter gab uns weiter nichts als einen mit starker Macht bewaffneten und nach Äußerung strebenden Gegenstand. Wenn wir davor *zittern*, so geschieht es bloß, weil wir uns selbst oder ein uns ähnliches Geschöpf im Kampf mit demselben *denken*.“³⁶ Identifikation entsteht zweifach gebrochen: das Metaphysische des Menschen wird in der Figur in eine physische Handlung oder Äußerung übersetzt, die sich nicht aus sinnlichen Beweggründen erklären lässt. Der Zuschauer erkennt den Beweggrund als übersinnlich und *rückübersetzt* die konkrete Handlung in ein Abstraktum. Ohne selbst aktiv zu sein, kann er sich soweit mit der handelnden, fiktiven Figur identifizieren, dass er denkt und fühlt, was er als metaphysischen Beweggrund in die Figur hineininterpretiert. So wird die fiktive Handlung in eine reale metaphysische Reaktion im Zuschauer übersetzt. Schiller geht davon aus, dass diese reale Reaktion eine Intensität erreichen kann, in welcher der Zuschauer zumindest temporär nicht mehr zwischen fiktiven und realen Ursachen unterscheidet. Das Gefühl der Erhabenheit ist bei einer *freien* Handlung der Identifikationsfigur oder bei eigenem *freien* Handeln das Gleiche. Diese Identifikation geschieht im Idealfall unwillkürlich, der Zuschauer kann sich ihr unter gewissen Umständen nicht entziehen.

Abhängig von seinen individuellen vernünftigen und moralischen Bedürfnissen und ästhetische Sinnen fällt der Rezipient unterschiedliche Urteile, die Interpretation der vorgestellten Handlung fallen unterschiedlich aus. Die sittlichen und sinnlichen Empfindungen bestehen nebeneinander und müssen nicht übereinstimmen, sie können gar „dem Gemüt zwei ganz entgegengesetzte Richtungen geben“³⁷. Die Divergenz in der Beurteilung liegt im Rezipienten begründet, sie liegt „nicht etwa nur in den beurteilten Gegenständen, sondern [...] in der verschiedenen Beurteilungsweise“ und „[b]eide haben Recht, und der Grund dieses Widerspruchs liegt bloß in der Verschiedenheit des Standpunkts, aus welchem

³⁵ Nikolas Immer: Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie. Heidelberg 2008, S. 437.

³⁶ Über das Pathetische (1801), Bd. 5, S. 524.

³⁷ Über das Pathetische (1801), Bd. 5, S. 533.

beide diesen Gegenstand betrachten.“³⁸ Das bedeutet, dass Schiller den Rezipienten als die beurteilenden Instanz und damit die Außensicht auf den ästhetischen Betrachtungsgegenstand mitdenkt.

Die Interpretation der Handlungsintention der vorgestellten Figur wird durch Schiller in ‚Wallenstein‘ deutlich erschwert. Indem die Figuren durch ein Konglomerat von unterschiedlichen inneren Beweggründen oder durch äußeren Druck gelenkt sind, entsteht ein Motivationsgeflecht, das kaum aufgelöst werden kann. Während die Charakterzeichnungen in früheren Dramen noch wesentlich eindeutiger waren, schafft Schiller mit ‚Wallenstein‘ ein *realistisches* Drama, in dem die Charaktere nicht ideal und groß. Sie sind weder im Positiven noch im Negativen eindeutig.³⁹ Schiller sieht es als Aufgabe des Dramas an, ein Demonstrationsobjekt zu sein, in dem auf „Menschen und Menschencharakter, [wie] auch auf Schicksale“ aufmerksam gemacht wird und das uns mit „Schicksalen der Menschheit bekannt macht“.⁴⁰ Ziel des Dramas ist somit ein psychologischer Erkenntnisgewinn,⁴¹ das tragische Drama soll dem Zuschauer einen *leidenden* Menschen möglichst naturgetreu vorführen. In diesem Sinne heißt es auch im Prolog, das Drama solle dem Zuschauer die Figur Wallenstein „menschlich näher“ (P 105) bringen. Der Wille zum *Realismus* hält insofern in die dramenimmanente Bühnenrealität Einzug, als dass Max Wallenstein auffordert: „Nicht [d]as Große, nur das Menschliche geschehe“ (WT 2327-2328). Schiller bezeichnet Wallenstein als „ächt realistisch“

³⁸ Über das Pathetische (1801), Bd. 5, S. 528, 532.

³⁹ Erhard Bahr: Geschichtsrealismus in Schillers dramatischem Werk. In: Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft. Hg. Helmut Brandt. Berlin, Weimar 1987. Immer 2008, S. 310-311. Ebenfalls über das realistische Drama und ausführlich über die Vermittlung des ‚rein menschlichen‘, Hans-Dietrich Dahnke: Das politische Spiel und die Menschensache: ‚Wallenstein‘. In: Schiller. Das dramatische Werk in Einzelinterpretationen. Leipzig 1982. (Reclams Universalbibliothek Leipzig Bd. 962) S. 124-131. Leibfried widerspricht der Auffassung, dass der ‚Wallenstein‘ ein realistisches Drama sei insofern, als er der Figur selber Idealismus zuschreibt. Damit stünde Wallenstein in einer Reihe mit den vorhergegangenen „idealistischen“ Dramenfiguren wie beispielsweise dem Marquis Posa zehn Jahre zuvor. Hier ist allerdings einschränkend zu bemerken, dass Leibfried zwar die Figur als idealistisch beschreibt, das Drama selber aber wahr, historisch korrekt und nach der Wirklichkeit konstruiert nennt; damit deutet auch er den ‚Wallenstein‘ indirekt als realistisches Drama. Ob Wallenstein (die Figur) idealistisch oder menschlich gehandelt hat, ist spekulative Interpretation und lässt keine Umlegung auf das gesamte Drama als *idealistisch/realistisch* zu. Erwin Leibfried: Schiller. Notizen zum heutigen Verständnis seiner Dramen. Aus Anlaß des 225. Geburtstags gedruckt. (Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft Bd. 7) Hgg. Dirk Grathoff, Erwin Leibfried. Frankfurt a.M., Bern, New York 1985, S. 218.

⁴⁰ Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (1784), Bd. 5, S. 827.

⁴¹ Immer 2008, S. 435.

und das Drama als den Versuch, „auf rein realistischem Wege einen [...] Charakter [...] aufzustellen, der ein ächtes Lebensprincip in sich hat.“⁴² Realistisch ist Wallenstein, weil er in seiner menschlichen Ambivalenz dargestellt ist und an keiner Stelle der Versuch unternommen wird, Pflicht und Neigung in ihm zu harmonisieren.⁴³ Hehre Ziele und egoistische Beweggründe vermischen sich derart, dass die Motivationen einer Tat weder für Außenstehende noch für den selbstreflexiven Menschen klar zu erkennen und zu trennen sind. Das mag darauf beruhen, dass Schiller den Wallenstein-Stoff bereits als Geschichtsschreiber des Dreißigjährigen Krieges behandelt hatte und bereits in diesem Zusammenhang zu keiner eindeutigen Beurteilung des Wallensteinschen Charakters finden konnte: obwohl Schiller hier, der literarischen Gattung gemäß, eine psychologisierende Erzählinstanz wählt und die literarisch-historische Figur durchaus moralisch bewertet, ist dessen Charakterisierung brüchig.⁴⁴ Vor allem im zweiten, aber auch im dritten Buch ist das Urteil über Wallenstein ein negatives, die Rede ist von *Rachbegierde* und *Ehrsucht*, *Ehrgeiz*, *Machtdurst* und von *schreienden Gewalttätigkeiten*, vom *todeswürdigen Verbrecher* und von *ungeheurem Hochverrat*.⁴⁵ Im vierten Buch relativiert Schiller Wallensteins Schuld und schreibt: „keine seiner Taten berechtigt uns, ihn der Verräterei für überwiesen zu halten. Wenn endlich Notzwang und Verzweiflung ihn antrieben“ - Schiller wertet die äußeren Umstände im Verhältnis zu den inneren, charakterlichen Beweggründen als Handlungs-Motivation auf und fällt das Urteil, Wallenstein sei „bei all seinen Mängeln noch groß und bewundernswert, unübertrefflich [... gewesen und d]ie Tugenden des *Herrschers* und *Helden*, Klugheit, Gerechtigkeit, Festigkeit und Mut, ragten in seinem Charakter kolossalisch hervor.“⁴⁶ Hier werden Wallenstein

⁴² Schiller an Wilhelm von Humboldt, 21.03.1796, Brief 492, BDK, Bd. 1, S. 161.

⁴³ Michael Hofmann: Die unaufhebbare Ambivalenz historischer Praxis und die Poetik des Erhabenen in Friedrich Schillers ‚Wallenstein‘-Trilogie. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Hgg. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Ott. Bd. 43, Stuttgart 1999. S. 254.

⁴⁴ Wolfgang Scholz: Abbildung und Veränderung durch das Theater im 18. Jahrhundert. (Germanistische Texte und Studien, Bd. 10, Wolfgang Scholz) Hildesheim, New York 1980, S. 152. Zurecht kann angemerkt werden, dass Schiller als Protestant Wallenstein als den katholischen Gegenspieler des protestantischen Gustav Adolf in der Geschichtsschreibung nur negativ beurteilen konnte. Hofmann 1999, S. 249.

⁴⁵ Die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges (1790). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 4: Historische Schriften. Hg. Peter-André Alt. München, Wien 2004, S. 475-491.

⁴⁶ Die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges (1790), Bd. 4, S. 687-688.

Attribute wie „*tatenreich*“, „*außerordentlich*“, „*groß*“, „*bewundernswert*“ und „*unübertrefflich*“ zugeschrieben.⁴⁷

Die ambivalente Charakterzeichnung der Figur Wallensteins im Drama beruht auf der Erkenntnis Schillers, dass der Mensch sich wesentlich häufiger von seiner Natur als von seiner Vernunft lenken lässt; „So weit die Geschichte bis jetzt gekommen ist, hat sie von der Natur (zu der alle Affekte im Menschen gerechnet werden müssen) weit größere Taten zu erzählen, als von der selbständigen Vernunft.“⁴⁸ In der Wallenstein-Trilogie wird diese Ambivalenz, die letztendliche Unergründlichkeit der Handlungsmotivation, nicht aufgelöst, sondern demonstrativ ausgestellt. Das Ringen um psychologisch korrekte Darstellung kommt in Schillers Briefwechsel mit Körner zum Ausdruck, in dem jener am 15.12.1796 rät: „Du brauchst lebendige Modelle [..., es] bleibt nichts übrig als das Studium geistvoller Geschichtsschreiber, die uns aus eigener Erfahrung in das Innre der menschlichen Natur einen Blick eröffnet haben.“⁴⁹ Schiller versteht das Verhältnis von Seele und Körper als ein wechselseitiges. Die Seele ist nicht als grundsätzlich frei und autonom zu denken und die Wallensteinsche Aussage vom *Geist der sich den Körper baut* (WT 1813) nicht von ungefähr einem irrenden und scheiternden Charakter in den mund gelegt; in einem Moment der absoluten Fehleinschätzung der eigenen Lage.⁵⁰ Die Psychologie ist die Schnittstelle zwischen Schillers Anthropologie, der Philosophie und seiner Ästhetik.⁵¹ Die Frage nach dem menschlichen Empfinden (für Schiller sowohl physische wie psychische Empfindung) lässt eine ästhetisch und eine psychologische Antwort gleichermaßen zu. In seiner Beschäftigung mit der menschlichen Seele als unergründliches Unbewusstes und empfindsames Bewusstsein deutet sich bereits ein moderneres Verständnis an; die Vermengung unterschiedlich bewusster Handlungsmotive vernünftiger und emotionaler Natur kennzeichnet die Charakterzeichnung in ‚Wallenstein‘.

⁴⁷ Die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges (1790), Bd. 4, S. 686.

⁴⁸ Hofmann 1999, S. 253. Über das Erhabene (1801), Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 803.

⁴⁹ Körner an Schiller, 15(14?).12.17976, Brief 347, Bd. 36, Teil 1, S. 404. Schillers Werke Nationalausgabe, Hg. Norbert Oellers, Weimar 1943ff (Böhlau).

⁵⁰ Wolfgang Riedel: Die anthropologische Wende. Schillers Modernität. In: Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten. Hg. Hans Feger. Heidelberg 2006, S. 40, 44.

⁵¹ Vgl. Lothar Pikulik: Der Dramatiker als Psychologe. Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Dramentheorie. Paderborn 2004, S. 77-108.

Als Folge der Vermengung verschiedener Handlungsmotivationen und -hemmer ergibt sich, dass die Selbstaussagen der Figuren unzuverlässig sind. Entweder kennen sie die eigenen Beweggründe nicht oder nur unzureichend, oder sie haben ein Interesse daran, sie bewusst zu verbergen. Die Vermittlungsmöglichkeit des Dramas ist durch das gänzliche Fehlen einer übergeordneten Erzählinstanz wenn nicht eingeschränkt, so doch definiert. Die Selbstaussage der fiktiven Figur ist das einzig mögliche Sprachrohr des Autors. Da jede Äußerung einer Figur in den Dialog eingebettet ist, richtet sie sich immer an einen dramenimmanenten Adressaten und nur indirekt an einen Rezipienten. Damit ist der Wahrheitsgehalt einer jeden Aussage durch dramenimmanente Konflikte und Konstellationen sowie den eingeschränkten Wissenshorizont und die charakterlichen Voraussetzungen der Figur eingeschränkt. Der Rezipient ist für die sprechenden Figuren nicht existent und die Vermittlungsmöglichkeit des Schillerschen Dramas ist allein der konfliktbestimmte Dialog, sie ist daher immer eine indirekte.

In seinen dramenpoetischen Überlegungen weitet Schiller sein eingangs formuliertes medizinisch-anthropologisches Wahrnehmungskonzept zu einem dramenpoetischen Rezeptionskonzept aus. Seine Überlegungen machen nicht an der vagen Grenze der *Mittelkraft* halt, die Gegenstand der früheren Überlegungen war, sondern hat die Wirkung auf die Seele selbst zum Gegenstand. Anders als die medizinische Wahrnehmungstheorie fragt die Rezeptionstheorie nicht, *wie* das Äußere nach innen wirkt, sondern setzt die sinnliche Wahrnehmung als bereits erfolgt voraussetzt und fragt nach ihren Folgen. Diese Unterscheidung ist eine moderne, die Schiller so nicht vorgenommen hat, die Verwendung des Begriffs „Wahrnehmungstheorie“ im Sinne einer Rezeptionstheorie ist somit inhaltlich uneindeutig, entspricht aber Schillers eigener weitgefasster Begriffsverwendung.⁵² Mit den bisherigen dramenpoetischen Überlegungen Schillers ist daher folgende *Wahrnehmungstheorie* formuliert: Das Übersinnliche kann sich sinnlich ausdrücken, indem eine Figur wider ihre physischen Bedürfnisse handelt. Es kann und soll zu einer Identifikation des Rezipienten mit der

⁵² Da Schiller selber den Begriff der *Wahrnehmung* (eng verbunden mit demjenigen der *Wirkung*) sowohl für die rein sinnliche Wahrnehmung, für zwischenmenschliches *Verständnis*, gegenseitige *Auffassung* wie auch das umfassendere Konzept einer Dramenrezeption verwendet, wird im Folgenden ebenfalls der Begriff der Wahrnehmung in obigen Bedeutungsvarianten gebraucht.

vorgestellten Figur kommen; das erfordert eine Interpretation: der Rezipient schreibt der Figur ihre metaphysischen Beweggründe ein. Diese Interpretation geht vom Rezipienten aus und ist daher individuell, eine *korrekte* Interpretation ist durch die uneindeutige Charakterzeichnung des realistischen Dramas erschwert oder gar unmöglich. Die Figuren sind in ihren Äußerungen unzuverlässig und machen fehlerhafte Selbstaussagen.

Diese Theorie enthält darüber hinaus ein dramenimmanentes Kommunikationskonzept. Zum einen beschreibt sie die Wahrnehmung eines dramatischen Gegenstandes durch den Zuschauer, zum anderen kann sie aber auch als dramenimmanente Kommunikationstheorie und als Analysekonzept angewandt werden. Wenn Handlung sich allein als Dialog im Konflikt ereignet, dann kann anhand eines Kommunikationskonzeptes die Poetik des Dramas bestimmt werden. Der Dialog an sich ist die Handlung, diese organisiert sich nach einem Kommunikationskonzept, welches Schiller in seiner Rezeptionstheorie wenn nicht ausformuliert, dann doch mitdenkt und zugrunde legt. Die spezifische Kommunikation in ‚Wallenstein‘ organisiert die Handlung und damit das Drama selbst. Die Untersuchung der gegenseitigen Wahrnehmung der Figuren (und das meint vor allem ihre Kommunikation) legt das poetische Konzept der ‚Wallenstein-Trilogie‘ frei. Nach dieser Auffassung sind weniger einzelne Figuren als vielmehr die zwischen ihnen stattfindende Wahrnehmung bzw. Kommunikation handlungsstiftend und handlungstragend. Der Rezipient ist mehrwissend und den Figuren in dieser Hinsicht überlegen. Berücksichtigt man über die dramenimmanente Kommunikationstheorie hinaus auch die übergeordnete Rezeptionstheorie, ergibt sich ein Analyseapparat, um die dramatische Wirkung auf den mehrwissenden Zuschauer zu untersuchen.

2. Kommunikation - Wahrnehmung als Interpretation

Drama ist Handlung im Dialog durch Konflikt.⁵³ In diesem Sinne formuliert Hegel in seiner ‚Vorlesung über die Poetik‘:

Das Bedürfnis des Dramas überhaupt ist die Darstellung gegenwärtiger menschlicher Handlungen [...] in [...] sprachlicher Äußerung der die Handlung ausdrückenden Person. Das dramatische Handeln [...] beruht schlechthin auf kollidierenden Umständen, Leidenschaften und Charakteren und führt daher zu Aktion und Reaktion, die nun ihrerseits wieder eine Schlichtung des Kampfs und Zwiespalts notwendig machen. [...]

Die vollständig dramatische Form [...] ist der *Dialog*. Denn in ihm allein können die handelnden Individuen ihren Charakter und Zweck [...] *gegeneinander* aussprechen, in Kampf geraten und damit die Handlung in wirklicher Bewegung vorwärts bringen.⁵⁴

Ähnlich wie dies Hegel 1832-1845 im Rückblick auf die Klassik systematisch zusammenfassen wird, definiert Schiller bereits in den 1790er Jahren Dramenhandlung als konfliktbestimmt, wenn er im Zusammenhang mit den Liebesszenen in ‚Wallenstein‘ über *das Theatralische* reflektiert: indem Thekla und Max sich ihrer Liebe gewiss und einig sind, ist diese eher durch ein (idyllisches) Bestehen als durch Entwicklung gekennzeichnet. An Goethe schreibt er im Dezember 1797: die Liebe ist „nicht sowohl durch Handlung als vielmehr durch ihr ruhiges Bestehen [...] von allen Zwecken der übrigen Handlung, welche ein unruhiges planvolles Streben nach einem Zwecke ist, entgegengesetzt [...]. Aber in dieser Eigenschaft ist sie nicht theatralisch“.⁵⁵ Konflikt entsteht entweder als ein Interessenkonflikt oder resultiert aus einem Informations- und Wissensgefälle. Für die „Wallenstein-Trilogie“ ist das letztere handlungsstiftend: das unzureichende Wissen und der mangelnde Überblick. Der Interessenkonflikt, der zwischen der kaisertreuen Partei und deren Gegenspielern besteht, wird dabei weitgehend

⁵³ Schiller definiert das Drama im Konsens mit seiner Tradition und Epoche nach klassischen Gesichtspunkten, die sich in ihrem Kern von der aristotelischen Poetik ableiten und sieht in einer Konfliktstruktur das Wesen des Dramatischen; damit ist er Vertreter einer *normativen Poetik*. Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. (Information und Synthese, Hgg. Klaus Hempfer, Wolfgang Weiß, Bd. 3, UTB 580) München 2001, S. 18.

⁵⁴ Georg Friedrich Wilhelm Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 3 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel Werke Bd. 15, Theorie Werkausgabe Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970), 1832-1845, S. 475, 493.

⁵⁵ Schiller an Goethe, 12.12.1797, Brief 604, BDK, Bd. 12, S. 348.

verheimlicht und nicht im Dialog ausgetragen, tatsächlich gilt eher das Gegenteil. In Gesprächen wird grundsätzlich eine politische Einigkeit mit dem Gesprächspartner angenommen oder vorgespielt - so lässt Octavio Piccolomini Wallenstein bis weit in den letzten Teil der Trilogie in dem Glauben, ein enger Freund und verlässlicher Verbündeter zu sein, unterhält sich aber im Widerspruch dazu mit dem kaiserlichen Abgesandten Questenberg sehr offen über das militärische Kräfteverhältnis und bezieht – in Übereinstimmung mit diesem - eindeutig Position für die Sache des Kaisers. Sowohl Wallenstein als auch Questenberg sehen in Octavio ihren wichtigsten Verbündeten im Lager.

Die Unterhaltung Octavio Piccolominis mit Questenberg ist von der einhelligen Meinung geprägt, dass Wallenstein Einhalt geboten werden müsse. Gegenstand dieser Unterredung ist daher die Einschätzung der jeweiligen politischen Positionierung der anderen Generäle im Feldlager. Es scheint keinerlei Interessenkonflikt zu geben, einzig die unterschiedliche Einschätzung der Situation sorgt für Widerspruch und daher Dialog. In diesem Gespräch bekennt Octavio, dass er „eine Person spielt“, Wallenstein bespitzelt und diesem sein „wahres Herz [...] verberge“ (DP 298, 341-344, 352). Die Einschränkung, dass er dabei insofern ehrlich und redlich geblieben sei, dass er sich nicht lügnerisch bei Wallenstein eingeschmeichelt hätte und ihm keine falschen freundschaftlichen Gefühle vorheucheln würde (DP 357-352), grenzt an Schönfärberei und zeigt das Bedürfnis Octavios, das eigene Gewissen zu beruhigen. Als die Generäle gemeinsam den Treueeid unterzeichnen, betont Octavio „zutraulich näher tretend“ das Nahverhältnis zu Buttler und das freundschaftliche Vertrauensverhältnis der Generäle untereinander:

„Und mich erfreuts [...],

Dass wir uns in der Denkart so begegnen.

Ein halbes Dutzend guter Freunde höchstens

Um einen kleinen, runden Tisch, ein Gläschen

Tokaierwein, ein offnes Herz dabei

Und ein vernünftiges Gespräch – so lieb ichs!“ (DP 2174-2179)

Octavio betont Freundschaft, Einigkeit, Offenherzigkeit und Zusammengehörigkeit, obwohl er sich der gefälschten Urkunde und der damit einhergehenden Intrige, also auch der Spaltung der Anwesenden in eine Wallenstein loyale und eine kaisertreue Gruppe, bewusst ist. Die politische Positionierung und damit Abspaltung von Wallenstein wird nur von Questenberg, dem Abgesandten des Kaisers, eindeutig formuliert. Die übrigen Figuren betonen über weite Strecken und teilweise übertrieben wortgewaltig ihre Loyalität Wallenstein gegenüber. Wie fest oder unsicher das Fundament dieser Loyalität ist, gilt es von den Kaisertreuen herauszufinden. Octavio interpretiert die Loyalitätsäußerungen der Generäle dabei realistischer und präziser als Questenberg. „Empfindlichkeit [und] gereizter Stolz“ erkennt er als Butlers Schwachstellen und weiß daher, „[w]ie dieser böse Geist zu bannen ist“ (DP 284, 286).⁵⁶ Octavio ist ein guter Beobachter der Nuancen menschlichen Handelns; ein Beispiel hierfür ist die Szene des Gelages mit der Unterzeichnung der Eidesformel. Octavio erkennt richtig und als einziger, dass Terzky gewusst haben muss, wo Max sich aufhielt und was der Grund seines Fehlens war, weil Terzky Max am Abend des Gelages als einziger nicht vermisst hatte (DP 2186), ein Detail, das niemandem sonst aufgefallen war und das Octavio richtig deutet: Terzky kannte den Grund des Fehlens, die heimlichen Verbindung mit Thekla. Auch erkennt Octavio früh, dass Wallenstein seine Gemahlin und Thekla nicht grundlos ins Lager holen ließ (DP 312-314) und interpretiert Max' leidenschaftlichen Monolog über die Friedenssehnsucht sofort und richtig als Zeichen seiner Verliebtheit (DP 587). In seinem Bedauern darüber, dass er die Reise und ihre Folgen nicht verhindert hatte, klingt sogar an, dass er den Lauf der Dinge hätte kommen sehen (DP 598-599). Im Gegensatz dazu hält Questenberg denselben Monolog gerührt für ein Friedensplädoyer, nimmt also die im Vordergrund stehende Thematik als einzigen Inhalt an.

⁵⁶ Das Verständnis Wallensteins für Buttler mag auch darin begründet liegen, dass die Charaktere einander in ihrem Wesen sehr ähneln. Beide sind ehrgeizige Einzelkämpfer, die ihr privates Glück dem Karrierestreben untergeordnet haben. Buttler hat es bereits vom „niederen Dienst im Stall“ (DP 2008) zum Generalmajor gebracht und strebt den Grafentitel an. Als er erfährt, dass Wallenstein ihm diesen nächsten Karriereschritt verwehrt, handelt er diesem Charakterzug entsprechend konsequent und wendet sich gegen ihn. „So wird Wallenstein ermordet von dem, der substantiell mit ihm identisch ist. Buttler und Wallenstein sind Doppelgänger.“ Leibfried 1985, S. 232.

Wallenstein beurteilt ein solchen präzisen Blick für tagespolitische Details abwertend. Wenn er über Illo sagt: „Das Irdische, Gemeine magst du sehn, [d]as Nächste mit dem Nächsten klug verknüpfen“ (DP 973-974), ist ihm gerade dies guter Grund, nicht auf dessen Ratschlag zu hören. Er erkennt, wie wichtig diese analytischen Fähigkeiten sind. Octavio sieht diese kausalen Zusammenhänge im Irdischen, in der Sphäre der Realität und der Tatsache, also in derjenigen Sphäre, in der sich Politik ereignet und in der Wallenstein stürzt.

2.1. Reden als Verschweigen

Questenberg ist ein Außenstehender; um einen Überblick über die Situation zu erlangen, richtet er direkte Fragen an seinen einzigen Vertrauten im Lager, an Octavio, wird aber von diesem weitgehend im Ungewissen gelassen. Auf die Frage „Was ist es, Freund? [...] Wie so? Was ist es?“ (DP 588-589) erhält er schlicht keine Antwort; als Questenberg dazu auffordert, Max über die Situation aufzuklären, reagiert Octavio mit einem Themenwechsel. Octavio scheint die Information des kaiserlichen Abgesandten – und seinem wichtigsten und einzigen Verbündeten - für irrelevant zu halten. In den meisten Fällen aber enthalten die Figuren wichtige Informationen aus politischem Kalkül vor. So wird gerade Max sowohl von Octavio als auch von Wallenstein über lange Strecken im Ungewissen gehalten. Als Questenberg auffordern nachfragt, ob Octavio seinen „Sohn doch ins Geheimnis ziehen“ wolle, antwortet dieser lakonisch: „Nein!“ (DP 373) und als er später geradezu beschworen wird: „Freund, und wir lassen ihn in diesem Wahn [d]ahingehn, rufen ihn nicht gleich zurück [z]urück, dass wir die Augen auf der Stelle [i]hm öffnen?“ (DP 584-587) ignoriert Octavio die Frage. Er begründet die Entscheidung damit, dass Max zu schützen sei. Er lässt ihn im Ungewissen, weil er ihn nur so „seiner Unschuld anvertrauen“ könne und „Unwissenheit allein [...] ihm die Geistesfreiheit [b]ewahren“ kann (DP 376, 378-379). Präziserer formulieren Thekla und die Gräfin die Funktion der Unwissenheit als Schutz: „Um ihrer Ruhe willen muss es ihr [v]erschwiegen bleiben.“ (DP 1696-1697) und „Lassen wir sie

[die Herzogin] in dem Glauben, [d]u siehst, dass sie die Wahrheit nicht ertrüge.“ (WT 1555-1556). Auch die besonders aufrichtigen Charaktere – Max und Thekla – wählen die Taktik des Verschweigens und halten ihre Liebesbeziehung geheim. Max freilich mit Schwierigkeiten – „So an mich halten, Wort und Blicke wägen! Das bin ich nicht gewohnt!“ (DP1420-1421) Thekla hingegen, die Bodenständige, rät: „sprich mit niemandem hier als mir“ (DP 1685). Sie vermeidet die direkte politische Parteinahme, wählt gegen ihren Vater einen unverbindlich-liebeswürdigen Ton, vertraut sich den Terzkys trotz geheimer Mitwisserschaft möglichst nicht an und hat kein offenes Gespräch mit ihrer Mutter.

Im Kontrast zur Taktik des Verschweigens stehen die zahllosen Aufforderungen offen und direkt zu reden: „Wisst Ihr etwas?“, „[Es d]arf kein Geheimnis bleiben zwischen uns.“, „Sprich! was erwartest du?, „lasst uns offen reden“, „Braucht nicht viel Worte. Sprich [j]a oder nein“ (DP 77, DP 2278, WT 74, WT 1071, WT 1889-90). Ergänzt wird der direkte (und stockende) Informationsfluss von einem effektiveren indirekten – von Spionage und Bespitzelung. Octavio spioniert Wallenstein aus - „Sie wissen, dass ich ihn mit [m]einen Horchern rings umgeben habe“ (DP 341-342), der wiederum lässt Questenberg bewachen – „Hast du den Questenberg bewachen lassen?“ (DP 1007). Etwa die Hälfte der Szenen im Drama beginnt mit einer direkten Frage an eine andere Figur, in einigen Aufzügen - wie dem fünften der „Piccolomini“ oder dem ersten in ‚Wallensteins Tod‘ - sind es nahezu alle. Gerade Wallenstein gibt Gesprächen oftmals den Anschein eines akribischen Verhörs und stellt unzählige Fragen hintereinander. So möchte er von seiner Gattin eine detaillierte Beschreibung der Situation bei Hofe bekommen. Ohne selber zu ihrem Bericht Stellung zu beziehen, fragt er in einem fort: „Nun, Herzogin? Sie haben Wien berührt, [s]ich vorgestellt der Königin von Ungarn? [...] Wie nahm mans auf, dass ich Gemahlin, Tochter [z]u dieser Winterzeit ins Feld beschieden? [...] Mutmaßte man die Wahl, die ich getroffen? [...] Was wünschen Sie, Elisabeth? [...] Und wie war die Aufnahme sonst am Hofe? [...] Man schalt gewiss mein neuestes Betragen?[...] Jetzt unterließ sies? [...] Wie wars mit Eggenberg, mit Lichtenstein [u]nd mit den andern Freunden? Und der hispanische Conte Ambassdor, [d]er sonst so warm für mich zu sprechen pflegte?“ (WT 633-684) Wallenstein

unterbricht die eigene Frage-Reihe nur mit den Äußerungen ungeduldigen Drängens „Verbergen Sie mir nichts“ und „Fassen Sie sich!“ (WT 649 - 679).

Die Ungeduld ob der Unzuverlässigkeit und Lückenhaftigkeit der Aussagen des Gesprächsgegenübers sind allseits spürbar. Anschaulich hier die Unterredung Questenbergs mit Wallenstein, in welcher letzterer den kaiserlichen Gesandten in dessen Einleitungsrede gleich mehrfach unterbricht: „Den Eingang spart.“ (DP 1021), „Zur Sache, wem beliebt.“ (DP 1038) und „Ersparen Sies, uns aus dem Zeitungsblatt [z]u melden, was wir schaudernd selbst erlebt.“ (DP 1059-1060). Es ist grad diese Szene eine taktische Meisterleistung Wallensteins. Er, der seine Umwelt glaubhaft macht, er sei „wahrhaft und unverstellt und hasse die krummen Wege“ (DP 1700-1) und der gerade auch in der Unterredungsszene mit Questenberg wiederholt dessen Kalkül, Lüge und Verstellung anprangert und sich selber als verständnisvolles Gegenbild entwirft („Gehaben Sie sich wohl, von Questenberg! [...] Ich weiß [d]en Mann von seinem Amt zu unterscheiden.“ DP 1293, 1295-1296), spielt den Nachgiebigen und nutzt die vorhersehbare Gegenreaktion seiner Generäle. Dass die gesamte Unterredung ein rhetorischer Winkelzug ist, weil Wallenstein es kategorisch ausschließt, sich von jedweden Argumenten beeinflussen zu lassen, geht aus seiner einleitenden Bemerkung hervor zu: „Auch meinen Entschluss [hab ich] gefasst, den nichts mehr ändert“ (DP 1013). Indem er jedoch im Verlauf des Gesprächs vorgibt, sich bereitwillig dem Willen des Kaisers zu unterwerfen, nimmt er Questenberg jede Angriffsfläche. Wohlwissend, dass die Generäle ihrerseits sich gegen diese Entscheidung stellen, kann er sich auf diese Weise ihrer Forderung als der stärkeren und akuterer, vielleicht auch moralischeren beugen, ohne selber verantwortlich zu sein. Dass Questenberg diesen Schachzug höchst wahrscheinlich als reine Rhetorik durchschaut, nimmt ihm nicht seine Wirkung.

Die Heimlichtuerei dient häufig der Manipulation des Gegenübers. Manipulation meint dann die gezielte Lenkung der Wahrnehmung einer anderen Figur, die sich in einer beeinflussten und damit meist fehlerhaften Interpretation einer Situation durch das Gesprächsgegenüber niederschlägt.⁵⁷ Diese Art der Manipulation wird durch die Gräfin Terzky anschaulich verkörpert und ausgeführt, wenn sie Wallenstein zum entscheidenden Schritt wider den Kaiser überreden will

⁵⁷ Eingehender zur Manipulation siehe: Immer 2008, S. 344 – 347.

(WT 453-642). In den meisten Fällen dient die Heimlichtuerei aber dem eigenen Schutz, der Erfolg der eigenen Ziele hängt wesentlich von deren Geheimhaltung ab. Geheimhaltung meint Minimierung des Widerstands, dem das eigene (politische) Ziel begegnen würde. Das überall lauende Misstrauen und die Schuldzuweisungen der jeweiligen Gegenpartei scheinen den Figuren zu beweisen, wie angebracht diese Vorsichtsmaßnahme ist. Dass die Taktik des Verbergens das eigene Handeln umso schuldhafter erscheinen lässt, wird dabei als unvermeidlich in Kauf genommen.

2.2. Das Scheinbare als Schuld

Die Figuren verwehren den Blick ins eigene Innere; Verständnis und Einblick für und in die Handlungsmotivation des Gegenübers gewinnen die Figuren und der Rezipient durch psychologische Interpretation von Äußerungen und Handlungen, die selber nicht die eigene Befindlichkeit und authentische Gefühlsäußerungen zum Gegenstand haben. Die *Wirkung* einer Figur auf ihr Gegenüber ist damit gespiegelt in der *Deutung* der Figur durch dieses Gegenüber. Diese Deutung basiert auf dem jeweiligen Erfahrungshorizont, sie ist folgerichtig individuell und durch die jeweilige Deutungsfähigkeiten und Menschenkenntnisse ausgeprägter oder eingeschränkter.⁵⁸ Wie bereits erwähnt, betonte Schiller in seiner Schrift ‚Über das Pathetische‘ die *verschiedenen Beurteilungsweisen*, die gleichermaßen richtig seien, weil der *Grund ihres Widerspruchs bloß in der Verschiedenheit des [Betrachter-]Standpunkts liegt*⁵⁹. Dies ist der Grund, warum Wallenstein seine Wirkung durch andere nur bedingt steuern und kontrollieren kann. Und daher kann ihn der politische Gegenspieler, „wenn [er] ihn schuldig will, schuldig machen“ (DP 2635). *Schuld* ist nicht nur von Tatsächlichem, also einer Tat (hier der Äußerung) abhängig, sondern entsteht in deren Ausdeutung. Deswegen warnt die Gräfin Terzky zu Recht: „Du bist des Hochverrates verklagt; ob mit – [o]b ohne Recht, ist jetzo nicht die Frage“ (542-543). Und in diesem Sinne warnt auch die Gattin vor der Deutung der *guten Absichten*

⁵⁸ Max Kommerell: Schiller als Psychologe. In: Dame Dichterin und andere Essays. Hg. Arthur Henkel. München 1967, S. 90.

⁵⁹ Über das Pathetische (1801), Bd. 5, S. 528, 532.

ihres Gatten bei Hofe, „[d]ass hämische Bosheit Ihre guten Absicht [d]urch giftige, verhasste Deutung schwärze“ (DP 710). Es ergibt sich wieder ein Dreischritt, indem sich (erstens) die Motivation - der Gedanke - in eine Tat (zweitens) übersetzt, der anschließend ihre vermeintliche Motivation (drittens) von außen eingeschrieben wird. Es verliert sich jede Eindeutigkeit, weil unklar und nicht zu überprüfen ist, ob die tatsächlich Motivation mit der eingeschrieben übereinstimmt. Der ursächliche Gedanke wird (weil nicht überprüfbar) irrelevant: „Von unserm Denken ist hier nicht die Rede. Die Sache spricht, die kläresten Beweise“ (DP 2341-2342).

Das Zusammenspiel von Tat und Deutung ist der *Schein*, der je nach Deuter unterschiedlich sein kann. Die Gräfin spricht vom *hohlen Schein* (WT 587), der – selber leer – mit Interpretationen gefüllt werden kann. In dem Moment, in dem der Schein den Deuter seinerseits zum Handeln motiviert, ist er Wirkung. Der „Schein ist soviel an der Tat, als der Deutung, der Auslegung, dem Glauben anheimfällt [... , er] ist die Wirkung des Tuns, sofern sie den Kreis des Stofflichen überschreitend geistig-sittlich wird.“⁶⁰

Die *Außersichtigkeit* ist im Feldlager Wallensteins allseits spürbar und die *Wirkung* wichtiger als die inneren Beweggründe. Grundsätzlich gilt, dass Handeln nicht schuldlos oder unparteiisch sein kann.⁶¹ So betont Wallenstein Max gegenüber:

„Gleich heißt ihr alle schändlich oder würdig,
Bös oder gut – und was die Einbildung
Phantastisch schleppt in diesen dunklen Namen,
Das bürdet sie den Sachen auf und Wesen. [...]
Nicht ohne Opfer macht man sie [die Mächte] geneigt,
Und keiner lebet, der aus ihrem Dienst
Die Seele hätte rein zurückgezogen.“ (WT 783-786, 807-809)

Weil es schuldloses Handeln nicht gibt, ist es zweitrangig, den Charakter und die Beweggründe der Tat selber präzise zu analysieren. Wichtiger ist es zu entscheiden, wer in das per se schuldhafte Handeln eingeweiht ist und wird oder zu erkennen, wer

⁶⁰ Kommerell 1967, S. 90.

⁶¹ Scholz 1980, S. 153.

auf anderem Wege davon erfahren hat und wie diese Mitwisser das Handeln deuten. Wallenstein klagt „strafbar erschein ich“ (WT 159) und weiß, dass dieser Schein seinen Fall bedeuten kann und wird. Diese Einschätzung ist richtig, die spätere Äußerung Buttlers zeigt, wie dieser den schuldhaften Schein (ein Gerücht) mit seinen drastischen realpolitischen Konsequenzen (Abfall der Truppen) in einen direkten Kausalzusammenhang setzt: „Es hat der Fürst dem Feinde die Armee [v]erkauft, ihm Prag und Eger öffnen wollen. Verlassen haben ihn auf dies Gerücht [d]ie Regimente.“ Es ist daher nicht korrekt, Schuld und Schein zu trennen und es macht einen Teil der Wallensteinschen Größe aus, nicht über die Ungerechtigkeit zu lamentieren, dass die aus seiner Sicht harmlose Tat unkorrekt schuldhaft gedeutet wird. Wallenstein weiß, dass Schuld etwas Relatives, etwas Gedeutetes ist, kein objektives Faktum. Er erkennt daher, dass Schein und Schuld nicht als von einander unterschiedene Faktoren gegeneinander aufgerechnet werden können – ‚Ich *erscheine* schuldig, aber ich *bin* unschuldig.‘ – sondern in Eins zusammenfallen: ‚Ich *bin* schuldig, weil ich schuldig *scheine*.‘ Deswegen formuliert Wallenstein selber am prägnantesten als Schlussfolgerung der Erkenntnis: „Strafbar erschein ich, und ich kann die Schuld, [...] nicht von mir wälzen“ (WT 159-160).

Schein wird im Falle Wallensteins zur Schuld und führt damit zu seinem Untergang. Der Schein schafft eine spezifische dramenimmanente Realität, an der sich die Figur zu orientieren hat, deswegen hat sich Wallenstein Mühe gegeben, den *guten Schein* zu wahren (WT 165). Die Art und Weise wie etwas scheint, legt die Umstände, die Gegebenheiten, die Tatsachen fest, mit denen sich die Figur auseinandersetzen hat. Die gesamte kaiserliche Partei reagiert auf den Verrat Wallensteins – ob dieser wirklich von Wallenstein intendiert war, ist daher für seine Wirkung irrelevant. Wallenstein muss wiederum seinerseits auf die Intrigen seiner Gegner reagieren, unabhängig davon, ob er deren Deutung seines eigenen Verhaltens für wahr oder falsch hält. Das bedeutet, dass der Schein die Dramenwirklichkeit bestimmt, dass also Schein und Sein im Drama sehr nahe aneinander gerückt werden. Im speziellen Fall Wallensteins ist dieses *Sein-weil-Scheinen* die Schuld. Aber auch für andere Figuren ist der Schein – wenn auch in weniger brisanter, weil nicht schuldhafter Weise – Sein.

Die Unterschriften der Generäle unter der Eidesformel sind politisch bindend und zählen weit mehr als die tatsächlichen persönlichen Loyalitätsverhältnisse: „Am Hofe glaubt man ihrer Unterschrift doch mehr als ihrem heiligsten Beteuern. Verräter sind sies einmal, müssen sein, [s]o machen sie aus der Not wohl eine Tugend“ (DP 1323-1326). Ein Fakt, das unter dem Gesichtspunkt, dass selbst ein Analphabet die Urkunde unterschrieben hatte (DP 2194), umso absurder anmutet. Es sind dies Intrigen, die einer Figur (oder mehreren Figuren) einen Schein vorspiegeln, der sie ihr Handeln im Folgenden zu unterwerfen hat. Derartiges lässt sich auch auf Wallenstein selber anwenden. Wenn Illo Wallenstein zum Handeln bewegen will, macht er ihn glauben, dass seine Generäle verlässlich hinter ihm stehen. Indem Wallenstein sie „willig finden – willig glauben soll [z]u jedem Wagstück“ (DP 1363-1365), soll er selber zum wagemutigen Handeln motiviert werden. Wallenstein soll von seiner falschen Einschätzung der Situation geleitet werden. Illo hofft, dass die Generäle sich angespornt durch Wallensteins energisches Vorgehen ebenfalls tatkräftig und einig hinter ihren Feldherren stellen. Dadurch würde sich die Situation dahingehend verändern, dass der zunächst fälschliche Eindruck - die Armee sei *willig zu jedem Wagstück* - sich im Nachhinein bewahrheitet und sich somit an die Wallensteinsche Wahrnehmung anpassen wird. Damit geht Illo in der Taktik ‚Schein vor Tat‘ noch einen Schritt über die Fälschung der Eidesformel hinaus, weil Wallensteins falsche Situations-Einschätzung nicht im Nachhinein revidiert werden müsste, während die Generäle durch ihrer Unterschrift verpflichtet sind, von dem Betrug aber im Nachhinein erfahren.

So ist der Sturz Wallensteins auch der Fehleinschätzung der eigenen Machtbasis zuzuschreiben. Während Wallenstein noch überzeugt ist: „Das Heer ist meine Sicherheit. Das Heer verlässt mich nicht. [...] Die Macht ist mein“ (WT 77-79), erkennt Illo, dass Macht und militärische Stärke in der dramenimmanenten Wirklichkeit auf Meinung basieren. Illo weiß, dass Wallensteins Sicherheit auf *guter Meinung fußt* und diese leicht zu untergraben ist: „Gewalt beschützt dich heute noch [...] doch gönnst du ihnen Frist, [s]ie werden unvermerkt die gute Meinung, [w]orauf du jetzo fußest, untergraben, [... bis d]er treulos mürbe Bau zusammenbricht.“ (WT 85-91). *Treulos* ist das Militär vor allem deswegen, weil sich die Verbundenheit zu Wallenstein weit weniger auf eine abstrakte Idee von Loyalität und Treue stützt als

Wallenstein glaubt. Die Soldaten sind auf ihren Sold angewiesen, ihre Liebe ist an die Bedingung des militärischen Erfolges (der ihnen Besoldung garantieren kann) geknüpft.⁶² Ob und inwieweit Wallenstein zur Zeit der Dramenhandlung (noch) erfolgreich ist oder ob sein Abstieg bereits begonnen hat, ist wieder eine Frage des Scheins und der Interpretation.

Ein Sein und eine Schuld, die vom Schein abhängen, sind freilich nicht absolut. In dem Maße, in dem sich Deutung (beispielsweise durch veränderte Bedürfnisse des Deuters) wandeln kann, wird auch Schuld relativiert und die aus dem Schein geschaffene Dramenrealität neu konzipiert. Wichtige Faktoren innerhalb der Wallenstein-Trilogie sind die Zeit und der Erfolg. Zeit kann nahezu alles verfälschen oder in Vergessenheit geraten lassen, mindestens aber relativieren. Der Erfolg beeinflusst die Deutung - vor allem der Profiteure - weit stärker als beispielsweise die Moral oder die Legalität. Deswegen betont die Gräfin Terzky:

„Entworfen bloß ist's ein gemeiner Frevel,
Vollführt ist's ein unsterblich Unternehmen;
Und wenn es glückt, so ist es auch verziehn“ (WT 470-472).

3. Die Menschenkenntnis

Das Feldlager Wallensteins ist als Ort des Verschweigens, Manipulierens und Scheinens gezeichnet. Um den Überblick über und damit auch Handlungsfreiheit innerhalb der Situation zu erlangen, sind die einzelnen Interessenparteien (und in erhöhtem Maße Wallenstein selbst) bestrebt, die anderen Figuren zu durchschauen und auszuhorchen. Der Zweck des angestrebten Überblicks ist die Vorhersehbarkeit des Verhaltens der anderen Akteure. Für Wallenstein gilt, dass er die Menschen kennen will, weil die Menschenkenntnis es ihm ermöglicht oder erleichtert, andere zu lenken. Diesen direkten Bezug stellt Octavio her, wenn er sagt: „Wer spricht ihm ab, dass er die Menschen kenne, [s]ie zu gebrauchen wisse!“ (DP434-435). Wie bereits erwähnt, ist Wallenstein eine durch und durch politische Figur. Nach Kant

⁶² Leibfried 1985, S. 225.

kann eine politische - in Abgrenzung von einer moralischen - Entscheidung dadurch definiert werden, dass die politische Entscheidung ihre Folgen mit einbezieht und nach Möglichkeit kalkuliert und so eine größtmögliche Vorhersehbarkeit anstrebt. Im Gegensatz dazu ist die moralische Entscheidung vom Diktum möglicher Folgen weitgehend unabhängig.⁶³ Wie wichtig es ist, die (verborgenen) Motive der Widersacher, aber auch der Mitstreiter zu erfahren, ist nahezu allen Figuren des Dramas bewusst. Wallenstein unterscheidet sich in diesem Kontext von den anderen Figuren: Zum einen hält er sich für einen übermäßig guten Menschenkenner und glaubt sich auch ohne ergänzende Informationen oder wider Ratschläge und Warnungen auf sein inneres Gefühl verlassen zu können (im Falle Octavios). Zum anderen fasst er die Astrologie als verlässliches Instrument des Wissenszuwachses auf und benutzt sie als solches. Ersteres ist deutlich formuliert in der Selbstäußerung Wallensteins: „Hab ich des Menschen Kern erst untersucht, [s]o weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln.“ (WT 959-960). Wallenstein beurteilt seine Fähigkeit Mitmenschen zu verstehen und ihnen zu vertrauen (im Speziellen Octavio), selbst dann noch als positiv, als sich das eigene Vertrauen als brüchig und falsch erweist: „War es ein Aberglaube, menschliche Gestalt [d]urch keinen solchen Argwohn zu entehren, O nimmer schäm ich dieser Schwachheit mich!“ (WT 1674-1676). Menschenkenntnis und Astrologie sind Fundamente der eigenen Selbstsicherheit hinsichtlich des politischen Überblicks, sie greifen ineinander und sind zusammen zu denken. So begründet Wallenstein sein Vertrauen in Octavio damit, dass er astrologisch fundiert sei und sich „auf die tiefste Wissenschaft [...] baut“, daraus folgt: „Lügt er, dann ist die ganze Sternkunst Lüge“ (WT 891-893). Die Methodik der Astrologie wie auch die Erforschung der menschlichen Seele und Beweggründe folgen in gewisser Hinsicht den gleichen Regeln.⁶⁴ Es gilt in die *Tiefe der Natur* (DP 977) wie in den *tiefsten Quell* (WT 945) menschlichen Verhaltens zu schauen; für beide gilt, dass sie sich auf aus einem festgefügteten und unwandelbaren Kern entwickeln.

⁶³ Hans Feger: Wallenstein. Die Entdeckung der modernen Tragödie. Wallenstein – Die Entscheidung. In: Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten. Hg. Hans Feger. Heidelberg 2006, S. 270.

⁶⁴ Maria Wolf: Der politische Himmel. Zum astrologischen Motiv in Schillers Wallenstein. In: Schiller und die höfische Welt. Hgg. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen 1990, S. 230.

„Des Menschen Taten und Gedanken, wisst!
Sind nicht wie Meeres blind bewegte Wellen.
Die innre Welt, der Mikrokosmos, ist
Der tiefe Schacht, aus dem sie ewig quellen.
Sie sind notwendig, wie des Baumes Frucht,
Sie kann der Zufall gaukelnd nicht verwandeln“ (WT 953-8).

Die Oberfläche, der äußere Anschein der Mitmenschen und der Natur mag wandelbar sein wie Wellen auf einer Wasseroberfläche, aber der innere Kern, der die Bewegung in Gang setzt und antreibt, ist unwandelbar und kann deswegen vorausberechnet werden. Damit setzt Wallenstein voraus, dass der Mensch allein nach inneren Gesetzmäßigkeiten und niemals willkürlich handelt.

Tatsächlich ist Wallenstein kein schlechter Psychologe, er kann zwischen dem künstlich geschaffenen Abhängigkeitsverhältnis Isolans und wahrer Loyalität klar unterscheiden und deswegen auch sachlich und fair auf dessen Abfall reagieren.

„Und tut er Unrecht, dass er von mir geht?
Er folgt dem Gott, dem er sein Leben lang
Am Spieltisch hat gedient. Mit meinem Glücke
Schloss er den Bund und bricht ihn, nicht mit mir.
War ich ihm was, er mir? Das Schiff nur bin ich,
Auf das er seine Hoffnung hat geladen“. (WT 1622-1627)

Damit erfasst Wallenstein akkurat, wie es um das Verhältnis zwischen ihm und Isolans bestellt gewesen ist und warum es scheitern konnte. Das Verständnis, das seine Reaktion verrät, übersteigt die psychologischen Fähigkeiten seiner politischen Mitstreiter Illo und Terzky bei weitem. Sie haben eine wesentlich emotionalere wie auch egozentriertere Sicht auf derartiges Verhalten. Sie beurteilen es als falsch und Verrat, schlicht weil es die eigenen Pläne und Wünsche durchkreuzt und demnach aus subjektiven an Stelle von objektiven Gründen. Es wird kein Versuch unternommen, die Abtrünnigen zu verstehen. Als die Tiefenbacher abfallen, ist Illos Reaktion eindeutig und dementsprechend simpel: „Verrat und Meuterei!“ (WT 1643) und deswegen blind für die psychologischen und realpolitischen Zusammenhänge.

Terzky reagiert ähnlich verständnislos und umso drastischer: „So lass sie niederschießen! O gib Ordre!“ (WT 1647) Wallenstein hingegen mahnt, nicht überstürzt zu handeln und fragt nach den Beweggründen: „Gelassen! Welche Ursachen geben sie?“ (WT 1648). Wallenstein hat eine intuitive Menschenkenntnis, die sich durchaus als richtig herausstellt. In der Beurteilung Buttlers wird deutlich, dass sich Wallenstein dabei keineswegs immer blind auf dieses vage Gefühl verlässt; im Gegenteil ist das Bemühen um Fairness dem unsympathischen Mitstreiter gegenüber deutlich spürbar und die positiven Eigenschaften werden zur Milderung des negativen Gefühls in die Wagschale geworfen:

„So hab ich diesem würdigen braven Mann,
Dem Buttler, stilles Unrecht abzubitten,
Denn ein Gefühl, des ich nicht Meister bin,
Furcht möchte ichs nicht gern nennen, überschleicht
In seiner Nähe schauern mir die Sinne“. (WT 1448-1451)

Das negative Empfinden wird als Unrecht beurteilt, weil es sich nicht durch faktisches Fehlverhalten belegen lässt. Diese positive Sicht gerät jedoch massiv ins Wanken, als Wallenstein von Octavios Verrat erfährt. In seinem Glauben an die eigene Menschenkenntnis erschüttert, stellt Wallenstein die eigenen psychologischen Fähigkeiten in Frage. Zudem reagiert er auf die Erfahrung dieses Freundschaftsvakuums, der Enttäuschung sowie der allgemeinen politischen Verunsicherung und dem drohenden Abstieg mit einem Bedürfnis nach emotionaler Nähe (vor allem seiner Tochter gegenüber) und Kameraderie, so dass Buttler zum *alten Kriegsgefährten und Freund* wird, dessen Anblick *wohler tut als die Sonne* (WT 1689-1691). Es lässt sich hier eine Entwicklungslinie nachzeichnen, die mit scharfsichtiger Einschätzungen der Mitmenschen und der politischen Umstände beginnt (beispielhaft die Deutung des Verhaltens bei Hofe dem Wallensteins Gattin ausgesetzt war) und zu einem egozentrischem Größenwahn auswächst, dem der nüchterne Blick auf die Mitmenschen völlig abhanden gekommen ist⁶⁵: Wallenstein

⁶⁵ Leibfried spricht von einem „Kontinuum wachsender Verblendung“. Leibfried 1985, S. 240.

verlässt sich auf das Heer⁶⁶, weil er das Bedürfnis seiner Soldaten nach Sold für unerschütterliche Loyalität nimmt. Später verabschiedet er sich herzlich von Octavio: „Wir werden uns ja, denk ich, alle froh [u]nd glücklich wiedersehn.“ (WT 683-684); die drohende Gefahr für sein eigenes Leben und Octavios Anteil daran drastisch verkennend. Schließlich vergleicht er sich mit Cäsar - „Ich spüre was in mir von seinem [Cäsars] Geist“ (WT 84) - was insofern ironisch anmutet, als auch Cäsar aus politischen Gründen von Vertrauenspersonen erstochen wurde. In seinem Mörder Buttler sieht er seinen engsten Freund.

Im Falle Octavios, in welchem Astrologie und Intuition wie in keinem anderem ineinander greifen, irrt Wallenstein gefährlich. Als Basis der Freundschaft nennt Wallenstein die Anekdote mit dem Pferd (WT 926-942) - laut Illo „ein Zufall“ (WT 943) - und das Horoskop, das er Octavio erstellt hatte: „[I]ch hab sein Horoskop gestellt, [w]ir sind geboren unter gleichen Sternen“ (DP 887-888). Diese astrologisch verbrieftete Zusammengehörigkeit ist irrational - „[e]s hat damit sein eigenes Bewenden“ (DP 890). Tatsächlich gäbe es durchaus auch andere und rationalere Gründe Octavio zu vertrauen, denn Wallenstein und Octavio kennen sich seit Jahren: „Sechzehn Mal [b]in ich zu Feld gezogen mit dem Alten“ (DP 886-887). Womit sich durchaus eine sehr starke Verbundenheit, wie sie aus vielen gemeinsamen Erfahrungen und durchlebten Gefahren erwachsen kann, begründen ließe:

„Dreißig Jahre haben wir
Zusammen ausgelebt und ausgehalten.
In einem Feldbett haben wir geschlafen,
Aus einem Glas getrunken, einen Bissen
Geteilt, ich stütze mich auf ihn“. (WT 1694-1698)

Tatsächlich ist es also nur bedingt der Fahrlässigkeit Wallenstein und seinem blinden Sternenglauben anzulasten, dass er diesem „(Waffen)bruder“ (WT 935, DP 357) vertraut hat. Der Irrtum liegt vielmehr darin begründet, dass Wallenstein Octavio auf die gleiche Art und Weise beurteilt wie die Sterne. Wallenstein hat irrtümlich angenommen, dass Menschen - wie Sterne - nach nahezu mathematisch

⁶⁶ „Das Heer ist meine Sicherheit. Das Heer [v]erlässt mich nicht“ (WT 77).

berechenbaren, vorgezeichneten Bahnen verlaufen. Dass sie also - *hatte er ihren Kern erst erkannt* - unwandelbar wären. Das Vertrauen auf Octavio stützt sich deswegen auf Vergangenes, die Feststellung, dass Octavio ein Freund und Vertrauter ist, war bereits vor Jahren gemacht worden und wird im Folgenden nicht in Frage gestellt. Der Umstand, dass der kaiserliche Gesandte Questenberg ausschließlich mit Octavio allein gesehen wurde (DP 1010), macht Wallenstein nicht im Mindesten stutzig.

Andererseits aber trägt Wallenstein dem Umstand, dass Octavio als engster Freund und Bruder empfunden wird, nicht im mindesten Rechnung: mit dem wichtigsten aller Freunde redet Wallenstein im gesamten Verlauf des Stückes kein einziges privates Wort. Es gibt keinerlei freundschaftliche Äußerungen zwischen den beiden, der Umgang Wallensteins mit diesem engsten aller Vertrauten lässt jede Herzlichkeit vermissen. Die Freundschaft zu Octavio gründet sich auf ein vergangenes Schlüsselereignis, ohne in der jüngsten Zeit (oder zur Zeit der Dramenhandlung) ausgelebt zu werden. Damit steht Wallensteins Verhalten in Widerspruch zu jeder gängigen - und auch Schillers eigener⁶⁷ - Auffassung von Freundschaft. Er benutzt das Wort als Phrase, an deren Inhalt er selbstverständlich glaubt, deren Wesen er aber offensichtlich verkennt: er leistet zu keiner Zeit einen aktiven eigenen Beitrag zu Vertrauen, Offenheit, Nähe oder auch nur Freundlichkeit. Die Orientierung an Vergangenen, wie sie für das Verhältnis zu Octavio ausschlaggebend ist, ist ein grundsätzliches Verhaltensmuster Wallensteins und lässt sich auch in seiner Selbsteinschätzung erkennen.⁶⁸ Schließlich legitimiert doch das Vergangene den eigenen Ruf sowie die Selbsteinschätzung, ein exzellenter militärischer Führer und Taktiker zu sein - „Vor neun Jahren“ (DP 1154), „Das war noch eine Zeit“ (DP 1161), „noch fühl ich mich denselben, der ich war“ (WT 1812). Sein größter politischer und taktischer Fehler ist es, nicht zu bemerken (oder zu verdrängen), dass die eigene Machtposition ins Wanken geraten ist. In seiner Orientierung an Vergangenen verliert Wallenstein einerseits den analytischen Blick

⁶⁷ Vgl. Klaus Berghahn: Enthusiasmus und Freundschaft: Schiller und Körner. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur. Bd. 97/3 2005, Hg. University of Wisconsin. Madison, Wisconsin 2005, S. 397-407.

⁶⁸ Über die Orientierung an der Vergangenheit als Spezifikum der Wallensteinschen Selbsteinschätzung Immer 2008, S. 323-325.

für sein Gegenwart und denkt andererseits die Wirkung seines Tuns nicht voraus.⁶⁹ Seine Gattin zeichnet das Bild eines Mannes, der den Kopf in den Wolken trägt (WT 1535-1538). Tatsächlich hängen die Astrologie und die Rückwärtsgerichtetheit in der Beurteilung der Mitmenschen sowie der eigenen Situation zusammen. Weil die Sterne in vorgeschriebenen Bahnen laufen, nimmt der Astrologe Wallenstein selbiges auch für die Mitmenschen an und verkennt die Wandlungsfähigkeit des menschlichen Charakters. Deswegen büßt Wallenstein sein *Glück* und seine Unbeschwertheit zu dem Zeitpunkt ein, als er sich der Astrologie zuwendet. Das Selbstbild ein „hellgeborenes, heiteres Joviskind“ (DP 985) zu sein, das Wallenstein in den Sternen bestätigt findet, entspricht einem früheren Charakterbild, welches „vor dem Unglückstag zu Regensburg“ und vor der Hinwendung zur Astrologie (WT 1402-1409) zutreffend gewesen war.⁷⁰ Nach diesem Ereignis hat Wallenstein seinen Blick von der banalen Welt der Alltagsrealität ab- und der höheren Sphäre der Astrologie zugewandt. Der Blickwechsel bedeutet nicht nur den Verlust der heiteren Unbeschwertheit, sondern auch die Abwendung von seinen nahen Mitmenschen. So waren die ersten Ehejahre mit Wallenstein für seine Gattin „schöne Tage“, derer sie „mit Lust“ gedenkt, die späteren ein „unglücksvoller Bund“, den sie „ertragen und erlitten“ hat (WT 1395-1396, 1378-1379). Wallenstein nimmt die Veränderungen in seinem Leben wahr, bezieht sie aber nicht auf eigenes Verhalten, sondern interpretiert sie – ganz im Sinne seines astrologischen Weltverständnisses – als externe Schicksals-Faktoren wie Glück und Unglück. Weil Wallensteins auch von seinen Soldaten (und von Seni) irrationale Qualitäten zugeschrieben werden (er ist „wundersam geboren“ WL 629), wird dieses Selbstbild von außen bestätigt und verfestigt.⁷¹ Dass Wallensteins Wahrnehmung im Allgemeinen und damit seine Menschenkenntnis im Speziellen eingeschränkt sind, ist im Drama physisch konkretisiert. Wallenstein hat einen gestörten Hör-Sinn. Bereits im Vorspiel des Dramas erfährt der Zuschauer, dass Wallenstein „gar kitzlige Ohren“ (WL 630) hat und derart geräuschempfindlich ist, dass er kaum das Miauen einer Katze erträgt und den Hahnenschrei als Grauen empfindet (WL 612, 631-632). Deswegen „[m]uss alles mausstill um ihn sein.“ (WL 634). Weil Wallenstein Geräusche nicht erträgt,

⁶⁹ Dörr, 2007, S. 102.

⁷⁰ Immer 2008, S. 334-336.

⁷¹ Immer 2008, S. 336, mit Hinweis auf Hiderer 1983, S. 142.

weicht er ihnen aus. Der Feldherr, dem der Überblick alles ist, kann und mag seinen Mitmenschen nicht zuhören.⁷² Er verlagert die Wahrnehmung vom Hören auf das Denken und versteht sich selber als jemand, der vorwiegend *brütet und sinnt*⁷³. Rückwirkend wird die (ursächliche) Stille zu Notwendigkeit des Denkens - es muss still sein, „[d]enn er denkt gar zu tiefe Sachen“ (WT 636). Die Einschränkung der sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit findet einen anderen bildlichen Ausdruck in der Klage von Illo: „Oh du bist blind mit deinen sehenden Augen“ (WT 890).⁷⁴

4. Wallenstein im Fokus der Wahrnehmung

Wallenstein als die namensgebende Haupt- und vermeintliche Identifikationsfigur des Dramas entzieht sich der Einschätzung. Weder den handelnden Figuren noch dem Zuschauer ist eine eindeutige Beurteilung seines Charakters möglich. Und auch in der Forschung und Analyse des Dramas variiert die Beurteilung Wallensteins extrem.⁷⁵ Was für den historischen Wallenstein gilt, überträgt Schiller auf seine Figur – es „[s]chwankt sein Charakterbild in der Geschichte“ (P 103).

Wenn sich am Beginn der „Piccolomini“ Illo, Isolani und Buttler im Lob für Wallenstein überschlagen und in Bezug auf Wallenstein von „Herz“, „Liebe“, „Respekt“, „Neigung“, „Vertrauen“ und „Freiheit“ (DP 201, 231, 242) schwärmen, bezeichnet Questenberg eben diese Treue als „zügellose[n] Trotz“. Questenberg beurteilt Wallenstein gänzlich gegenteilig und die Situation „schlimmer, o! viel schlimmer“ (DP 287) und „noch viel schlimmer“ (DP 282). Max nennt Wallenstein

⁷² Utz setzt dies mit der Ermordung Wallensteins in einen direkten Zusammenhang. Der Mord war überhaupt nur möglich, weil Wallenstein aufgrund seiner Geräuschempfindlichkeit abgeschottet von jedem Gesinde und ohne Schutz schläft. Utz 1990, S. 71.

⁷³ „Nicht Zeit ists mehr zu brüten und zu sinnen“ (WT 29).

⁷⁴ Über die Blindheit Wallensteins, bzw. den Zusammenhang der klugen Staatsrason und der Augenmetaphorik vgl. Beetz 2001, S. 228-229. Weiterführend auch Gotthardt Frühsorge: Der politische Körper. Zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in den Romanen Christian Weises. Stuttgart 1974, S. 117-120. Das Bild der Blindheit wird weitergeführt, wenn Wallenstein sein Gesicht an Buttlers Brust verbirgt, er verdeckt seine Augen indem er sich an seinen Mörder anlehnt (WT 1703).

⁷⁵ Theo Elm: 'Ein Ganzes der Kunst und der Wahrheit'. Zum Verhältnis von Poesie und Historie in Schillers 'Wallenstein'. In: Schiller heute. Hgg. Hans-Jörg Knobloch, Helmut Koopmann. Stauffenburg Colloquium Bd. 40. Tübingen 1996, S. 83-91.

eine „Herrscherseele“ (DP 412), Questenberg sieht einen „abtrünnigen Diener“ (DP 436); was Max als friedensstiftend und modern interpretiert, ist für Octavio fürchterliche, abtrünnige „Willkür“ (DP 467). Exemplarisch kann die Unterhaltung zwischen Gordon und Buttler im Rathaus zu Eger angeführt werden: während Gordon Wallenstein verklärt und seine teilweise irritierende und geistesabwesend anmutende Art als „geheimnisvoll“ und „sinnvoll leuchtend“ interpretiert, Zeugnis eines „stillen Geistes“ und frühzeitig gereiften Sinns und Wallenstein eventuell sogar für eine Sprachrohr Gottes hält (WT 2550-2559), deutet Buttler selbiges Verhalten schlicht als geisteskrank und erwidert lakonisch, es haben sich „Anwandlungen von Wahnsinn bei ihm [Wallenstein] spüren“ lassen (WT 2564). Einigkeit hingegen herrscht unter den widerstreitenden Parteien über die außerordentliche militärische Größe Wallensteins, über seine Fähigkeit und den Willen zu Macht und seine Führungsqualität.

Die facettenreiche Darstellung als *Joviskind*, *Wahnsinniger*, *Ehrgeizling* und *Freund*, *Fremder* und *Vater* ist nicht allein dramaturgischer Kunstgriff, sondern trägt auch der Erkenntnis Rechnung, dass Figuren wie Menschen uneindeutig sind. So gehen die Meinungen über Wallenstein unter anderem deshalb stark auseinander, weil die unterschiedlichen Figuren mit unterschiedlichen Vorkenntnissen, Vorurteilen und Wünschen auf Wallenstein blicken. Darüber hinaus trägt Schiller dem Umstand Rechnung, dass Menschen komplexe Handlungsgründe haben, dass ihre Moralvorstellungen brüchig und sie selber manipulierbar und korrumpierbar sind – diese „Unschärfe des Ich“ drückt sich im Drama als dementsprechend unscharfe Figurenzeichnung aus.⁷⁶ Wallenstein verhält sich uneindeutig und kann nicht eindeutig beurteilt werden. Einerseits werden aufgrund der Ambivalenz seines Charakters egoistische Beweggründe mit hehren Zielen derart verwoben, dass sie weder von Außenstehenden noch in der Selbstwahrnehmung klar voneinander unterschieden werden können⁷⁷, andererseits entzieht sich Wallenstein gezielt der Einschätzung anderer. Das Maskenspiel wird ihm zum Selbstzweck, weil es dem Machtmenschen Wallenstein ein Gefühl der Möglichkeitsfülle gibt - solange er sich niemals festlegt, steht ihm alles offen. Terzky beschreibt diese Undurchschaubarkeit,

⁷⁶ Scholz 1980, S. 145.

⁷⁷ Hofmann 1999, S. 258.

wenn er über Wallenstein sagt: „Ich kann mich manchmal gar nicht in ihn finden. [...] Und mein ich nun ich hab ihn – weg, auf einmal [e]ntschlüpft er“ (DP 1335-1341).

4.1. Wallenstein als Politiker

Wallenstein ist Politiker und eine öffentliche Person⁷⁸, die auf der Bühne der historischen Ereignisse wenig Privatheit erlebt. Aber selbst im Kontext eines Dramas, das ein historisches politisches Ereignis behandelt und in dem die Figuren glaubwürdig durch politisches Kalkül (welchem selbstverständlich private Motive zugrunde liegen, die aber im Drama nicht behandelt werden) angetrieben werden, ist das weitgehende Fehlen privater Äußerungen und Gefühle auffällig. Sogar der Dialog der Liebenden Max und Thekla behandelt allein die politische Situation.⁷⁹ Auch Wallenstein unterhält sich beim ersten Wiedersehen mit seiner Ehefrau nach langer Zeit allein über die Stimmung bei Hofe. Seine Tochter hat er seit mehr als zehn Jahren nicht gesehen, trotzdem ist das einzige Gespräch zwischen ihnen auffällig kurz und ein Gespräch unter vier Augen gibt es nicht. Emotionaler wird er ihr gegenüber erst im Angesicht des drohenden Untergangs, als er die Notsituation bereits deutlich lastend spürt und beim Auftritt seiner Gattin und Tochter reagiert: „Sieh da, die Mutter mit der lieben Tochter! Wir wollen einmal von Geschäften ruhn – kommt! Mich verlangte, eine heitre Stunde [i]m lieben Kreis der Meinen zu verleben. [...] Komm her, mein Mädchen. Setz dich zu mir“ (WT 1461-1464, 1468). Zu diesem Zeitpunkt fühlt sich Thekla dem plötzlichen Nähebedürfnis nicht

⁷⁸ Eingehender über Wallenstein als Politiker bei Feger 2006, S. 249-286.

⁷⁹ Berghahn widmet den Liebesdialogen zwischen Max und Thekla ein eigenes Kapitel, in welchem er die 'idyllische' von der 'dramatischen' Handlung abgrenzt. Indem das Liebesgeständnis zwischen Thekla und Max bereits vor dem Einsetzen der Handlung liegt und ihre Gefühle bekannt und ungetrübt sind, ist ihr Verhältnis zueinander konfliktfrei. Da es aber einer Polarität zwischen den Dialogpartnern bedarf, sind Thekla und Max in ihrer Beurteilung Wallensteins und der politischen Gesamtsituation uneinig. Ihr Dialog ist daher weniger ein Liebesdialog als vielmehr ein 'Überredungsdialog' und setzt sich als solcher sprachlich nicht von anderen Dialogen des Dramas ab. Schiller fügt den Konflikt zwischen Thekla und Max nicht auf der emotionalen, sondern auf der politischen Ebene ein, womit der Dialog zwar nicht die Erwartungen an einen gängigen Liebesdialog erfüllt, nichtsdestoweniger aber der dramatischen Forderung nach einem Spannungsverhältnis zwischen den Dialogpartnern nachkommt (also theatralisch ist). Berghahn 1986, S. 88 – 95.

gewachsen und entzieht sich. Auch diese plötzliche Emotionalität Wallensteins ist unausgewogen, das familiäre Verhalten wird von der Tochter eingefordert, den väterlichen Anteil daran aber weist Wallenstein brüsk von sich: „Und ich sollte nun [w]ie ein weichherzger Vater, was sich gern hat [u]nd liebt, fein bürgerlich zusammengeben? [...] Nein“ (WT 1526-1531). Insgesamt spricht Wallenstein fast ausschließlich über Politisches. Er tritt nicht als Privatperson auf und nimmt weder die Rolle des Ehemanns, noch des Vaters, noch des Vertrauten und Freundes für irgendjemanden ein. Selbst als er den Verrat Octavios beklagt, den Wallenstein wiederholt als seinen ältesten und vertrautesten Freund darstellt, äußert er Buttler gegenüber: „Denkt nicht, dass sein Verlust [m]ich schmerze, o! mich schmerzt nur der Betrug“ (WT 1710-1711). Diese Selbstaussage ist wenig glaubwürdig, verrät aber wie wichtig es für Wallenstein ist, die Rolle des Politikers selbst in privaten und emotionalen Situationen zu wahren. Das Nahverhältnis zu den Piccolomini ist denn auch von deren Tüchtigkeit, Verlässlichkeit und dem Charakter des Befehlsempfängers nicht zu trennen.⁸⁰ So sagt Wallenstein über Max kategorisch: „Er ist ein Untertan“ (WT 1512). Freunde sind Wallenstein gerade jene Menschen, die ihm nicht allein sympathisch oder menschlich nahe, sondern auch und vor allem politisch nützlich sind.⁸¹

Sämtliche Generäle und militärische Würdeträger, alle die eine politische oder militärische Funktion innehaben, sind für Wallenstein wichtiger als seine Familienmitglieder. Es gab keine privaten Gründe, Thekla ins Lager zu holen, sie soll politisch eingespannt werden. So ist er Vater allein als *Vaterfigur*, vor allem für seine Soldaten und Max. Er übernimmt gewisse Verpflichtungen, die mit dieser Rolle einhergehen: er fördert seine Untergebenen, bezahlt ihre Schulden und finanziert ihren Unterhalt. So beschreibt Max - durchaus aus einer sehr subjektiven und bewundernden Position heraus - Wallenstein als die ideale Vaterfigur:

„Und eine Lust ists, wie er alles weckt
Und stärkt um sich herum,
Wie jede Kraft sich ausspricht, jede Gabe

⁸⁰ Leibfried 1985, S. 220.

⁸¹ Wolfgang Wittkowski: Höfische Intrige für die gute Sache. Marquis Posa und Octavio Piccolomini. In: Schiller und die höfische Welt. Hgg. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen 1990, S. 392.

Gleich deutlicher sich wird in seiner Nähe!
Jedwedem zieht er seine Kraft hervor,
Die eigentümliche, und zieht sie groß,
Lässt jeden ganz das bleiben, was er ist,
Er wacht nur drüber, dass ers immer sei
Am rechten Ort“.⁸² (DP 424-432)

Noch prägnanter formuliert Buttler die Vaterfunktion Wallensteins - sein Heer sei „[i]n eine Schul gegangen, eine Milch hat sie ernährt [...] doch alle führt [...] ein Einziger, durch gleiche Lieb und Furcht“ (DP 221-232). Und Illo: „Der Fürst trägt Vatersorge für die Truppen“ (DP 193). Dennoch hat Wallenstein zu niemandem ein privates Nahverhältnis und in seiner Vaterrolle verrät sich das politische Kalkül – er baut gezielt Abhängigkeitsverhältnisse auf, die nicht auf Loyalität gründen. Er sichert sich die Treue Isolans „mit Leib und Seele“, indem er ihm die „Pharobank aufrichtet“ (DP 876-878) und ruft diesen als ersten zum Gespräch als die Situation kritisch wird, weil er „ihn [sich] noch jüngst verpflichtet“ hatte (WT 1459). Noch deutlicher betont er gegenüber Max, dem Freund und Sohnersatz, seine Befehlsgewalt:

„Wer bist du?
[...] Gehörst
Du dir? Bist du dein eigener Gebieter,
Stehst frei da in der Welt wie ich, dass du
Der Täter deiner Taten könntest sein?
Auf mich bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser,
Mir angehören, mir gehorchen, das
Ist deine Ehre, dein Naturgesetz. [...]
Du kannst nicht wählen ob du folgen willst“ (WT 2177, 2179-2185, 2189)

Und schließt mit der Formel, dass der Freund *dem Freund am meisten gelte* (WT 2194), um zu betonen, dass gerade dieses Verhältnis auf Liebe gegründet sei. Dabei *liebt* Wallenstein Max durchaus und zieht gewisse Parallelen zu diesem

⁸² Im Gegenzug nennt Wallenstein sich den „Vater [s]einer [Max‘] Jugend“ (WT 2174).

jüngeren Ich; als er von seinem Tod erfährt, ist er ehrlich erschüttert und verfällt in einen schwärmerischen Ton:

„Doch fühl ich wohl, was ich in ihm verlor.
Die Blume ist hinweg aus meinem Leben,
Und kalt und farblos seh ichs vor mir liegen.
Denn er stand neben mir, wie meine Jugend,
Er machte mir das Wirkliche zum Traum,
Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
Den goldnen Duft der Morgenröte webend –
Im Feuer seines liebenden Gefühls
Erhoben sich, mir selber zum Erstaunen,
Des Lebens flach alltägliche Gestalten.
was ich mir ferner auch erstreben mag,
Das Schöne ist doch weg, das kommt nicht wieder,
Denn über alles Glück geht doch der Freund“ (WT 3442-3454)

Die Nähe und Parallelität zwischen Wallenstein und Max ist subtil auch durch die Todes- und Unfallsszenen ausgedrückt.⁸³ Max stirbt, indem er von seinem verwundeten Pferd abgeworfen und anschließend von durchgehenden Pferden überrannt wird (WT 3048-3051); er erleidet damit exakt den Tod, dem Wallenstein in der Schlüsselszene in der Schlacht bei Lützen Wallenstein knapp entkommen war (WT 927-929). In gewisser Weise ist in Max tatsächlich das *jüngere Ich* Wallensteins gestorben.

In den entscheidenden Momenten ist Wallenstein mehr Politiker als Privatperson, politische Ambitionen überwiegen väterliche Gefühle (deswegen verweigert er Thekla und Max seine Heiratseinwilligung) und der Wille zur Macht ist stärker als jedes Verständnis für eigenständige, freie Entscheidungen (deren Wert Wallenstein durchaus kennt, ist ihm doch die eigene Handlungsfreiheit alles). Wallenstein will, dass seine Generäle und Max ihm (aus Liebe) folgen, er scheut sich nicht, das Vertrauen und die Loyalität anderer für seine Zwecke zu nützen. In der Überredungsszene mit den Pappenheimern wird zudem deutlich, dass Wallenstein

⁸³ Leibfried 1985, S. 228.

aus politischem Kalkül heraus bereit ist, Tatsachen soweit zu verbiegen, dass seine Aussagen an Lüge grenzen. Die Kürassiere hatten die Notwendigkeit des direkten Gesprächs erkannt, um die uneindeutige Situation aufzulösen und die Verfremdung und Interpretation Dritter zu vermeiden. So fordern sie Wallenstein auf: „Du selber sollst uns sagen. Was du vorhast [... k]ein fremder Mund soll zwischen uns sich schieben, [...] dein Wort soll uns genügen“ (WT 1866, 1869, 1910). Wallenstein weicht dieser eindeutigen Frage aus und antwortet: „Mich, mich verrät man! Aufgeopfert hat mich [d]er Kaiser (WT 1913-1914) und geht sofort in den Appell über, der eine emotionale Manipulation enthält: „fallen muss ich, [w]enn meine braven Truppen mich nicht retten. Euch will ich mich vertrauen – Euer Herz [s]ei meine Festung.“ Nicht nur Wallenstein, sondern nahezu alle Personen im Lager sind von politischem Kalkül angetrieben, Thekla bringt dieses auf den Punkt, wenn sie Max warnt: „Sie haben einen Zweck“ (DP 1686).

4.2. Wallenstein als mediale Figur

Als öffentliche Person ist Wallenstein eine *mediale* Figur. Er kommt über lange Strecken selber zu wenig zu Wort um sich zu erklären; Schiller vermittelt ein Kaleidoskop-Bild der Wahrnehmung durch Andere.⁸⁴ Deswegen eröffnet Schiller die Trilogie mit ‚Wallensteins Lager‘, in dem Wallenstein nicht auftritt, aber Projektionsfläche und Leitfigur seiner Soldaten ist. Diejenigen, die hier über Wallenstein sprechen, sind völlig entindividualisierte Figuren, sie sind allein ihrem militärischen Rang nach benannt und haben weder Namen noch dramenimmanente Funktion. Der Bauer, der Wachtmeister, der Schütze und die Kürassiere, der Bürger und die Marketenderin bilden eine Gruppe, die quantitativ wesentlich größer ist als die der handlungstragenden Figuren und auf einem ausgelagerten Schauplatz “[v]or der Stadt Pilsen“ agieren, ohne mit den Protagonisten in Berührung zu kommen. Sie sind dem Bemühen um eine korrekte Darstellung der politischen Realität geschuldet,

⁸⁴ Elm 1996, S. 91-94. Norbert Oellers: Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers. Hg. Michael Hofmann, Frankfurt a.M., Leipzig 1996, S. 240. Pikulik verwendet die Begriffe „Mehrfachoptik“ und „Anschauungs- und Beurteilungsperspektivismus“. Pikulik 2004, S. 105.

zeigen also ein Bild der (Kriegs-)Gesellschaft und die Basis der Wallensteinschen Macht. (Schiller schreibt, das Lager soll „ein lebhaftes Gemählde eines historischen Moments und einer gewissen soldatischen Existenz“ sein.⁸⁵) Im Lager wird von Wallenstein primär das Bild eines Feldherrn entworfen, es werden die militärischen und strategischen Qualitäten herausgestellt. Auch hier ist er durch seine öffentliche Tätigkeit und politische Funktion definiert. Indem Wallenstein sich der direkten Kenntnis der anderen Figuren entzieht, bietet er sich als Projektionsfläche für eine übersteigerte und unrealistische Charakterzeichnung an: es wird sein „heimliches Gesicht“ (WL 77) erwähnt, womit die verborgene politische Taktik, das Kalkül und das Ränkeschmieden gemeint sind, jene heimlichen (vermeintlichen) Pläne Wallensteins, die das Vertrauen des Kaisers in den Feldherrn erschüttert haben („sie trauen uns nicht“ WL 76). Wallenstein wird zu einer endzeitlichen Vernichtungsfigur mit übernatürlichen Qualitäten stilisiert, für die unregulierbare Machtfaktoren wie *Glück* und *Schicksal* unerklärlich und doch verlässlich eintreffen (WL 349).⁸⁶

Wallenstein ist im Lager Gesprächsgegenstand und hat damit als diejenige Figur, die sich (im weiteren Verlauf des Dramas) als lenkender Kopf und Wille hinter und über der Armee versteht, zunächst einen Objekt-Status inne.⁸⁷ Dieser Objektstatus führt dazu, dass die Projektionsfigur Wallenstein selber nur bedingt Einfluss auf die Meinung und Stimmung im Lager hat, obwohl sowohl die Armee als auch Wallenstein die Rollenverteilung gemäß dem vordergründigen Anführer-Gefolge-Schema begreifen. In der einzigen Szene, in der Wallenstein den direkten Kontakt zu seiner Armee sucht, erwartet er, dass er das Geschehen durch eine enorme Wirkung der eigenen Person geradezu schicksalhaft wenden könne:

„Weil sie mein Angesicht nicht sahn – Sie sollen
Mein Antlitz sehen, meine Stimme hören – [...]
Lass sehn, ob sie das Antlitz nicht mehr kennen,
Das ihre Sonne war in dunkler Schlacht.

⁸⁵ Schiller an Goethe, 21.09.1798, Brief 644, BDK, Bd. 12, S. 412. Dörr schränkt ein, das Lager sei durchaus nicht naturalistisch konzipiert (kennzeichnend hier der gereimte Vers), sondern in ästhetische Distanz gerückt. Dörr 2007, S. 98.

⁸⁶ Immer 2008, S. 92-94, S. 312-320.

⁸⁷ Elm spricht von einer regelrechten Verkehrung der Subjekt-Objekt-Beziehung, weil Wallenstein seinerseits das Lager als sein Machtwerkzeug, ergo sein Objekt wahrnimmt, in der Rede über ihn aber den eigenen Subjekt-Status verliert und Objekt wird. Er bezeichnet dies als Ich-Verlust. Elm 1996, S. 92-94.

Es braucht Waffen nicht. Ich zeige mich
Vom Altan dem Rebellenheer und schnell
Bezähmt, gebt Acht, kehrt der empörte Sinn
Ins alte Bett des Gehorsams wieder.“ (WT 2260-2269)

Tatsächlich ist diese Einschätzung völlig falsch, weil die Armee „nichts auf seinen Anblick“ gibt und „ihn nicht einmal zum Worte kommen [lässt]“ (WT 2362, 2365). Die Armee kann über ihre Projektionsfigur Wallenstein - zunächst nur im Gespräch, im weiteren Handlungsverlauf aber auch konkret politisch - verfügen. Der *Objektstatus* den Wallenstein in ‚Wallensteins Lager‘ innehat, kündigt bereits den später verhängnisvollen Einfluss-Verlust an.

Wallensteins eigener Auftritt ist auffällig spät; erst im zweiten Teil der Trilogie tritt Wallenstein selber auf. Und auch dort nur in einem von insgesamt fünf Aufzügen. Den gesamten zweiten Akt beherrschen die verschiedenen Offiziere mit ihren politischen Anliegen. Erst im dritten Akt ist Wallenstein Mittelpunktfigur. Damit hat Wallenstein zunächst einen auffallend geringen Dialoganteil. Folgerichtig sind es zuerst andere Figuren, die nicht *mit*, sondern *über* Wallenstein sprechen. Die Wahrnehmung durch den intendierten Zuschauer erfolgt daher doppelt gebrochen durch die Wahrnehmung anderer Figuren. Wallenstein ist zunächst Hauptfigur in dem Sinne, dass er das wichtigste Gesprächsthema - nicht indem er Handlungsträger – ist; eine indirekte Figur. Dem entspricht die Bezeichnung Wallensteins als „Geist“ (DP 451) als etwas Vages, Vorgestelltes. Richtig bezeichnet Max ihn als einen *Mittelpunkt* (DP 417).

Wie bereits in ‚Wallensteins Lager‘ herrscht auch unter Wallensteins Offizieren in ‚Die Piccolomini‘ vor allem das Wallenstein-Bild als militärischer Herrscher vor. Es ist dies ein Wechselspiel zwischen Wallenstein und seiner Umwelt: Wallenstein perfektioniert die Rolle des Politikers und daraus folgernd die des nahezu unschlagbaren militärischen Führers. Wallensteins Umgebung reagiert auf diese Rolle und nimmt Wallenstein mit der Erwartung wahr, einem großen militärischen Führer gegenüberzustehen. Wallensteins Selbstinszenierung drückt sich in Wallensteins Beschreibung der neun Jahre zurückliegenden Dänenkriege aus:

Beim Dänenkriege stellt ich eine Macht ihm [dem Kaiser] auf
Von vierzigtausend Köpfen oder fünfzig, [...].
Durch Sachsens Kreise zog
Die Kriegsfurie, bis an die Schären
Des Belts den Schrecken seines Namens tragend. [...]
Im ganzen Kaiserstaate
Kein Nam geehrt, gefeiert wie der meine,
Und Albrecht Wallenstein, so hieß
Der dritte Stein in seiner Krone! (DP 1155-1164)

Nicht nur rückt sich Wallenstein in die Nähe der *Kriegsfurie* (einer schicksalhaften, mystischen Instanz), auch ist die haarfeine Grenze zwischen Selbstinszenierung (Wallenstein hat nicht nur Questenberg, sondern auch sämtliche seiner Generäle als Zuhörer) und eigener Überzeugung kaum zu erkennen.

In der Wahrnehmung durch die Umgebung verdichtet sich der (An)Schein, den Wallenstein erweckt, zu einer „Existenz zweiten Grades“. Eine Existenz, die der Handelnde neben der eigentlichen führt und die sich soweit verselbständigt, dass die Figur gezwungen ist, sie neben der eigenen Existenz anzuerkennen - „Dieser Schemen ist die Existenz, die der Handelnde im Denken der andern führt.“⁸⁸ Wie bereits angeführt (siehe Kap. 2.2), fallen *Sein* und *Schein* in der Dramenrealität auf brisante Weise zusammen. Der Schein der Schuld wird zum konkreten Verhängnis. Wesentlich ist hierbei, dass der Beobachter, der die Schuld Wallenstein festschreibt, die eigenen Erwartungen und auch Wünsche in die Deutung einbezieht. Max erkennt diesen Zusammenhang intuitiv richtig und formuliert prägnant, dass Wallenstein schuldig *ist*, weil seine Gegner ihn schuldig *wollen* – „Ja, ihr könntet ihn, [w]eil ihr ihn schuldig wollt, noch schuldig machen.“ (DP 2634-2635). Der Einfluss individueller Vorurteile auf die vorgeblich objektive Interpretation und Beurteilung durch ihm Nahestehende rückt Wallenstein auch hier in die Nähe der Projektion. Im Unterschied zum „Lager“, in dem die Objektivität der Wallensteinschen Figur offensichtlich war, ist die Kommunikation unter seinen Generälen vorgeblich

⁸⁸ Kommerell 1967, S. 91-92.

offener, menschlicher und authentischer. Aber Wahrnehmung ist für Schiller grundsätzlich projektiv⁸⁹. An Caroline von Beulewitz und Charlotte von Lengenfeld schreibt er 1789 über die Beobachtung der Natur, dass sie „alles alles von der Seele empfängt. Nur durch das, was wir ihr leyhen, reizt und entzückt [sie] uns“⁹⁰ – die Natur selbst ist wertungsfrei und neutral, ihre Wahrnehmung als *schön* oder *frei* die Zutat ihres Beobachters. Konkreter formuliert er diesen Gedanken in den Kallias-Briefen, „der Schein der Dinge ist des Menschen Werk [...] der Gegenstand des Auges und des Ohrs ist eine Form, die wir erzeugen“⁹¹. Die Vorstellung von Wallensteins außerordentlicher militärischer Größe wird daher nicht nur von ihm selbst gefördert, sondern auch und besonders von außen auf ihn projiziert. Die Dämonisierung und Mythisierung Wallensteins wird dabei um so größer, je weiter er dem Blick entrückt ist.⁹²

Die spezifische Wahrnehmung Wallensteins, die Meinung, welche die Personen seiner Umgebung und seine Armee von ihm haben, ist seine Machtbasis. Schiller formuliert in einem Brief an Christian Gottfried Körner:

Die Base, worauf Wallenstein seine Unternehmung gründet, ist die Armee, mithin für mich eine unendliche Fläche, die ich nicht vors Auge und nur mit unsäglicher Kunst vor die Phantasie bringen kann: ich kann also das Object, worauf er ruht, nicht zeigen, und ebenso wenig das, wodurch er fällt; das ist ebenfalls die Stimmung der Armee, der Hof, der Kaiser.⁹³

Goethe schreibt hierüber an Schiller: „unser Dichter hat [...] alles was Wallensteins physische, politische und moralische Macht andeutet, gleichsam nur in die Umgebung gelegt.“⁹⁴ Diese Umgebung gilt es für Wallenstein zu steuern, das heißt konkret: er versucht, seine Wahrnehmung durch Dritte zu lenken.

⁸⁹ Wolfgang Riedel stellt in seinem Aufsatz ‚Die anthropologische Wende‘ für sämtliche theoretische Schriften der 1790er Jahre fest, dass sich das ‚Sein‘ – hier der Natur - in den ‚Schein‘ kleidet. Letzterer ist hierbei die Erwartungshaltung des menschlichen Beobachters, ein „von uns erzeugter Anschein, eine anthropomorphe Projektion“. Riedel 2006, S. 52-53.

⁹⁰ Schiller an Caroline von Beulewitz und Charlotte von Lengenfeld, 10.09.1789, Brief 188, BDK, Bd. 11, S. 443.

⁹¹ Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1794). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004. 26. Brief, S. 656-657.

⁹² Immer 2008, S. 312, Dahnke 1982, S. 143.

⁹³ Schiller an Körner, 28. 11. 1796, Brief 537, BDK, Bd. 12, S. 245-246.

⁹⁴ Goethe: Die Piccolomini, 25.-31.03.1799, Allgemeine Zeitung Tübingen, Nr. 84-90. 1. Abt./Bd. 18, S. 626. In: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe Tagebücher und Gespräche in vierzig

4.3. Das Maskenspiel als Macht- und Möglichkeitsgarant

Wallenstein ist sich der speziellen Kommunikation in seinem Feldlager bewusst - die Kommunikation ist von politischem Kalkül gesteuert und manipulativ, authentische Selbstäußerungen und unverstellte Ehrlichkeit sind selten.⁹⁵ Wallenstein reagiert, indem er sich dem Wahrnehmungsmodus anpasst oder sich ihm innerhalb der bestehenden Grenzen zu entziehen sucht. Weil Wallenstein weiß, dass jede Äußerung anderer auf Motivation und Wahrheitsgehalt geprüft wird, hält er sich mit eindeutigen Selbstaussagen zurück, vertraut nur Wenigen und versucht dieses Vertrauen durch politische oder wirtschaftliche Anreize zu stützen. Insgesamt verhindern die Verstellung und die mangelnde Offenheit die unverfälschte Kommunikation und damit das Vertrauen zueinander, die für einen politischen Coup wie Wallenstein ihn plant, vonnöten wären. Terzky erkennt und bedauert dies: „was sollen alle diese Masken? Sprich! Die Freunde zweifeln, werden irr an dir – [...] keiner weiß, was er von deinem Zögern halten soll“ (DP 848-851). Terzky nennt hier die *Maske* als das spezifische Kennzeichen der Wallensteinschen Selbstinszenierung. Sie dient Wallenstein in erster Linie dazu, sich der Einschätzung durch Andere zu entziehen. Er be- oder verhindert seine Wahrnehmung gezielt und beharrt auf der Geheimhaltung seines *Innersten*:

„Und woher weißt du, dass ich ihn nicht wirklich
Zum Besten habe? Dass ich nicht euch alle
Zum Besten habe? Kennst du mich so gut?
Ich wüsste nicht, dass ich mein Innerstes
Dir aufgetan“ (DP 861-965).

Das Sprechverhalten Wallensteins gleicht demjenigen eines *Verschwörers*, der sein Innerstes der Allgemeinheit verbirgt; bei Wallenstein ist das Misstrauen derart gesteigert, dass er selbst den nächsten Vertrauten nur sehr bedingt in sein *Innerstes*

Bänden, Hgg. Volker Dörr, Norbert Oellers (u.a.) Frankfurt a.M. 1985ff (Deutscher Klassiker Verlag). Im Folgenden FA und Bandangabe. Ästhetische Schriften 1771-1805, 1. Abt./Bd. 18, 1998. Johann Wolfgang von Goethe mit Schiller Teil 1, vom 24. Juni 1794 bis zum 31. Dezember 1799, 2. Abt./Bd. 4 (31), 1991.

⁹⁵ Vgl. Klaus Weimar: Die Begründung der Normalität. Zu Schillers Wallenstein. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Hgg. Werner Besch, Hartmut Steinecke. Bd. 109, 1990, Sonderheft: Schiller. Aspekte neuer Forschung. Hg. Norbert Oellers. Berlin 1990, S. 99.

einweihet – er stellt eine Ein-Mann-Verschwörung dar.⁹⁶ Das bestehende System von Belauerung und Bspitzelung kann er dadurch nicht unterlaufen, er versucht lediglich seine Position innerhalb des bestehenden System zu verbessern – und stützt es damit.

Wallenstein ist nicht die einzige Herrscherfigur, die das Maskenspiel betreibt, es ist auf der politischen Bühne der Schiller-Dramen gängig. Auch Philipp II oder Elisabeth verschleiern ihren eigentlichen *Wesenkern* gezielt. Aber ihre Motivation ist eine andere - sie werden von Eitelkeit geleitet, es gilt dafür zu sorgen, dass die Nachwelt ein positives Andenken von ihnen bewahre.⁹⁷ Diese Eitelkeit ist auch dem Maskenspiel Wallensteins immanent, sie ist aber nicht Hauptsinn und –zweck; Wallensteins Maske dient der Macht. Wallenstein ist durch und durch Machtmensch, sein Karrierestreben ist keineswegs nur auf materiellen oder gesellschaftlichen Zugewinn ausgerichtet, die Macht selbst reizt ihn – „Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen“ (DP 868). Innerhalb der wenigen authentischen Selbstäußerungen Wallensteins überwiegen diejenigen zum Macht-Willen, seine Leitbegriffe sind *Macht, Gedanke, Freiheit, Möglichkeit*, und das *Wollen* bzw. der *Wille*⁹⁸. Die *gegebene und gezügelte Freiheit*⁹⁹ des Kaisers, die Machtbefugnisse, die er verleiht, genügen Wallensteins Freiheits-Verständnis nicht. Macht wird in seinen Äußerungen als Handlungsmacht und –freiheit verstanden. Mächtig ist, wer alles tun und lassen kann. Die Maske ist ein Machtmittel, das darin besteht, dass Wallenstein für andere *undurchsichtig* ist und bleibt¹⁰⁰ - ihr Zweck ist die *Unverbindlichkeit*. Unverbindlichkeit (und also Undurchsichtigkeit) garantiert Macht, da sie eine Höchstzahl an Entscheidungsoptionen bietet. Diese werden in erster Linie gedanklich ausgelotet, es ist für Wallenstein zweitrangig, seine Entscheidungsoptionen realpolitisch zu erproben - „Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen; [o]b ich sie brauchen werde, davon, denk ich, [w]eißt du nicht mehr zu sagen als ein anderer“ (DP 868-870). In diesem Macht-Modell ist der Gedanke potenter als die Tat, weil er

⁹⁶ Walter Müller-Seidel: Verschwörung und Rebellion in Schillers Dramen. In: Schiller und die höfische Welt. Hgg. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen 1990, S. 425-426.

⁹⁷ Immer 2008, S. 434.

⁹⁸ Anschaulich hier der Schlüsselmonolog Wallensteins am Beginn von ‚Wallensteins Tod‘ (WT 139-222).

⁹⁹ „Genommen ist die Freiheit, nicht gegeben, [d]rum tut es not, den Zaum ihr anzulegen“ (DP 202-203).

¹⁰⁰ Rolf-Peter Janz: Schillers politisches Theater: Don Karlos und Wallenstein. In: Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten. Hg. Hans Feger. Heidelberg 2006, S. 298.

die genossene Entscheidungsfülle bewahrt, während der konkrete Machtgebrauch in jeder Entscheidung alternative Möglichkeiten verwerfen und dadurch ausschließen würde. Der große politische Putsch Wallensteins ist daher im Gedankenspiel attraktiver als in der realen Umsetzung: „beschlossene Sache war es nie. In dem Gedanken bloß gefiel ich mir; [d]ie Freiheit reizte mich und das Vermögen.“ (WT 147-149). Dieser Zustand des Verharrens auf dem vermeintlichen Höhepunkt der Handlungsfülle ist statisch und deshalb riskant. Wallenstein ignoriert den Umstand, dass das Verstreichen der Zeit den angedachten (und angebahnten) Bündnissen bereits eine vermeintliche Festigkeit verleiht und dem politischen Gegner ermöglicht, Wallensteins *Handlungsverweigerung* als *Stellungnahme* zu werten.¹⁰¹

Die Undurchsichtigkeit soll Freiheit und Vermögen wahren. Wallenstein ist bewusst, dass bereits mit der klaren Ankündigung einer Tat (nicht erst deren Ausführung) eine politische Aussage gemacht wird und alternative Optionen verworfen sind. Die schuldhafte Tat ist mit ihrer Ausformulierung eins. Wallenstein weiß, dass er nicht (hinterher) für den durchgeführten Verrat, sondern für das Vorhaben schuldig gesprochen würde. Deswegen besteht das Eigenverschulden Wallensteins darin, dass er Octavio seine Gedanken mitgeteilt hatte: „Weit offen ließ ich des Gedankens Tore, [u]nd warf die Schlüssel weiser Vorsicht weg“ (WT 2114-2115). Durch diese Unachtsamkeit (die man auch positiver als Vertrauen bezeichnen könnte) hat er Octavio den Verrat ermöglicht. Jemanden die eigenen Gedanken zu offenbaren ist unvorsichtig und verhängnisvoll, daher gilt es das eigene Vorhaben zu verbergen.

Die Geheimhaltung des Innersten wird durch Wallensteins Unentschlossenheit wesentlich erleichtert - die eigenen Ziele zu verheimlichen ist angesichts der eigenen Unsicherheiten einfach. In Wallenstein vermischen sich widersprüchliche Motive (wie Friedenssehnsucht, Eitelkeit, Rache für die Kränkung durch den Kaiser, Ehrgeiz, Machtwille), die er selber nur bedingt kennt und deren Zusammensetzung beständig changiert. Selbst in einem offenen und ehrlichen Gespräch könnte Wallenstein über die eigene Motivation keine verbindliche Aussage machen. Das *Wollen* aller Figuren setzt sich aus verschiedenen Teilaspekten zusammen, sie richten ihr Handeln nach Begierde, Sympathie, Interesse und Pflicht aus. Bei der

¹⁰¹ Immer 2008, S. 327-328.

Ergründung des Willens wird versucht, die Zusammensetzung der Motive zu verstehen. Ein Großteil der eigenen Willens-Motivation ist den Figuren selber unklar, deswegen ist das, was sie in Worte fassen niemals eine gänzlich bewusste und ausformulierte Idee.¹⁰²

Das Maskenspiel verbirgt nicht allein den Kern der eigenen Person, sondern entwirft die eigene (mediale) Figur mit, die Figuren lenken die Wahrnehmung der eigenen Person gezielt. Daraus entsteht eine brüchige Identität zwischen Ich und Rolle. Diejenigen Figuren mit einem feineren Gespür für das politische Maskenspiel legen deswegen ein sensibleres Verständnis für die Personen ihrer Umgebung an den Tag. Wallenstein unterscheidet den „Mann von seinem Amt“ (DP 1295-1296), für Questenberg ist es eine Seltenheit, dass jemand „Held und Mensch zugleich“ (DP 480) ist und Max trennt den Mann in seiner Funktion als „Soldat“ von seiner „Menschlichkeit“ (DP 534-535). Für Wallenstein ist es unproblematisch, ein besonders facettenreiches Bild seiner selbst zu entwerfen. Den verschiedenen Themen, Situationen und Gesprächspartnern passt er sich intuitiv an und wählt unterschiedliche Ausdrucksweisen und Gesprächsmodi.¹⁰³ Der Wechsel verschiedener Rollen erscheint ihm nicht unauthentisch, obwohl die Selbstäußerungen sich dadurch inhaltlich stark widersprechen. So inszeniert er sich beispielsweise seinem Heer gegenüber als gleichgesinnt und spricht zu ihnen auf Augenhöhe, wiederholt nutzt er (rhetorisch) das Leitmotiv der Soldatenexistenz - die Freiheit: „Ich weiß, dass ihr verständig seid, [s]elbst prüft und denkt und nicht der Herde folgt, [... darum h]ab ich als freie Männer euch behandelt, [d]er eignen Stimme Recht euch zugestanden“ (WT 1891-1892, 1903-1904). Dem schwedischen Oberst Wrangel gegenüber hat er bereits vor dem Gespräch mit den Pappenheimer versichert, dass seine Soldaten treu und unter allen Umständen ergeben seien – „Sie sind auf jegliche Bedingung mein.“ (WT 327), weil er – in deutlichem Widerspruch zu seiner Aussage den Pappenheimer gegenüber – absolut überzeugt ist, dass „[d]er Mensch ein nachahmendes Geschöpf“ ist und seine Truppen ihm folgen, weil er „die Herde“ führt (WT 1433-1434).

¹⁰² Willems 2006, S. 308.

¹⁰³ Kommerell 1967, S. 94-95.

An keiner Stelle des Dramas werden diese Widersprüche aufgelöst, dem Rezipienten werden die unvereinbaren Positionen ohne Interpretationsanleitung vorgeführt. Die unterschiedlichen Rollen Wallensteins verselbstständigen sich zusehends, sie können nicht mehr beliebig abgelegt werden und Authentizität wird unmöglich. Es ist dies der Moment, indem das Maskenspiel als Mittel der eigenen Macht und Handlungssteuerung sich verselbstständigt und in sein Gegenteil - die Fremdsteuerung - kippt.

5. Die Erfahrung der Fremdbestimmtheit

In einem System der gegenseitigen Beobachtung und der unzuverlässigen Äußerungen orientieren sich die Figuren in verunsicherter Erwartungshaltung und angespannter Ängstlichkeit aneinander und an den vermuteten oder erwarteten Begebenheiten. Die dramatische Handlung ist das Manipulieren, Ausforschen und Reagieren. Das heißt, dass die Handlung weniger aus eigener Motivation und verstärkt aus äußerem Druck erwächst. Octavio arbeitet an Wallensteins Sturz mehr als an der eigenen Karriere und betont dies wiederholt: es ginge ihm niemals um die eigene Machtposition, immer nur darum, die Interessen anderer (des Kaisers) zu vertreten und die Taten anderer (Wallensteins) zu ahnden und zu verhindern. Handlung ist in ‚Wallenstein‘ in sehr hohem Maße Reaktion statt Aktion – die Aktion dient nicht sich selbst, sondern soll Reaktion provozieren. Anschaulich wird dies im Vergleich mit anderen Dramenhelden Wallensteins: Marquis Posa kämpft für den eigenen Traum der Freiheit, Maria Stuart um das eigene Leben und ihre Sündenvergebung; natürlich kämpft auch Wallenstein um die eigene Position. Doch wird dieses Anliegen erst gegen Ende formuliert und erscheint so als *Folge* des Handlungsgeschehens, nicht als dessen Motor. Marquis Posa *fordert* von Philipp II. die Unabhängigkeit der niederländischen Provinzen, die Eidgenossen halten wortreiche Reden wider ihre Besatzer¹⁰⁴, für die „Jungfrau von Orleans“ wird das

¹⁰⁴ Dies gilt nicht für alle Figuren des „Wilhelm Tell“, besonders die namensgebende Hauptfigur begreift das eigene Tun ebenfalls in einem erhöhte Maß als Reaktion, Notwehr und Resultat.

eigene Ziel gar zur göttlichen Sendung. Sie alle kennen ihr Anliegen und wissen es eloquent zu formulieren. Wallenstein hingegen hüllt sich in Schweigen, legt sich nicht fest und kann sich nicht zur endgültigen Entscheidung durchringen. Das Anliegen des *Machterhalts* ist daher nicht handlungstiftend, es entsteht erst im Angesicht des eigenen drohenden *Machtverlusts*.

Dies meint nicht, dass die Figuren des Dramas nicht individuelle Beweggründe hätten, die sie eigenständig verfolgten. Jede Figur hat ein eigenes *Wollen*.¹⁰⁵ Es macht für Schiller ihre Menschlichkeit aus, denn „der Mensch ist das Wesen welches will“¹⁰⁶, das menschliche Wollen ist der Kern der Schillerschen Anthropologie - „Wir werden begeistert [...], weil wir wollen können, was die Triebe verabscheuen“¹⁰⁷. Nicht nur die Hauptfiguren, sondern auch alle Nebenfiguren können in der Durchsetzung ihres Willens handlungstiftend werden.¹⁰⁸ Aber der Spielraum des Machbaren ist begrenzt. Das Wollen erfährt seine Grenze nicht in einem Mangel an eigener Kraft, sondern im Willen des Gegenübers. Es sind die „kollidierenden Machtansprüche“ der Figuren, die es dem Einzelnen unmöglich machen, seine Wünsche durchzusetzen.¹⁰⁹ Diese Begrenzung wird dadurch bedrohlich, dass der Wille des Gegenspielers, manchmal gar seine Identität, unbekannt ist. Wallenstein formuliert dies in seinem Achsenmonolog:

„Das wird kein Kampf der Kraft sein mit der Kraft,
Den fürcht ich nicht. Mit jedem Gegner wag ichs,
Den ich kann sehen und ins Auge fassen,
Der, selbst voll Mut, auch mir den Mut entflammt.
Ein unsichtbarer Feind ists, den ich fürchte,
Der in der Menschen Brust mir widersteht,
Durch feige Furcht allein mir fürchterlich –

Georg-Michael Schulz: Wilhelm Tell. Schauspiel (1804). In: Schiller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart, Weimart 2005, S. 214-236.

¹⁰⁵ Es ist dies ein kennzeichnendes Merkmal sämtlicher historischer Dramen Schillers. Vgl. Willems 2006, S. 303-312.

¹⁰⁶ Über das Erhabene (1801), Bd. 5, S. 792.

¹⁰⁷ Über das Erhabene (1801), Bd. 5, S. 797. Vgl. Kapitel 1.

¹⁰⁸ Willems 2006, S. 302.

¹⁰⁹ Dörr 2007, S. 101. Greis spricht von „Interessenanarchie“ und von „Chaos [...] als] Sinnbild für die Strukturen einer Gesellschaft“. Jutta Greis: Poetische Bilanz eines dramatischen Jahrhunderts: Schillers Wallenstein. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Hgg. Werner Besch, Hartmut Steinecke. Bd. 109, 1990, Sonderheft: Schiller. Aspekte neuer Forschung. Hg. Norbert Oellers. Berlin 1990, S. 120.

Nicht was lebendig, kraftvoll sich verkündigt,
Ist das gefährlich furchtbare.“ (WT 199-207)

Handlungstiftend ist daher nicht das Wollen, sondern der Versuch der Figuren, Informationen von anderen zu bekommen und eigenes Wissen geheim zu halten, kurz: die gegenseitige Beobachtung – der Versuch, einen Überblick zu erlangen. Es geht in den Dialogen zuerst darum herauszufinden, wie das verborgene Kräfteverhältnis aussieht, was die anderen Figuren wollen und was sie vorhaben. Es gilt, sich „ein Bild davon zu machen, was an Wollen im Raum steht.“¹¹⁰ Selber innerhalb dieses bestehenden Kräfteverhältnisses zu handeln, Handlungsoptionen zu entwickeln und Entscheidungen zu treffen, erscheint erst möglich, wenn die Figur einen Überblick erlangt hat (was nicht eintritt). Selber *aktiv werden* wäre damit nur als ein Resultat der Belauerung möglich. Die Figuren (Wallenstein im Besonderen) bewegen sich daher sehr lange in der abstrakten Sphäre der Gedanken. Zur *Tatverwandlung* (siehe 6.1), in der aus dem Gedanken eine Entscheidung wird - und sich das hypothetische *ich könnte* in das konkrete *ich werde* umsetzt – kommt es spät oder gar nicht. (Dieser Gegensatz ist die Grundlage von Wallensteins Zögern zum Zwecke der Möglichkeits-Bewahrung (siehe 4.3).) Weil die Figuren ihre Gedanken nicht zum Entschluss entwickeln, wird dieser in ‚Wallenstein‘ zu Leerstelle. Er kann nicht wahrgenommen und bewiesen werden, er kann nur als *Ursache* einer registrierten Entwicklung *angenommen* werden. Die *Folge* eines Entschlusses ist darstellbar, der Entschluss selber – wenn ihn die Figur nicht ausformuliert – nicht. Deswegen ist der Entschluss Wallensteins dramaturgisch nicht wichtig. Ob oder wann er sich für oder wider den Verrat am Kaiser entschlossen hat, bleibt seinen Widersachern unbekannt. Schiller zeigt allein die *Wirkung*, die aus dem vermeintlichen Entschluss hervorgeht und wie diese Wirkung ihrerseits ursächlich für weitere Entschlüsse werden kann. Schiller „zerlegt den Vorgang der Wirkung und am meisterhaftesten die wechselseitige Abhängigkeit des einen vom andern.“¹¹¹ Indem die Figuren sich der gegenseitigen Überwachung bewusst sind, orientiert jeder sich an der eigenen Einschätzung der Situation und versucht, die Sicht des

¹¹⁰ Willems 2006, S. 303.

¹¹¹ Kommerell 1967, S. 114.

Gegenübers zu steuern. Auf diese Weise stößt das eigene Handeln immer an die vermuteten und befürchteten Grenzen der Gegenspieler und orientiert sich an ihnen. Das eigene Tun ist Folge der *Interpretation* der Handlungsweisen der Anderen. So wirft Max seinem Vater vor: „O! hättest du vom Menschen besser stets [g]edacht, du hättest besser auch gehandelt“ (WT 1255-1256).

Indem das Machtgebäude (und zwar sowohl dasjenige Wallensteins als auch dasjenige der kaiserlichen Gegenpartei) bereits vor dem Einsetzen der Handlung ins Wanken geraten ist, ereignet sich die Handlung im Wallenstein unter höchstem Zeitdruck. Der letzte Teil der Trilogie beginnt mit der Erkenntnis Wallensteins: „Jetzt muss [g]ehandelt werden, schleunig“ (WT 32-33). Wenn er an anderer Stelle formuliert: „Der Hof hat meinen Untergang beschlossen, [d]rum bin ich willens ihm zuvor zu kommen.“ (WT 705-706), wird deutlich, dass die Figur nicht selber eine Veränderung provoziert, sondern allein Schlimmeres zu verhindern sucht. Auch Wallenstein, als vermeintlicher Motor des Dramas, handelt verstärkt in Form von Reaktion statt Aktion und benennt dieses Phänomen prägnant: „Wir handeln, weil wir müssen“ (WT 834). In dem Zwang des permanenten Reagierens zur Abwendung der Katastrophe wird das Feldlager insgesamt als ein Ort der Fremdbestimmung erlebt. Kennzeichnend hierfür ist die Erfahrung des Schicksals, der Pflicht und der Notwendigkeit.

5.1. Fremdbestimmtheit - Schicksal

Das Schicksal wird besonders von denjenigen Personen immer wieder angesprochen, die sich als Spielball höherer Mächte empfinden. Häufig ist daher auch die synonyme Verwendung mit *Leben* im Angesicht des Todes¹¹². Wallenstein ist überzeugt:

¹¹² Die Herzogin spricht zu Thekla von „deiner Mutter Schicksal“ (WT 1389), Buttler glaubt „Nachher führt uns das Schicksal auseinander“ (WT 2571). Max zu Wallenstein: mein Schicksal trenn ich nimmer von dem deinen (nach WT 828), Thekla zum Hauptmann: „Sie waren nur die Stimme meines Schicksals“ (WT 3012). Die Gräfin über die Herzogin: „es entscheidet sich ihr Schicksal“ (WT 1778) und sagt in der Ankündigung ihres Selbstmords: „In wenigen Augenblicken ist mein Schicksal [e]rfüllt.“ (WT 3864). Thekla über den Tod von Max: „Da kommt das Schicksal – Roh und kalt“ (WT 3177) und der Hauptmann über den Tod von Max: „Auch Tränen fehlen seinem Schicksal nicht“ (WT 3067), Die Gräfin zu Octavio: „Das Schicksal überraschte meinen Bruder“ (WT 3832).

„Recht behält stets das Schicksal“, das zu dem „ahnungsvollen Geist“ der „die fernste Zukunft knüpft“ in Beziehung steht (WT 655, 910-911). Er benutzt den Schicksalsbegriff und die daran anknüpfende Terminologie am häufigsten¹¹³ und empfindet das Schicksal als absolut: „[e]s gibt keinen Zufall“ (WT 943). An keiner Stelle versucht Wallenstein, sein eigenes Schicksal lenkend in die Hand zu nehmen; er wartet im Gegenteil auf ein Schicksals-Zeichen, das ihn lenken möge - „Gib mir ein Zeichen Schicksal!“ (WT 922). Er empfindet sich als „Mann des Schicksals“ (WT 1989) in dem Sinne, dass sich durch ihn ein höherer Plan vollziehe, in welchem ihm selber - den das Schicksal *liebt* (WT 1707) - Großes vorherbestimmt ist. So ist er selber nur das *Werkzeug Gottes*, durch das die Herrschsucht des Kaisers gestraft wird (WT 645-646).

Es ist bezeichnend, dass Buttler seinen Mord an Wallenstein wiederholt als Schicksalsfügung formuliert. Er versteht sich selbst als ein Medium der Schicksalsgöttin: „Bis hierher, Friedland, und nicht weiter! sagt [d]ie Schicksalsgöttin“ (WT 2433-2434) und bezeichnet den Mord als Wallensteins „böses Schicksal“ (WT 2702). Über dessen vermeintliche Notwendigkeit sagt er: „Dies Schicksal könnt er [Wallenstein] nimmermehr vermeiden“ (WT 3383). Buttler leugnet auf diese Weise jede Verantwortung für seine Tat. In denjenigen Situationen, in denen der Handlungsverlauf als Schicksal wahrgenommen wird, ist die eigene Tat Glied einer Kausalkette. Das eigene Handeln ist vom Schicksal derart vorbereitet (und vorherbestimmt), dass die eigene Entscheidungsfreiheit verneint und die Eigenverantwortung abgelehnt wird. Um diese Kausalkette weiß Octavio: „Das eben ist der Fluch der bösen Tat, [d]ass sie, fortzeugend, immer Böses muss gebären. (DP 2451-2452) und auch Max sieht sich in der sich selber fortzeugenden Ereigniskette völlig schuldlos:

„Unglückliche Taten sind geschehn,
Und eine Frevelhandlung fasst die andre
In enggeschlossener Kette grausend an.
Doch wie gerieten wir, die nichts verschuldet,

¹¹³ „Nicht ohne Schauer greift des Menschen Hand [i]n des Geschicks geheimnisvolle Urne“ (WT 185-186); „Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte“ (WT 660); „Auch des Menschen Tun [i]st [... d]en Schicksalmächten hoffend übergeben“ (DP 989-992).

In diesen Kreis des Unglücks und Verbrechens?“ (WT 2132-2136).

Hierbei ist das Kausalgefüge, das die Figuren als Schicksal wahrnehmen, nichts anderes als ein selbstgeschaffener Handlungszusammenhang.¹¹⁴ Die Figuren interpretieren das Produkt eigenen Handelns als übergeordnetes Schicksal, weil sie es in seiner Komplexität nicht begreifen können. Nur subtil wird in ‚Wallenstein‘ das Bewusstsein für diese menschliche Verantwortlichkeit erwähnt. Die Formulierungen: „[n]och hat der Fürst sein Schicksal in der Hand“ (DP 2525) und „[i]n deiner Brust sind deines Schicksals Sterne“ (DP 962) benennen die Figuren sich selbst als die Schöpfer des eigenen Schicksals.

Weil Wallenstein in dem übergeordneten und übermächtigen Gefüge eines Schicksals-Zusammenhangs untergeht, kann das Drama als eine Nemesisstragödie begriffen werden¹¹⁵. Der Begriff der Nemesis ist hier jedoch irreführend. Er legt nahe, dass *Schicksal* als gerechte Wiederherstellung des richtigen Kräfteverhältnisses oder Ahndung der Wallensteinschen Hybris gedeutet wird. Schicksal meint dann die selbstgeschaffene Strafe, die auf den schuldhaften Täter zurückfällt. Tatsächlich widerspräche ein solch übergeordnetes Gerechtigkeits-Prinzip dem poetischen Konzept dieses Dramas und Schillers Auffassung von der *intelligiblen* Freiheit des Zuschauers und dessen Verantwortung zur eigenständigen Positionierung dem Werk gegenüber (siehe 7.2).¹¹⁶ Hätte Schiller Nemesis und Schicksal als übergeordnete, handlungsführende Faktoren seines Dramas mitgedacht, wären die Figuren jeder Handlungsautonomie und letztlich jeder Verantwortung enthoben.¹¹⁷ Deswegen sind

¹¹⁴ Hans-Jürgen Schings: Das Haupt Gorgone. Tragische Analysis und Politik in Schillers ‚Wallenstein‘. In: Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser. Hgg. Gerhard Buhr, Friedrich Kittler, Horst Turk. Würzburg 1990, S. 298.

¹¹⁵ Hartmut Reinhardt: Die Wege der Freiheit. Schillers ‚Wallenstein‘-Trilogie und die Idee des Erhabenen. In: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Hg. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1982, S. 255. Wolfgang Wittkowski: Selbstinszenierung und Authentizität des Ich in Schillers Drama. In: Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium. Hgg. Ulrich Fülleborn, Manfred Engel. München 1988, S. 121.

¹¹⁶ In diesem Sinne argumentiert auch Reinhardt, dass „wenn dieses offene Kräftespiel von vornherein schon durch ein moralisches Prinzip der Gerechtigkeit reguliert wäre, [...] der ständige Appell an die ‚Freiheit des Menschen‘ keinen logischen Ort“ hätte. Die „Nemesis-Bezüge des Werkes [können daher] nicht ohne weiteres inhaltlich ausgelegt werden [...], als Verweisung auf eine objektiv garantierte Geschichts- oder Weltordnung“. Reinhardt 1982, S. 266, 265.

¹¹⁷ Rainer Blesch: Drama und wirkungsästhetische Praxis. Zum Problem der ästhetischen Vermittlung bei Schiller. Dissertation an der Universität Mannheim 1978, S. 316.

„[d]ie Nemesis-Bezüge [...] Chiffren des Schicksals, die der Zuschauer aufzulösen aufgerufen ist: aufzulösen in die Idee intelligibler Selbstbestimmung.“¹¹⁸ Die Nemesis ist die Idee des waltenden Schicksals, existiert aber allein in der Wahrnehmung der Figuren und bildet sich erst in ihr zum Handlungsgefüge. Sie ist kein übergeordnetes, wirkendes Prinzip, sondern generiert sich als dramenimmanentes Wirkungskonzept aus und im Handeln - das heißt im Dialog der Figuren.¹¹⁹ Im Handeln der Figurengruppe ist die Einzelfigur einem nicht überschaubaren Größeren ausgeliefert. Diese *Macht der Gruppe*, die keine Lenkung und Übersicht durch Einzelne kennt, ist auch erfahrene Politik.

Es ist die politische Maschinerie, welche die Rolle des Schicksals als übergeordnete Handlungsmacht einnimmt. Die handelnden Figuren fühlen sich dem politischen Räderwerk ähnlich ausgeliefert wie einer metaphysischen Größe.¹²⁰ Die Nemesis als erlebte Politik ist ein Formprinzip - „[da]s tragische Schicksal, so darf man sagen, wird politisch“ - indem die komplexe Verwirrung unterschiedlicher Begebenheiten dem Geschehen den Anschein der irreversiblen Notwendigkeit gibt. Wodurch die Politik die dramenpoetische Funktion eines tragischen Schicksalsverlaufs einnimmt.¹²¹ Wesentlich ist, dass es sich tatsächlich um den *Anschein* eines lenkenden Schicksals handelt. Die Politik als Gemenge vielfältiger Interessen lenkt das Geschehen nicht wirklich, sie macht es lediglich dem Einzelnen unmöglich, das Geschehen nach eigenem Willen lenken zu können.¹²² Die Verwirrung der Begebenheiten (die Politik) ereignet sich im Wallenstein als manipulative Kommunikation.

Schicksal ist aber nicht allein das große Übergeordnete, dem sich die Figur beugen muss, sondern hat auch Appell-Charakter. Besonders von den Frauenfiguren (und hier im Speziellen von Thekla) wird gefordert, sich willig in ihr Schicksal zu ergeben.¹²³ Sie stellt fest:

„So wurde mirs im Kloster vorgesagt.

¹¹⁸ Reinhardt 1982, S. 266.

¹¹⁹ Borchmeyer: *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein.* (Athenäum Monografien/ Literaturwissenschaft Bd. 91) Frankfurt a.M. 1988, S. 211.

¹²⁰ Schings 1990, S. 283-307.

¹²¹ Schings 1990, S. 288, 286.

¹²² Dörr 2007, S. 101. Ausführlich über das Zufällige und das Notwendige im *Schicksalsverlauf* in ‚Wallenstein‘ Oellers 1996, S. 233-246.

¹²³ Leibfried 1985, S. 233-235.

Ich hatte keine Wünsche, kannte mich
Als seine Tochter nur, des Mächtigen,
Und seines Lebens Schall, der auch zu mir drang,
Gab mir kein anderes Gefühl als dies:
Ich sei bestimmt, mich leidend ihm zu opfern.
GRÄFIN: Das ist dein Schicksal. Füge dich ihm willig.
Ich und deine Mutter geben dir das Beispiel.“ (DP 1829-1836)

Bereits im Konvent wurde Thekla auf eine Rolle und Funktion hin erzogen - Wallenstein bezeichnet seine Tochter als „Kleinod“ und „Münze“, die es teuer „loszuschlagen“ gilt (WT 1531-1534). Diese Funktionalisierung ist derart stark, dass Theklas eigene Selbstwahrnehmung als unabhängiges Ich gestört wurde und sie sich selber nur als *zu etwas bestimmt* begriff. Schicksal ist auch hier nichts Übernatürliches, es ist von Menschen - hier Männern – gemacht und wird als Druck- und Regulierungsmittel zur Legitimation der alten Ordnung gutgeheißen und akzeptiert. Thekla versucht, sich diesem eingeforderten Schicksal zu entziehen, indem sie ihrerseits argumentiert, das *Schicksal* hätte ihr etwas anderes bestimmt - „Das Schicksal hat mir den gezeigt, dem ich [m]ich opfern soll“ (DP 1837-1838). Richtig schränkt die Gräfin ein: „[d]ein Herz, mein Kind, und nicht das Schicksal“ habe ihr Max gezeigt (DP 1839). Thekla setzt den eigenen Schicksalsbegriff der Liebe („Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme“ DP 1840) gegen denjenigen ihrer Elterngeneration. Sie verkennt, dass die persönliche Freiheit (das ich mir „selbst gehöre, weiß ich nun“ DP 1850), die sie in diesem Schicksal zu finden glaubt, ein Trugschluss ist - sie gehört doch nur wieder einem Mann, dem sie „freudig folgen“ will (DP 1838). Thekla hat die Unfreiheit des aufgezwungenen Schicksals gegen eine *freiwillige Unfreiheit* des eigenen Schicksalsbegriffes eingetauscht – frei ist sie dadurch nicht. Ihr *Angehören* geht soweit, dass sie an dem Tod des Geliebten selber zugrunde geht.

Das Schicksal, ob als irrealere höhere Macht empfunden, als undurchschaubare politische Verknüpfungen oder Druckmittel einer geltenden Gesellschaftsordnung, ist etwas Selbstgeschaffenes. Die Figuren tragen eine unterschiedlich große Teilverantwortung, begreifen sich aber in ihrem Scheitern als Opfer. Täter-Figuren in

dem Sinne, dass der Täter seine eigene Tat als solche erkennt und zu ihr steht, sie gar ausformuliert, gibt es keine.

5.2. Fremdbestimmtheit - Pflicht: Die Piccolomini

Es ist das kennzeichnende Merkmal verschiedener Figuren, dass sie im Angesicht schwieriger Konfliktsituationen auf die eigene Entscheidungsfreiheit verzichten wollen und sich auf *Pflicht* und *Notwendigkeit* berufen. Die Pflichterfüllung bietet in einer Dramenrealität, in der schuldloses Handeln fast unmöglich geworden ist, die Möglichkeit, sich moralisch auf der sicheren Seite zu wähnen. Gerade der Wallenstein-Mörder Buttler betont: „[w]o viel Freiheit, ist viel Irrtum, [d]och sicher ist der schmale Weg der Pflicht“ (WT 2514-2515). Wallenstein versucht, Max mit eben diesem Argument auf seine Seite zu ziehen: würde er ihm folgen, hieße das nur eine „leichte Schuld“ auf sich zu laden, für die die Welt [ihn] nicht tadeln würde (WT 2192-4). Sich einer Gruppe unterzuordnen, bedeutet die eigene Verantwortung an diese Gruppe abzugeben – „Was ficht das mich an? Wo andre Namen, kann auch meiner stehn.“ (DP 2246-2247).

Die Akzeptanz der Fremdbestimmtheit wird zur Unmündigkeit. Max ist als *schöne Seele* konzipiert, der Pflicht und Neigung lange eins ist, der „spielend [s]eine Pflichten üben, [j]edwedem schönen Trieb Genüge tun, [m]it ungeteiltem Herzen immer handeln“ (WT 720-722) konnte. Als solche kann er – gemeinsam mit Thekla - als Gegenfigur¹²⁴ zu den selbstüchtig politisch agierenden Figuren begriffen werden. Der Preis dieses Seelenfriedens ist die Freiheit; Max ist freiwillig „ein Gefangener“ (DP 785) Wallensteins: sein Glück gründet darauf, diesem zweifelsfrei gehorchen zu können. Pflicht definiert und begründet sein eigenes Tun - „Mehr fordert keine Pflicht von mir“ (WT 2246). Solange er seinem Idol folgen kann, lebt er in der seligen Gewissheit integer und moralisch gut zu sein. Wallenstein weiß das und sagt über Max: „Da ist es eine Wohltat, keine Wahl zu haben, [u]nd eine Gunst ist die Notwendigkeit“ (WT 700-701). Der Zwiespalt entsteht, weil Max neben

¹²⁴ Hofmann 1999, S. 254.

Wallenstein auch seinem Vater Octavio blind folgen will und würde - „Was du [Octavio] gebilligt, das konnte mir auch recht sein“ (DP 2270-2271). Es ergibt sich ein Konflikt zweier unvereinbarer aber gleichberechtigter Verpflichtungen. Max (und mit ihm die anderen Figuren) kann seine Pflicht und Neigung in der dramenimmanenten Wirklichkeit nicht mehr komplikationslos in Übereinstimmung bringen. Jedes politische Handeln ist ein Verrat an der jeweiligen Gegenpartei. Es gibt zwei Lager und kein Dazwischen – „Alles ist Partei“ (WT 1985) - und Wallensteins Forderung nach Gehorsam ist zugleich eine Diagnose: „Wer nicht ist mit mir, der ist wider mich“ (DP 2236). Die eigene Leitfigur Wallenstein wanken zu sehen und eigenständige folgereiche Entscheidungen für oder wider die eigenen Pflichten und Neigungen (Treue Eid gegen den Kaiser, Vaterliebe, etc) zu treffen, übersteigt Max' Kräfte. Dies ist auch Octavio bewusst, der im Gegensatz zu Wallenstein als liebender Vater konzipiert ist. Er hält die politische Intrige vor seinem Sohn geheim, nicht nur (aber auch) um ihm den - schlussendlich tödlichen – Gewissenskonflikt zu ersparen. („Ich muss ihn seiner Unschuld anvertrauen. Verstellung ist der offenen Seele fremd, Unwissenheit allein kann ihm die Geistesfreiheit [b]ewahren“ DP 376-379). Der Akt väterlicher Liebe ist nicht frei von politischem Kalkül, da Octavio Max' Entscheidung für Wallenstein befürchten muss. Dennoch zeigt der weitere Handlungsverlauf, dass Octavios Einschätzung seines Sohnes richtig war – Max kann das Wissen um die politische Intrige und die Notwendigkeit zur Entscheidung nicht ertragen. Die plötzlich gewonnene Selbstbestimmtheit erkennt Max als Mündigkeit im Sinne einer Handlungsfreiheit mit einhergehender Verantwortung.¹²⁵ Auch Octavio kommentiert Max' Weigerung die Eidesformel zu unterschreiben: „Mein Sohn ist mündig“ (DP 2223). Fragwürdig wird Max, als er diese Mündigkeit ablehnt und sich ihr durch den Freitod entzieht.¹²⁶ (Tatsächlich war die Verweigerung der Unterschrift kein Akt der Mündigkeit, Max hatte die Dimensionen seines Handelns nicht erkannt und erklärt: „ich war zerstreut – [d]ie Sache erschien mir nicht so dringend“ DP 2285-2286.) In Bezug auf diesen

¹²⁵ Vgl. Borchmeyer 1988, S. 188-204.

¹²⁶ Max ist nicht die einzige Figur die sich dieser Verantwortungs-Ambivalenz entzieht, Hofmann deutet das Zögern Wallensteins ebenfalls als einen solchen Versuch. Hofmann 1999, S. 255. Auch Beetz deutet das Zögern Wallensteins als Resultat „ausgebreitete[r] moralischer[r] und politische[r] Skrupel“ und Wallenstein damit als unwillig für die Folgen des eigenen Handelns einzustehen. Beetz 2001, S. 215.

Freitod ist anzumerken, dass zwar als Max' Beweggrund der Gewissenskonfliktes zwischen Octavio und Wallenstein nahegelegt wird, es daneben aber die zweite und grundsätzlichere Liebesproblematik gibt: Max liebt Thekla und kann sie wegen Wallensteins Karrierestreben nicht heiraten - „[M]einen Eidam [w]ill ich mir auf Europens Thronen suchen. [... E]ine Krone will ich sehn [a]uf ihrem Haupte, oder will nicht leben“ (WT 1512-1513, 1522-1523). Das Problem ist unlösbar, selbst bei einer Bewältigung des Gewissenskonfliktes und einer Lösung der politischen Situation. Die Lage ist tatsächlich aussichtslos und Max' Konflikt nur teilweise ein moralischer. Die Heirat mit Thekla würde auch durch eine Entscheidung für eine politische Partei nicht möglich. In dieser Vermengung zweier Problemaspekte lässt sich Max' Bedürfnis nach klaren Pflicht-Strukturen nicht auflösen. Zu Wallenstein sagt er:

„Mein General! - Du machst mich heute mündig.
Denn bis auf diesen Tag war mirs erspart,
Den Weg mir selbst zu finden und die Richtung.
Dir folgt ich unbedingt. Auf dich nur braucht ich
Zu sehn und war des rechten Pfads gewiss.
Zum ersten Male heut verweistest du
Mich an mich selbst und zwingst mich, eine Wahl
Zu treffen zwischen dir und meinem Herzen.“ (WT 711-718).

Als Idealist ist Max nicht in der Lage die Widersprüchlichkeit auszuhalten, dass weder das Verhalten seines Vaters noch dasjenige Wallensteins auf uneingeschränkt hehre Ziele schließen lässt.¹²⁷ Die komplizierten und unaufhebbaren Widersprüche zwischen vertraglichen und emotionalen Bindungen überfordern ihn, weil ein Treubruch unausweichlich geworden ist¹²⁸ - „Das ertrag ich nicht. [...] Zwei Stimmen streiten sich in meiner Brust, [...] ich weiß die rechte nicht zu wählen“ (WT 2272, 2280-2281). Selbst den Entschluss sich diesem Konflikt zu entziehen, fasst Max erst nachdem er Thekla nach konkreten Handlungsanweisungen gefragt hat (die diese ihm verweigert) - „Wo ist eine Stimme [d]er Wahrheit der ich folgen

¹²⁷ Hofmann 1999, S. 262.

¹²⁸ Vgl. Weimar 1999, S. 113.

darf? [...] Ich frage dich, dich, die Geliebte frag ich!“ (WT 2295-2296, 2311). Thekla ist es, die den Tod von Max auf die perfekte Formel bringt: „Dies ist das Los des Schönen auf der Erde“. Die schöne Seele muss untergehen, weil sie nicht realistisch und damit nicht realitätstauglich ist¹²⁹, weil Pflicht und Neigung nicht in Übereinstimmung zu bringen sind.¹³⁰ Nicht umsonst zeichnet Schiller Max, eine gänzlich fiktive anstelle einer historischen Figur, als Idealisten.¹³¹ Das (innerhalb des Dramengeschehens) erfolgreiche Gegenstück hierzu sind die politischen Realisten, die unmoralischen Figuren wie Isolani, Illo und Terzky, sie haben weder hehre Ziele noch idealistische Motive und bilden eine reale Wirklichkeit ab¹³². Die Charaktere weichen dem moralischen Dilemma um Pflicht und Neigung aus, indem sie auf externe Aktivierung warten. Dieses Schema wird an einer unmündigen Figur wie Max besonders deutlich, ist aber das grundsätzliche Handlungsprinzip aller und bestimmt auch den Charakter Wallensteins sowie seinen Untergang. Dabei ist sich Max des Wertes der Freiheit durchaus bewusst und fordert von Wallenstein die Rückkehr zur Pflicht als Akt der Freiheit ein: „Nein, du wirst so nicht endigen. [...] Recht geben würd es dem gemeinen Wahn, [d]er nicht an Edles in der Freiheit glaubt, [u]nd nur Ohnmacht sich vertrauen mag. [...] O! kehre [z]urück zu deiner Pflicht“ (WT 756, 759-761, 813-814). Mit diesen Worten legt Max unbewusst den Kern der Wallensteinschen Handlungslogik frei – Wallenstein wandelt sich im Angesicht des drohenden Untergangs vom Möglichkeitsmensch zum Notwendigkeitspragmatiker: auch er handelt nach seiner Pflicht, legt das Wort aber in seinem Sinne aus und versteht es gänzlich anders (siehe 5.3).

Im Gegensatz zu Max ist Octavio durchaus fähig, seine Pflicht zu erfüllen. Wenn er einen Widerstreit zwischen Pflicht und Neigung durchlebt haben sollte, hatte dieser sich bereits vor dem Einsetzen der Handlung entschieden, dem Rezipienten wird Octavio als Figur vorgestellt, die das eigene Tun zwar durchaus bedauert, aber nicht mehr anzweifelt.¹³³ Auch er begründet das eigene schuldhaftes Tun, den Verrat an einem ihm vertrauenden Menschen, durch Fremdbestimmtheit

¹²⁹ Hofmann 1999, S. 264. Zum Begriff des realistischen Dramas siehe auch: Bahr 1987, S. 282–288.

¹³⁰ Hofmann 1999, S. 259.

¹³¹ Bahr 1987, S. 287.

¹³² Hofmann 1999, S. 254.

¹³³ Eine positive Auffassung Octavios und dessen Pflichterfüllung bietet Wittkowski 1990, S. 380-384, 391-397.

und versteht sich als unfreiwilliges Werkzeug der – eigenständig handelnden – Rache: „Mit leisen Schritten schlich er [Wallenstein] seinen bösen Weg, [s]o leis und schlau ist ihm die Rache nachgeschlichen“ (DP 2477-8). Octavio legitimiert sein Tun vor sich und anderen mit zwei Strategien. Einerseits argumentiert er mit seiner Pflicht, andererseits wartet er auf den Anstoß von außen und will auf keinen Fall selber das schicksalhafte Handlungsgefüge in Bewegung setzen. Er möchte seine Tat als Reaktion begreifen und - indem er dieser Reaktion die Freiwilligkeit und Entscheidungsfreiheit abspricht - verantwortungslos sein. Deswegen leugnet er jedes Kalkül und versucht, das eigene Ich nicht als ein intellegibles, sondern immer nur in einer Funktion oder als Befehlsempfänger zu begreifen: „Ich klügte nicht, ich tue meine Pflicht, [d]er Kaiser schreibt mir mein Betragen vor“ (DP 2454-2455). In dieser Rolle wähnt Octavio sich sicher, weil moralisch unangreifbar. Das Octavios Handeln durchaus ausgeklügelt und berechnend ist, legt die Tatsache nahe, dass er sich die Fürstung seines Hauses ersehnt und sie zum Lohn für seine Dienste am Ende auch bekommt. Ein Umstand, der sowohl dem Rezipienten wie auch Max „nicht gefallen will“ (WT 1211). Octavio ist kein herzloser Ehrgeizling, tatsächlich wählt er seinem Sohn gegenüber einen durchaus liebevollen Ton (weit überzeugender als etwa Wallenstein seiner Tochter gegenüber) und bedient sich der *Sprache des Herzens* auch im Gespräch mit seinen Generälen.¹³⁴ Deswegen ist es für Octavio wichtig, einen Handlungsmodus zu schaffen, in welchem er einerseits die eigene gesellschaftliche Position erhalten oder verbessern und sich andererseits ein reines Gewissen bewahren kann. Letzteres wird erleichtert, wenn man auf der Siegerseite steht, nicht durch moralisches, gutes Handeln. Weil Octavio Wallenstein für einen Friedensfürsten hält, müsste er sich nach einem moralischen Urteil von der verinnerlichten Kaisertreue lösen und für die gute Sache kämpfen. Er tut es nicht und damit ist seine Entscheidung für die Pflichterfüllung weniger moralisch als politisch-realistisch. Zu glauben, dass das eigene Handeln als Reaktion auf eine vorhergegangene schuldhaftige Tat weniger verantwortungsvoll wäre, ist ein Irrtum; ebenso die Annahme, dass es folgenlos bleiben könnte. Das Tun der Piccolomini wirkt sich zwangsläufig auf die anderen Figuren aus, sie haben direkten Einfluss auf die im Lager kursierenden Meinungen und das militärische Kräfteverhältnis - „Die

¹³⁴ Wittkowski 1990, S. 381.

Piccolomini [s]tehn bei dem Heer in Ansehn, sie beherrschen [d]ie Meinung und entscheidend ist ihr Vorgang“ (WT 1333-1334). So ist Octavio zuletzt erschrocken, dass Buttler die Ermordung Wallensteins ausführt und argumentiert wider deren Notwendigkeit; zu Recht behält Buttler das letzte Wort: „Ihr sätet Blut [u]nd steht bestürzt, dass Blut ist aufgegangen“ (WT 3806-3807). Octavio selber hatte den Mord angedacht und erfährt das gleiche *Schicksal* wie Wallenstein: dass die Vorbereitung, das Denken der Tat, ihren Schöpfer überholt (siehe 6.2). In der entindividualisierten Handlungsmaschinerie, in der Verantwortung und Schuld verschwimmen, kann der Gedanke - *einmal losgelassen* - nicht mehr kontrolliert werden. Dies formuliert Buttler: „Es denkt der Mensch die freie Tat zu tun, [u]msonst! Er ist ein Spielwerk nur der blinden Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell [d]ie furchtbare Notwendigkeit erschafft“ (WT 2876-2879); er erkennt den Zusammenhang zwischen der *eigenen Wahl* (Selbstbestimmung) und der aus ihr erwachsenden *Notwendigkeit* (Fremdbestimmung).

5.3. Fremdbestimmtheit - Notwendigkeit: Wallenstein

Wallenstein ist im Gegensatz zu den Piccolomini wenig pflichtbewusst, er ist ein Machtmensch; in diesem Sinne ködert die Gräfin Terzky geschickt: „Die Rede nicht kann sein von Pflicht und Recht, nur von der Macht und der Gelegenheit.“ (T624-7). Wallenstein ergreift die Gelegenheit nicht. Dabei sind es nicht allein politische Bedenken, die Wallenstein zurückhalten. Wie stark die eigenen Skrupel tatsächlich sind, zeigt das Überredungsgespräch mit der Gräfin Terzky: Wallenstein spricht noch einmal fast rührselig von der einstigen Verbundenheit mit seinem Kaiser: „Einst war mir dieser Ferdinand so huldreich; [e]r liebte mich, er hielt mich wert, ich stand [d]er Nächste seinem Herzen. [...] Und so zu enden!“ (WT 549-553). Die Gräfin redet angesichts der Not für Leib und Leben wider die Loyalität und relativiert den Vertrauensmissbrauch, der Wallenstein offensichtlich zu schaffen macht. Am Ende kommt Wallenstein zu einer Sichtweise, die ihn des moralischen Dilemmas enthebt: „Missbrauch ichs [das vom Kaiser verliehene Amt], so missbrauch ich kein

Vertrauen.“ (WT 574). Wallenstein plagt sich durchaus mit schwerwiegenden Selbstvorwürfen und gesteht Max gegenüber:

„Streng wird die Welt mich tadeln, ich erwart es.
Mir selber schon sagt ich, was du sagen kannst.
Wer miede nicht, wenn ers umgehen kann,
Das Äußerste!“ (WT 762-765).

Ob dies ein rhetorischer Kunstgriff oder eine ehrliche Selbstaussage ist, bleibt dem Zuschauer verborgen. Der innere Vorgang des Zweifels ist ausschließlich indirekt im Zögern dargestellt und es ist ungewiss, ob dieses tatsächlich auf moralische Skrupel gegründet ist (wie es die Befürchtung des *Tadels* nahelegt) oder eher auf politische Bedenken und Zweifel am Erfolg des Unternehmens. Aufgrund dieser vermeintlichen Zweifel Wallensteins bedarf es der Aktivierung von außen, um sich zur Tat - die Wallenstein selber ein Verbrechen nennt (WT 220) - zu entschließen. Es sind die Überredungskünste seiner politischen Mitstreiter und die sich radikal zuspitzende politische Bedrohung die Wallenstein handeln lassen; er selber wird nicht zum Motor der Handlung, er reagiert auf sie. Erst nachdem der Bote aus Prag abgefangen wurde, die Regimenter abgefallen sind und Wallenstein von dem Vertrauensverrat Octavios erfahren hat, sagt er: „Notwendigkeit ist da, der Zweifel flieht, [j]etzt fecht ich für mein Haupt und für mein Leben.“ (WT 1749). Eben jene Bedrohung und den sich daraus ergebenden *Notzwang* betont auch die Gräfin in ihrem Überredungsmonolog – „Was ist so kühn, das Notwehr nicht entschuldigt?“ (WT 548) - und nutzt dadurch die gleiche Argumentation, mit der Wallenstein sich bereits selbst von der Pflicht zur Selbsterhaltung überzeugt hatte („Die Not jetzt, die Erhaltung von mir heischt“ WT 182). Mit ihr begründet er dem Schweden gegenüber sein Handeln: „Zu meiner Sicherheit, aus Notwehr tu ich [d]en harten Schritt, den mein Bewusstsein tadelt“ (WT 269-270). Richtig charakterisiert Illo, dass „der Notzwang der Begebenheiten [i]hn weiter schon und weiter führen [wird, d]ie Wahl ist, was ihm schwer wird; drängt die Not, [d]ann kommt ihm seine Stärke“ (DP 1367-1368).¹³⁵ Als schwach interpretiert der Rezipient Wallenstein nicht

¹³⁵ Der Notzwang ist nicht allein ein rhetorisches Argument, der Zuschauer erkennt den äußeren Druck der Wallenstein zum Handeln treibt durchaus an, es macht die Tragik seines Charakters aus.

deswegen, weil er seinen Kaiser hintergeht oder Loyalität missbraucht, sondern weil Wallenstein sich für sein sinnliches Prinzip (gegen das höhere sittliche) entscheidet. Dem entsprechend argumentiert Wallenstein in seinem Achsenmonolog mit dem Wortfundus der sinnlichen Natur: mit dem (überfließenden) Herzen, der Laune und der Leidenschaft, dem freien Trieb des Mutes und überlässt sich hier stärker als je zuvor seinen Affekten (WT 142, 169, 174, 180, 188)¹³⁶. Hierin liegt auch der Vorwurf von Max, dass Wallenstein „des Herzens wildem Trieb allein“ (WT 2093) folge. *Erhabenheit* kann ihm nur in dem Sinne zugesprochen werden, dass er die ihn treffenden Schicksalsschläge mit einer gewissen menschlichen Größe hinnimmt und die Fassung zu wahren weiß.¹³⁷ Dramatische Erhabenheit im Sinne Schillers ist Wallenstein abzusprechen, weil er „die Selbstbestimmung gar nicht sucht“ und einem so passiven Charakter nicht einmal das Moment wahrer Tragik zukommt.¹³⁸ In diesem Sinne schreibt Schiller: „Der historische Wallenstein *war* nicht groß, der poetische *sollte* es nie sein.“¹³⁹

Neben dem *Notzwang der Begebenheiten* ist es die Astrologie, die Wallenstein lenkt.¹⁴⁰ Sternen- und Schicksalsglauben sind ihrem Wesen nach ähnlich; Goethe schreibt an Schiller: „Der *astrologische Aberglaube* ruht auf dem dunklen Gefühl eines ungeheuren Weltganzen.“¹⁴¹ Sie unterscheiden sich aber darin, dass das Ausgeliefert-Sein unter das Schicksal absolut ist, während Wallenstein den Sternengang als berechenbar und sich selber als Herr der Situation empfindet. Die

Klaus Köhnke: Schillers ‚Maria Stuart‘ – philosophische Theorie und dramatische Praxis. In: Schiller heute. Hgg. Hans-Jörg Knobloch, Helmut Koopmann. (Stauffenburg Colloquium Bd. 40) Tübingen 1996, S. 104; Dahnke 1982, S. 148.

¹³⁶ Eine eingehendere Analyse des Achsenmonologs in Hinblick auf die Verknüpfung von moralischen, politischen und tragischen Einschätzungen bei: Schings 1990, S. 295-298. Über die Affektmodellierung siehe: Janz 2006, S. 298-304.

¹³⁷ Reinhardt 1982, S. 264, Diskussion, S. 269. Der Begriff der *Erhabenheit der Fassung* besonders bei Borchmeyer. Reinhardt 1982, Diskussion, S. 270. Immer versteht Wallenstein als Vertreter einer *Erhabenheit der Fassung*, weil er seinen *Schicksalsschlägen* mit stoischer Ruhe begegnet und sich nicht vom Schmerz überwältigen lässt. Immer 2008, S. 435.

¹³⁸ Reinhardt 1982, Diskussion, S. 271. Elm 1996, S. 87. Dörr unterscheidet zwischen der (nicht erhabenen) Hauptfigur und dem erhabenen Drama selbst. Indem der ‚Wallenstein‘ im *Zuschauer* ein erhabenes Gefühl auslöst, wird das Drama (und die Geschichte) zum erhabenen Objekt. Dörr 2007, S. 100-101.

¹³⁹ Schiller an Böttinger, 01.03.1799, Brief 669, BDK, Bd 12, S. 448.

¹⁴⁰ Vgl. Borchmeyer. 1988, S. 19-41.

¹⁴¹ Goethe an Schiller, 08.12.1798, Brief 637. FA, Abt 2/Bd. 4 (31), S. 619. Über den Schicksalsglauben Wallensteins auch Oellers 1996, S. 240-243. Ausführlich auch Wolfgang Ranke: Dichtung unter den Bedingungen der Reflexion. Interpretationen zu Schillers philosophischer Poetik und ihren Auswirkungen im ‚Wallenstein‘. (Epistematata. Würzburger wissenschaftliche Schriften/Reihe Literaturwissenschaft Bd. 54) Würzburg 1990, S. 323-339, 344-351.

Berechnung der Sterne ist willkürlich, weil es dem Interpreten überlassen ist, welche Gestirne er in seine Deutung einbezieht („Findet doch der Astronom überall Störungen eines Gestirns durch andere.“¹⁴²) Die Ausdeutungen sind derart offen formuliert, dass sie am Ende inhaltsleer bleiben. Für die Selbstwahrnehmung als Fremdgesteuerter spielt sie keine Rolle, weil Wallenstein sie nicht als willkürliche Macht, sondern als berechenbar begreift. Das Interesse für Astrologie kennzeichnet nicht notwendig einen weltfremden Schwärmer, die Nähe der Astrologie zum Aberglaube (und zum Schicksalsglauben im hier beschriebenen Sinne) entspricht einem modernen Verständnis, im 17. Jahrhundert hatte sich die Astrologie noch nicht von der Astronomie gelöst. Der historische Wallenstein war zeitweise der Mäzen Johannes Keplers und ließ sich von diesem seine Horoskope erstellen.¹⁴³ Die Astrologie wurde als naturwissenschaftliche Methode begriffen, somit kann Wallensteins Vorgehen in seinem eigenen kulturhistorischen Kontext als rational gelten. Wallenstein ist nicht abergläubisch, andere Todeshinweise von bedeutungsgeschwängelter Symbolik ignoriert er: sowohl die schlechten Träume und bösen Ahnungen der Gräfin Terzky, die um eine eindeutige Todes-Symbolik kreisen (WT 3467-3472, 3475-3479), als auch das Zerschneiden der goldenen Kette, die Wallenstein vom Kaiser erhalten hatte (WT 3530), beunruhigen Wallenstein nicht im Mindesten. Irrational und verhängnisvoll hingegen ist die Tendenz, astrologische Deutungsmodelle zum Alibi des eigenen Zögerns zu machen oder nach Gutdünken auszulegen. In denjenigen Situationen, in denen Wallenstein Unliebsames oder Erschreckendes widerfährt, spricht er von Zufällen (WT 92, 98, 135), diejenigen Ereignisse, die ihm positiv in Erinnerung sind, sind Schicksalsmomente. Als Illo einen solchen Schicksalsmoment als Zufall relativiert, widerspricht Wallenstein (auch sich selbst) kategorisch: „Es gibt keinen Zufall“ (WT 943). Am Ende kommt Wallenstein zu dem Schluss, dass es Dinge gibt, die überhaupt „wider Sternenlauf und Schicksal“ geschehen könnten (WT 1669) und ignoriert ausgerechnet die Warnung seines Astrologen Senis, als dieser geradezu hellseherisch warnt:

„Flieh, Hoheit, eh der Tag anbricht. [...]
Von falschen Freunden droht dir nahes Unheil,

¹⁴² Goethe an Schiller, 08.12.1789, Brief 637. FA, Abt.2/Bd. 4 (31), S. 619.

¹⁴³ Volker Bialas: Johannes Kepler. (Becksche Reihe Denker 566) München 2004, S. 44-45.

Die Zeichen stehen grauenhaft, nah, nahe
Umgeben dich die Netze des Verderbens [...].
Ein gräulich Zeichen steht im Haus des Lebens,
Ein naher Feind, ein Unhold lauert“ (WT 3600, 3604-3606, 3615-3616)

Wallenstein ignoriert die – astrologisch fundierten - Befürchtungen und tut sie als Traumgespinste ab. Damit wird die Astrologie zur Projektionsfläche der eigenen Interpretation und die *höhere Macht* ist wieder eine selbstgeschaffen.

6. Die Poetik: der Vorrang der Handlung

Was die dramatische Handlung, als die Hauptsache, anbetrifft [...] will sich [manches] gar nicht in die enge Grenzen einer Tragödien Oeconomie herein begeben. [...] Das eigentliche Schicksal thut noch zu wenig, und der eigne Fehler des Helden noch zuviel zu seinem Unglück.¹⁴⁴

Was Schiller hier Goethe gegenüber darlegt, ist der Vorrang der Handlung - der eigentlichen *Hauptsache* - vor der Figur¹⁴⁵; ähnlich formuliert er Körner gegenüber, dass „[n]ach s[einer] Überzeugung [...] die Handlung allein [den Helden zu bestimmen]“ habe und nicht dessen eigene „moralischen Gefühle“.¹⁴⁶ Die Poetik, die Schiller hier formuliert, ist eine dramaturgische Stellungnahme für die Fremdbestimmtheit, es sind die „Umstände [die] eigentlich alles zur Krise“¹⁴⁷ tun. Nicht die Figuren, sondern die „Sachen liegen der Entwicklung nah“ (DP 2593). Es kann als Kennzeichen des Schillerschen Dramas verstanden werden, dass die tragische Wirkung durch ein Gefühl von Ohnmacht und Ausgeliefertheit der fremdgesteuerten Figuren gesteigert ist. Es ist ein Teilaspekt seiner Tragödientheorie, dass die Figuren sich als vom Schicksal gelenkt verstehen.¹⁴⁸ Schiller arbeitet daher

¹⁴⁴ Schiller an Goethe, 28.11.1796, Brief 536, BDK, Bd. 12, S. 243-244.

¹⁴⁵ Schings 1990, S. 287.

¹⁴⁶ „Nach meiner Überzeugung hat das moralische Gefühl niemals den Helden zu bestimmen, sondern die Handlung allein“. Schiller an Körner, 13.07.1800, Brief 727, BDK, Bd. 12, S. 518.

¹⁴⁷ Schiller an Goethe, 02.10.1797, Brief 591, BDK, Bd. 12, S. 330.

¹⁴⁸ Zum Schicksal als einem *tragödientheoretische aufgeladenen* Begriff vgl. Wilm 2003, S. 153-155. Sie argumentiert, dass sich die Auffassung von Tragik um 1800 aus den Aspekten der

an einer „kunstreiche[n] Führung der Handlung“¹⁴⁹ und er schreibt, dass „der ganze *Cardo rei* in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden“¹⁵⁰. Die Handlung wird weniger von den Charakteren als vielmehr von den Ereignissen bestimmt, das Hauptgewicht liegt auf der „Verknüpfung der Begebenheiten“¹⁵¹. So heißt es in „Über die tragische Kunst“: „Ein Dichter [...] wird das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt, noch viel weniger durch einen Mangel des Verstandes, sondern durch den Zwang der Umstände herbeiführen.“¹⁵² Gerade diejenige Interpretation, die für den Wallenstein-Charakter wenig Sympathie übrig hat und ihm keinerlei (dramatische) Erhabenheit zugesteht, verweist auf die Handlung als die eigentliche Hauptfigur des Dramas und spricht Wallenstein – als „moralisch auf die handlungsbewegenden Elemente reduziert“¹⁵³ – den Figurencharakter im engeren dramatischen Sinne ab.¹⁵⁴ So heißt es bei Kommerell: „Es gibt also streng genommen für Schiller keinen Charakter, er ist der Dramatiker ohne Charakter. [...] Wo aber bei anderen der Charakter steht, steht bei Schiller ein erster Entschluß [und er stellt] die Ablenkbarkeit dieses Entschlusses durch Umstände dar, und die Verfügbarkeit des geschichtlichen Menschen durch die Macht.“¹⁵⁵ Nach dieser Auffassung kann die Handlung die Bedeutung der Figur im Drama schmälern, Handlungsgefüge und Figur werden einander gleichberechtigt.¹⁵⁶ Das Handlungsgefüge, eine Kausalkette in der sich aus jeder Einzeltat und Entscheidung ein nicht Absehbares entwickeln kann, führt dazu, dass „sich schließlich das Ganze dieser Folge dem Menschen als seine Art zu handeln, ja als seine Art, zu sein, auferlegt [wird]. Für die Deutenden und für ihn selbst – kürzer gesagt: daß die Tat den Charakter schafft und nicht der Charakter die Tat.“¹⁵⁷ Die Handlung, welche die Charaktere steuert und mitreißt und auf die sie keinen Einfluss

Schuldhaftigkeit und der *Schicksalslenkung* zusammensetzt. Verweist auf: Stefan Trappen: *Gattungspoetik des 16. Und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2001, S. 198-264.

¹⁴⁹ Schiller an Körner, 28.11.1796, Brief 538, BDK, Bd. 12, S. 246.

¹⁵⁰ Schiller an Goethe, 04.04.1797, Brief 548, BDK, Bd. 12, S. 261.

¹⁵¹ Schiller an Goethe, 05.05.1797, Brief 556, BDK, Bd. 12, S. 276.

¹⁵² *Über die tragische Kunst* (1791). Friedrich Schiller *Sämtliche Werke*, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: *Erzählungen, Theoretische Schriften*. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 379.

¹⁵³ Blesch 1978, S. 317.

¹⁵⁴ Elm 1996, S. 92-94.

¹⁵⁵ Kommerell 1967, S. 72.

¹⁵⁶ Blesch 1978, S. 317.

¹⁵⁷ Kommerell 1967, S. 72.

mehr nehmen können, ist im Drama durch die Bilder Saat und Gewehrkegel ausgedrückt. Die Tat wird als Samen gedeutet, sie ist etwas Kleines, das ohne weiteres Zutun der Kontrolle wachsen und zu einem späteren Zeitpunkt wirksam werden kann - „Den Samen legen wir in ihre [der Schicksals Mächte] Hände, Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende“ (WT 662-663) und „[a]uch des Menschen Tun [i]st eine Aussaat von Verhängnissen, [g]estreuet in der Zukunft dunkles Land“ (DP 989-991). Ähnlich beschreibt Max die einmal abgeschossene Kugel: „[d]enn wenn die Kugel los ist aus dem Lauf, [i]st sie kein totes Werkzeug mehr, sie lebt, [e]in Geist fährt in sie, die Erinnyen [e]rgreifen sie, des Frevels Rächerinnen, [u]nd führen tückisch sie den ärgsten Weg“ (WT 2320-2324).

6.1. Die Tatverwandlung

Die *Tatverwandlung*¹⁵⁸ ist der Umbruch des Gedankens zur Tat. Sie bezeichnet denjenigen Moment, indem ein Gedanke öffentlich wird und (außerhalb der Kontrolle seines Schöpfers) in der Wahrnehmung durch andere als schuldhafte Tat begriffen und behandelt wird.¹⁵⁹ Es ist dies der Moment, in dem ein Gedanke gleichzeitig sowohl ein vager Entwurf (in der Beurteilung seines Schöpfers) als auch ein perfider Plan, eine schuldhafte Intention, etwas Gültiges (in der Wahrnehmung der Außenwelt) ist. Ab diesem Zeitpunkt muss der Denkende diese Deutung des eigenen Gedankens berücksichtigen, die ehemalige Uneindeutigkeit bewahrt ihn nicht vor verhängnisvollen Folgen. Der Gedanke hat in seiner Deutung eine Wirkung entfaltet, welche die Umstände und Handlungsbedingungen verändert. Die Verwandlung zur Tat ereignet sich an der Schnittstelle zwischen Ich und Außenwelt. In dem Urteil über Schuld und Unschuld wird der Gedanke wie eine bereits ausgeführte Tat behandelt.

Durchaus richtig erkennt Wallenstein, dass die sich beschleunigenden Ereignisse aus dem eigenen, zurückliegenden Tun erwachsen sind, dass sich die „Mauer [a]us [s]einen eignen Werken [aufge]baut“ hat (WT 156-157). Die

¹⁵⁸ Schings 1990, S. 295.

¹⁵⁹ Zu folgenden Überlegungen auch ausführlich Weimar 1999, S. 100-101.

Erkenntnis kommt zu spät. Wallenstein trifft den Kern der Sache; er erkennt, dass die *Tat* nicht der Gedanke war, sondern in dessen Ausdeutung durch andere Personen entstanden ist. Der eigene Gedanke wird, der Interpretation anderer überlassen, verhängnisvoll und unkontrollierbar: „[i]n meiner Brust war meine Tat noch mein: [e]inmal entlassen [...g]ehört sie jenen tückischen Mächten an, [d]ie keines Menschen Kunst vertraulich macht“ (WT 186-191). Die *geheime Tat* – der Gedanke an sich – ist von der *offenen Tat* zu trennen; nur die offene Tat wirkt und verändert die Situation.¹⁶⁰ Deswegen ist Wallensteins politischer Fehler nicht das Gedankenspiel, sondern die Unvorsichtigkeit seine „Zunge nicht im Zaum“ zu halten.¹⁶¹ Indem Wallenstein das *kühne Wort* gegen die *kühne Tat* (WT 170) verteidigt und sie von einander trennt, ist es ihm möglich die eigene Schuld zu leugnen. Diese Trennung hat ihre Berechtigung, auch die politischen Gegenspieler wissen, dass „die Sprache kecker als die Tat“ ist (DP 332) und ein Plan nicht zwingend als Beweis für schuldhaftes Tun genommen werden kann. Diese feine Unterscheidung wird jedoch in der Dramenrealität nicht vorgenommen, der schuldhafte Schein schafft die Verbindlichkeiten (siehe 2.2). Dass die Trennung von Wort und Schuld an Selbstbetrug grenzt und Wallenstein es eigentlich besser weiß, verraten andere seiner Äußerungen. Ihm ist bewusst, dass er sich mit dem „was der frohe Mut [ihn] sprechen ließ im Überfluss des Herzens [...] mit eignem Netz verderblich [...] umstrickt“ (WT 178) hatte. Er benennt seine Unvorsichtigkeit Octavio in seine Gedanken einzuweihen als Ursache für seinen Sturz - „Weit offen ließ ich des Gedankens Tore, [u]nd warf die Schlüssel weiser Vorsicht weg“ (WT 2114-2115). Offenheit ist verhängnisvoll, weil sich Worte - gleich der losgelassenen Kugel – verselbständigen und nicht mehr aufgehalten werden können. Ein vager Plan kann, sobald er kommuniziert wurde, zum *schuldhaften Schein* und damit zum *schuldig sein* werden. Entscheidend ist, dass nicht Wallenstein - nicht die sprechende Figur - diese Bedeutungsdimension in ihre Aussage hineinlegt, sie schwillt erst im anschließenden Diskurs bedrohlich an und wird hier zum *selbsttätigen Vorausentwurf*.¹⁶² Jede Aussage ist ihrer Deutung unterworfen, „die Impulse aus dem

¹⁶⁰ Kommerell 1967, S. 89.

¹⁶¹ Schings 1990, S. 301.

¹⁶² Hier reflektiert die Figur darüber, was sie „tun und sein will [...] und] entwirft ihr künftiges Verhalten in der Phantasie und inszeniert es [...] im Voraus.“ Wittkowski 1988, S. 113, 115.

Inneren werden gleich an der Grenze zwischen Ich und Welt abgebogen, umgeformt. Die Wirkung kann ganz anders ausfallen als beabsichtigt.“¹⁶³ Wie die eigenen Absichten bewertet werden, hängt von der Beurteilung der Mitmenschen ab, und dass die eigenen Impulse so verstanden werden, wie sie gewollt sind, ist selten.¹⁶⁴ Wallensteins Annahme, er müsse *die Tat ausführen, weil er sie gedacht*, gilt es daher zu spezifizieren: Wallensteins Gegenspieler glauben „er habe sie [die Tat] vollzogen, weil er sich den Anschein gegeben hat, sie ausführen zu wollen.“¹⁶⁵ Wallenstein muss die Tat ausführen, weil er sie ausgesprochen hat, der endgültige Verrat ereignet sich erst zu einem Zeitpunkt, als Wallensteins Schicksal bereits besiegelt ist. Verrat und Verurteilung als Ursache und Folge werden vertauscht. Ob das Gedankenspiel Wallensteins zu einer schuldhaften Tat geführt hätte, bleibt Spekulation. Die kaiserliche Entscheidung, Wallenstein als Verräter zu strafen, ist vorschnell. Daraus geht hervor, und das ist entscheidend, dass Wallensteins Tod nicht die Strafe für seinen Gedanken von Macht oder Frieden war, sondern eine Reaktion auf die schuldhafte *Deutung*. Schiller spricht sich auch an anderer Stelle für eine Unterscheidung von Intentionen und Tat aus. Er bemerkt, dass Richter „in das Buch der Gesetze, aber nicht [...] in die Gemütsverfassung des Beklagten“ blicken würden.¹⁶⁶ In ‚Wallenstein‘ ist diese Unterscheidung ironischer Weise Octavio in den Mund gelegt: „Fern sei dem Kaiser die Tyrannenweise! Den Willen nicht, die Tat nur will er strafen“ (DP 2524).

Denken und Handeln stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang - weil Wallenstein die Tat gedacht hat, muss er sie ausführen. Diese Erkenntnis des großen Monologs benennt indirekt die handlungsstiftende Rolle des gesprochenen Wortes: die gedachte Tat fordert deswegen eine Handlung, weil sie ausgesprochen und von anderen Figuren ausgedeutet wurde. Anders formuliert hat Wallenstein den Gedanken eben nicht nur gedacht - ihn zu formulieren ist das Tun. Das Aussprechen ist die Tat. Mit der Formulierung verfälscht sich der Gedanke zwangsläufig.¹⁶⁷ Dass

¹⁶³ Wittkowski 1988, S. 123.

¹⁶⁴ Wittkowski 1988, S. 123.

¹⁶⁵ Immer 2008, S. 332.

¹⁶⁶ Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte (1786). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften, Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 17.

¹⁶⁷ Immer 2008, S. 332.

Verhandlungen mit den Schweden eingeleitet worden waren, ist schriftlich belegt – es gibt Briefe dieser Verhandlungen, die auch Octavio kennt (DP 2427-2429). Da die Verhandlungen nicht abgeschlossen sind und noch kein eindeutiges Ergebnis haben, deutet Wallenstein die Briefe noch als *dem Gedanken zugehörig* - harmlos und nicht bindend. Der Brief beinhaltet aber die Ausformulierung des Gedankens, er ist damit der Sphäre der Öffentlichkeit und der Deutung überantwortet. In dieser Deutung potenziert er sich - es ergibt sich eine Diskrepanz zwischen dem (schwachen) Handlungsimpuls Wallensteins und den ungleich größeren Konsequenzen, die sich aus diesem geringen Impuls entwickeln. Als die gegnerische Partei von Wallensteins Entwürfen erfährt und sie als tatsächliche Pläne begreift, entschließt sie sich zu reagieren. Die Reaktion wird als eine Handlung umgesetzt, die ihrerseits weitere und zügige Reaktionen hervorruft. Sie webt sich zu einem verzweigten und komplizierten Handlungsgefüge zusammen, welches von den Figuren als vorwärts drängender *Notzwang der Begebenheiten* wahrgenommen wird. Es ergibt sich ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem, was von den jeweiligen Antagonisten erfahren und ausgedeutet wird und der drängenden Schicksalsmaschinerie, daher die Formulierung Illos: „Man weiß, was du gewollt hast. Vorwärts musst du, [d]enn rückwärts kannst du nun nicht mehr“ (WT 58-59). Wallenstein schlussfolgert richtig: „Er [der Kaiser] kann mir nicht mehr traun, - so kann ich auch [n]icht mehr zurück. Geschehe denn, was muss“ (WT 653-654).

Die objektive Schuld ist für den Handlungsverlauf nicht mehr relevant, es geht nicht mehr um den Charakter seiner Schuld, sondern um die Entwicklung und Darstellung eines Schicksalszusammenhangs, in dem Wallenstein schuldig scheint und in dem ihm die Möglichkeit zum freien Handeln genommen ist.¹⁶⁸ Die tatsächlichen Beweggründe sind irrelevant und es reicht zum Fall Wallensteins aus, dass die anderen Parteien schuldhaftige Motive annehmen.¹⁶⁹ Diese Annahme, wenn auch eine Unterstellung, erscheint doch (auch dem Rezipienten) naheliegend. Sie entspricht zudem der *realistischen* Figurenzeichnung, nach der es ausschließlich ambivalente Charaktere gibt und in der sich jedes gute Ziel verdächtig mit

¹⁶⁸ Hofmann 1999, S. 251.

¹⁶⁹ Hofmann 1999, S. 258.

egoistischen Beweggründen vermischt.¹⁷⁰ Octavio erhält für seinen Dienst am Kaiser den Fürstentitel und Wallenstein möchte sich für die Befriedung des Landes eine Königskrone sichern. Seine hehren Beweggründe werden ihm einzig von Max und – auffällig genug – von Octavio zugeschrieben, die annehmen, Wallenstein wolle „[n]ichts [...] als dem Reich den Frieden schenken“ (DP 2333). Wallenstein selber betont den Willen zum Frieden nie. Eine Ausnahme ist das Gespräch mit dem Gefreiten, in dem Wallenstein sagt: „Weil ich den Frieden suche, muss ich fallen“ (WZ 1950), es ist dies jedoch eine rein rhetorische Aussage in einem Gespräch, indem Wallenstein sein Gegenüber mit allen Mitteln zu überzeugen sucht und auch vor einer Lüge nicht zurückschreckt (siehe 4.1). An anderer Stelle gesteht er sich ein: „Hast du dirs [a]uch redlich selbst bekannt? Du willst die Macht“ (WT 192-193). Die gängige Einschätzung Wallensteins geht dahin, dass seine stärkste Motivation grenzenlose *Ehrsucht* ist; eine Einschätzung, die auch Schiller teilt.¹⁷¹

6.2. Das Geschehen vor der Handlung

Der dramatische (das meint der handlungsstiftende) Konflikt ist in der Wallenstein-Trilogie nicht durch ein konkretes Einzelereignis gegeben: an welcher Stelle oder ob der Gedanke Wallenstein sich in den Verrat wandelt, bleibt unbekannt. Die Indizien für Wallensteins Verrat, einzelne Handlungsschritte, verdichten sich nur nach und nach zu einem verdächtigen Gesamtbild. Dass die Schuld dabei nicht eindeutig ist und Interpretationssache bleibt, wurde bereits dargestellt. Dramenhandlung meint aber konkretes Geschehen und braucht das auslösende Ereignis, aus dem sie sich entwickelt. In ‚Wallenstein‘ sind verschiedene handlungsauslösende Momente zu unterscheiden.

Das Handlung auslösende Moment ist ein im Text formuliertes Geschehen (1). Dieses ist aber zu trennen von der in der Dramenrealität wirksamen (zurückliegenden) Handlungsursache (2).

¹⁷⁰ Hofmann 1999, S. 257.

¹⁷¹ Am 28.11.1796 schrieb Schiller er an Körner, dass Wallenstein von Rachsucht und Ehrbegierde angetrieben sei. Schiller an Körner, 28.11.1796, Brief 537, BDK, Bd. 12, S. 246. Vgl. auch Schings 1990, S. 303.

Die im Drama wirksame Handlungsursache (2) (die Motivation der Figuren) ist der Abfall Wallensteins vom Kaiser. Dieser Abfall ist komplex, wird unterschiedlich gedeutet und wird von den verschiedenen Figuren und Parteien sehr unterschiedlich wahrgenommen und behandelt. Wesentlich ist die Unterscheidung zwischen den beiden möglichen und gegensätzlichen Standpunkten: Wallenstein verharmlost den Verrat, indem er jede konkrete Tat leugnet. Seine Gegenspieler hingegen deuten ihn bereits deshalb schuldig, weil er die *Möglichkeit* des Verrats in die Wege geleitet hat. Entscheidend ist die Festnahme Sesins, die Wallenstein in den Augen seiner Gegenspieler endgültig schuldig spricht, und der daraus folgende Entschluss des Kaisers, Wallenstein ab- und Octavio als seinen Nachfolger einzusetzen. Die Festnahme Sesins und die Ausstellung der Absetzungsurkunde durch den Kaiser haben bereits vor dem Einsetzen der Dramenhandlung stattgefunden. Es sind die Handlungsursachen (2), die im Drama nicht direkt, sondern durch ihre Wirkung zur Darstellung kommen. Neben der Festnahme und der Absetzung ist wesentlich, dass Wallenstein seine Familie aus dem friedlichen Kärnten hatte ins Lager holen lassen, was den Schluss nahelegt, dass er sie im Ernstfall dem kaiserlichen Zugriff entziehen will.¹⁷² Damit sind die Ursachen für die sich zunehmend verselbstständigende Handlung bereits geboten. Octavio wartet zwar noch auf den rechten Moment (Wallensteins Fehltritt), der dessen Absetzung legitimiert und damit einen Handlungsimpuls liefert, genaugenommen ist solch ein Impuls aber überflüssig, weil Wallenstein auch ohne den Schuldspruch ermordet wird. Der unmittelbare Handlungs*impuls* (1) ist im Drama konkretisiert. Er ist das Handlung auslösende Moment, die Aktion *im* Drama, auf die reagiert wird, wodurch die Dramenhandlung ihrem Höhepunkt und Ende entgegen geht. Das Drama ist Zusammenspiel von Aktion und Reaktion und braucht den handlungsstiftenden Moment, ohne ihn wäre das Drama nach Schillers Auffassung nicht *theatralisch*.¹⁷³

¹⁷² Eine umfassende Liste der „im Vorfeld gezogenen Register“ bietet Leibfried und schließt: „Für die Struktur [...] ist zentral, daß die Handlung des Stückes einsetzt, wenn die Fäden schon verworren sind.“ Leibfried 1985, S. 219-220. Vgl. ebenfalls Dörr 2007, S. 99 und Weimar 1999, S. 101-102.

¹⁷³ Siehe 2.: Eine Handlung, die in erster Linie durch ihr *Bestehen* gekennzeichnet ist, birgt kein Konfliktpotential und lässt jedwede *Entwicklung* vermissen. Wenn Schiller über die Binnenhandlung um Thekla und Max schreibt, dass sie nicht theatralisch sei (an Goethe, 12.12.1797), ist dies auch dem Umstand zu schulden, dass das eigentliche *Geschehen* (das Liebesgeständnis) sich bereits vor dem Einsetzen der Handlung ereignet hat.

In ‚Wallenstein‘ ist der Handlungsimpuls allein die *Informationsübermittlung*: Wallenstein und seine Gegenspieler *erfahren* von bereits zurückliegenden Ereignissen und werden hierdurch zum Handeln aktiviert. Deswegen wird die Information über Sesins Gefangennahme mehrfach übermittelt. Zuerst erfährt Octavio im Beisein von Max am Ende der „Piccolomini“ davon (wodurch die ausschlaggebende Information zum spannungsreichen Brückenstück zwischen dem zweiten und dritten Teil der Trilogie wird). Erst danach, am Beginn von ‚Wallensteins Tod‘, gelangt die Information über Terzky zu Wallenstein selbst - „Vernahmst du schon? Er ist gefangen“ (WT 40). Anders als das Ereignis selbst, lässt sich dessen Wiedergabe vervielfachen. Als Teil des dramatischen Geschehens (1) ereignet sich die Gefangennahme daher nur indirekt und in der Kommunikation gedoppelt. Die Informationsweitergabe lässt das scheinbare Macht- und Kräfteverhältnis kippen, dank ihres „situationsändernden Potentials [ist sie der] Wendepunkt der gesamten Trilogie“¹⁷⁴. Informiert werden heißt aktiviert werden. Das erkennt auch Wallenstein – „Jetzt [...] müsst's geschehn“ (WT 118), relativiert aber den eigenen Handlungsimpuls sofort wieder.

In ‚Wallenstein‘ ist Handlung nicht allein die Enthüllung von Wallensteins Verstrickung und Schuld, sondern es wird auch und vor allem erst langsam herausgearbeitet, worin die Tat besteht. Das Kennwort für diese Art dramatischen Geschehens ist das der *tragischen Analysis*, die sich aus der Erkenntnis Schillers ergibt, dass diejenige Furcht, *dass etwas geschehen sein möchte*, wirkungsmächtiger sei als diejenige, *dass etwas geschehen möchte*.¹⁷⁵ Der dramenimmanente Wissenshorizont schließt die bereits geschehene Tat (allgemeiner formuliert: das handlungsauslösende Moment) nicht ein; die Versuche der Figuren, sich aus dem Sog der Entwicklung zu befreien, sind wie Bewegungen in Treibsand. Die Furcht vor den Folgen einer bereits geschehenen Tat ist größer (da unabwendbar) als die nur

¹⁷⁴ Schings 1990, S. 293. Immer 2008, S. 331.

¹⁷⁵ „Dazu kommt, daß das Geschehen, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht[,] daß etwas *geschehen seyn möchte*, das Gemüth ganz anders affiziert, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte.“ Schiller an Goethe, 02.10.1797, Brief 591, BDK, Bd. 12, S. 330-331. Zum Begriff der *tragischen Analysis*, siehe: Schings 1990, S. 297. Matthias Oehme: Furcht und Schrecken. Dramaturgische und Wirkungsästhetische Überlegungen Schillers nach dem ‚Wallenstein‘. In: Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft. Hg. Helmut Brandt. Berlin, Weimar 1987, S. 295.

geplante Tat (da potentiell abwendbar).¹⁷⁶ Max kann Wallenstein nicht davon überzeugen, *würdig zu fallen* und den Verrat nicht zu begehen, weil dieser (nach allen anderen Argumenten über die Notwendigkeit zur Tat und dem Widerstreit der Pflichten) am Ende doch das letzte und unwiderlegbare Wort hat, wenn er sagt: „Es ist zu spät“ (WT 829). Es ist zu spät, weil die Boten nach Eger und Prag bereits vor dem Einsetzen des großen Dialoges losgeritten sind. Dass es bereits mit Einsetzen der Handlung *zu spät* ist, rückt ‚Wallenstein‘ in die Nähe der Schicksals-Tragödie (siehe 5.1) und verweist auf Schillers Studium der antiken Tragödie und Aristoteles. Schiller schreibt über „alle Vortheile“ die ihm die Lektüre der antiken Tragödie brächte, und „[d]aß er [Aristoteles] bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen.“¹⁷⁷ Diese Verknüpfung der Begebenheiten ist die „poetische Fabel“¹⁷⁸. Schiller schreibt über ‚Wallenstein‘ an Goethe: „Zugleich gelang es mir, die Handlung gleich von Anfang in eine solche Praecipitation und Neigung zu bringen, daß sie in ste[.]tiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt. Da der Hauptcharacter eigentlich retardierend ist, so thun die Umstände eigentlich alles zur Crise“¹⁷⁹ Aus dem zurückliegenden Geschehen entwickelt sich die Dramenhandlung. Indem die verhängnisvollen Geschehnisse nicht mehr zu korrigieren sind, zeigt die Dramenhandlung nicht, wie die Figuren die Situation verändern, sondern wie sich die initiierten Ereignisse immer schneller und mächtiger entwickeln. Die Handlung reißt die Figuren mit. Die bereits behandelte Empfindung der Fremdbestimmtheit, die Versuche, den Überblick über das Geschehen zu erlangen und die Strategien zum Machterhalt, sind das Resultat dieser verselbstständigten Handlung.

Obwohl die politischen Entscheidungen, die innerhalb der dramenimmanenten Handlungslogik wirksam werden, bereits geschehen sind, warten alle Figuren im Feldlager darauf, *dass etwas passiert* - dass Wallenstein sich endgültig zum Verrat am Kaiser entschließen möge. Wallensteins Anhänger können ohne ihre Leitfigur nicht mit ihrem Handeln *beginnen* und auch seine Gegenspieler warten auf eine Aktion Wallensteins, die ihr eigenes Handeln zur Reaktion macht – und legitimiert.

¹⁷⁶ Oehme 1987, S. 294.

¹⁷⁷ Schiller an Goethe, 05.05.1797, Brief 556, BDK, Bd. 12, S. 275-276.

¹⁷⁸ Schiller an Goethe, 04.04.1797, Brief 548, BDK, Bd. 12, S. 261.

¹⁷⁹ Schiller an Goethe, 02.10.1797, Brief 591, BDK, Bd. 12, S. 330.

Wallenstein aber relativiert und verzögert den Handlungsimpuls in Hinblick auf den *entscheidenden Augenblick*. Diesen wird von Illo wie folgt beschrieben:

„O! nimm die Stunde wahr, eh sie entschlüpft.
So selten kommt der Augenblick im Leben,
Der wahrhaft wichtig ist und groß. Wo eine
Entscheidung muss geschehen, da muss vieles
Sich glücklich treffen und zusammenfinden, –
Und einzeln nur, zerstreut zeigen sich
Des Glückes Fäden, die Gelegenheiten,
Die nur in einen Lebenspunkt zusammen-
Gedrängt, den schweren Früchteknoten bilden“ (DP 928-936).

Der rechte Augenblick wird mehrfach angesprochen, Octavio spricht von „[d]es Augenblicks erstaunenswerte[m] Wunder“ (DP 487), Buttler von einem „großen Augenblick der Zeit“ (DP 2014), die Gräfin von der „Macht und der Gelegenheit“ (WT 626) und fügt an: „der Augenblick ist da“ (WT 627). Gordon steigert diese Gewichtigkeit des rechten Augenblicks ins Existenzielle, er sagt: „An diesem Augenblicke hängt die Welt!“ (WT 3751). Was und wann der rechte Augenblick sei, fragt sich vor allem Wallenstein. Er glaubt, dass es „im Menschenleben Augenblicke [gibt, w]o er dem Weltgeist näher ist[] als sonst, [u]nd eine Frage frei hat an das Schicksal“(WT 897-899). Mit der Wahl dieses *rechten Augenblicks* steht und fällt für ihn eine jede Tat, weil es ihm nur in diesem Augenblick gestattet ist, das eigene Schicksal selber zu bestimmen (dem Schicksal eine Frage zu stellen) und nicht dem übergeordneten Weltgeist ausgeliefert zu sein. In der Formulierung der Gräfin ist der Augenblick (an dem etwas passiert) spezifischer als der „Augenblick[] der Entscheidung“ (WT 642) bezeichnet; sie verweist darauf, dass das *sich Entscheiden* selbst (und nicht die Umsetzung eines gefassten Entschlusses) die handlungsstiftende Tat ist. Wallenstein zögert, das heißt er meidet die Entscheidung, weil es der Möglichkeitsfülle zuwider läuft. Deswegen wird der permanente Zeitdruck betont, der aus der Divergenz zwischen den sich verselbstständigenden Geschehnissen und

Wallensteins zu langsamer Reaktion entsteht.¹⁸⁰ Die Verbündeten drängen – „O! nimm die Stunde wahr“ (DP 928). Das *zu spät Sein* leitet das Drama ein – der erste Satz der „Piccolomini“ lautet: „Spät kommt Ihr“ (DP 1). Auch das Zögern ist eine Charaktereigenschaft, die sich nicht erst in Anbetracht des steigenden Zeitdrucks entwickelt, sondern dem Wallensteinschen Charakter bereits länger anhaftet¹⁸¹; das belegt die Äußerung Terzkys, die Freunde *würden irr* an Wallensteins Zögern und das bereits seit längerem (DP 849-851). Ironisch formuliert auch Illo, dass er den Schweden „einen Glücklichen [...] nennen [will], hat er die Wirkung die er soll, Wallenstein zu schneller Tat zu treiben“ (WT 93-95).

Damit schafft Schiller den Eindruck, die Figuren würden einer (für sie) zu schnellen Ereignisfolge - um den entscheidenden Moment zu langsam - hinterher eilen. Die Charaktere versuchen, dieser bedrohlichen Situation Herr zu werden, indem sie um den Überblick kämpfen: sie versuchen zu erfahren, wer welche Ereignisse beschleunigt und warum. In ihren Gesprächen erfahren sie (und mit ihnen das Publikum) was geschehen ist (*tragischen Analysis*) und entwickeln zugleich die Handlung (*tragische Progression*). Entscheidend ist, dass die Ereignisse erst in ihrer Wahrnehmung dahingehend ausgelegt und in ihrer Wichtigkeit potenziert werden, dass aus ihnen die Handlung generiert werden kann. Das meint, dass die Schuld Wallensteins zunächst nur relativ ist. Die der kaiserliche Partei bekannten Fakten sind Briefe, die Wallenstein nicht unterzeichnet hat und die vermutliche Aussage Sesins. Diese Umstände belasten Wallenstein stark, sind aber keine Beweise, die zwangsläufig zu seiner Absetzung bzw. Ermordung führen müssen. Gerade in der Unterredung mit Questenberg wird deutlich, wie uneindeutig und auslegungsbedürftig militärisches Handeln in der dramenimmanenten Wirklichkeit des 30jährigen Krieges ist, wie relativierbar Schuld und Verantwortung (DP 1011-1300). Und nicht zuletzt auch, wie gekonnt Wallenstein sich aus belastenden Tatsachen herausreden kann. Indem die Kommunikation das Geschehen

¹⁸⁰ „Du kannst [...] nicht länger Ausflucht suchen, temporisieren“ (DP 920-922).

¹⁸¹ Über die Ursachen des Wallensteinschen Zögerns schreibt Blesch. Er erläutert das Zögern aus vermeintlichen biographischen Umständen und psychologisiert Wallenstein und dessen Handeln auf der Grundlage vergangener Erfahrungen. Im Vordergrund steht hierbei der Rückschlag zu Regensburg der den ‚Glücksbegünstigten‘ nun - plötzlich verunsichert – an Unwägbarkeiten glauben lässt, die es einzuberechnen gilt. Somit wären die Gründe des Zögerns rein taktische und keinesfalls moralische. Blesch 1978, S. 311-315.

deutet - als schuldhaft (Kaisertreue) oder harmlos, aber gefährlich belastend (Wallenstein) „verwandelt sich die analytische Herauswicklung der gedachten Tat und ihrer Folgen in die progredierende Verwicklung des Täters in die Tat. Die gedachte Tat holt den Täter ein.“¹⁸² Wallenstein wird nicht durch seine Ränke zu Fall gebracht, sondern durch die Kommunikation, die diese Ränke in fatalem Licht erscheinen lässt.

7. Die Wirkung

„Das wirkliche und eigentliche Tun ist etwas an Bedeutung Geringes, an Dauer Kurzes, mit den Zweifeln und Entscheidungen verglichen, die ihm vorausgehen, an den Wirkungen gemessen, die ihm folgen.“¹⁸³ Gerade für die Wallensteintrilogie ist diese Aussage leitmotivisch. Die Wirkung eines Geschehens entfaltet sich im Diskurs, in dem das Ereignis gedeutet und potenziert wird. Indem die Deutungen ihrerseits *Folgen* haben, *wirkt* das Geschehen. Pointiert formuliert meint das, dass die Figurenrede nicht um das dramatische Geschehen kreist, sondern selber das dramatische Geschehen ist. Die Unterscheidung ist eine feine - dramatische Handlung kann niemals ohne den reflektierenden Dialog sein. In der Analyse der ‚Wallenstein-Trilogie‘ muss auf die *Kommunikation als Handlung* hingewiesen werden, weil das dramatische Geschehen sich erst mit der Rede ereignet (beispielhaft hier die doppelte Erwähnung der Festnahme Sesins). *Wahrnehmung und Wirkung* sind das poetische Konzept, nachdem Schiller das Drama gestaltet und das konstituierende Prinzip, welches die Trilogie organisiert. Wallensteins Wirkung auf seine Umgebung endet mit seinem Tod, er dreht diesen Zusammenhang zwischen Leben und Wirken aussagekräftig um: „Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet“ (WT 528). Der Tod ist ihm Folge statt Ursache der Beendigung des eigenen Wirkens. Was die Figur ausspricht, gilt für das Drama insgesamt: es endet mit dem Wirken der Hauptfigur, nach ihrem Tod folgt für den Zuschauer gar nichts

¹⁸² Schings 1990, S. 297.

¹⁸³ Kommerell 1967, S. 89.

mehr.¹⁸⁴ Das Endgültige, das jeder Dramenhandlung eigen ist, unterscheidet sie sowohl von der Wirklichkeit, als auch von der an der wirklichkeitsorientierten (weil faktischen) Geschichtsschreibung Schillers. Es will *auf etwas hinaus*. Die letzte Wirkung der Ursachen, die Schiller vorführt, ist der Tod Wallensteins. Daher *lehrt uns das Ende* wie es mit Glück und Unglück ausgegangen ist; und es hat (immerhin) die Möglichkeit *etwas zu lehren*, vorausgesetzt, man weiß um die Ursache. Das poetische Prinzip der *Wirkung* funktioniert daher gegenläufig: es treibt die Handlung vorwärts und verlangt, dass der Rezipient – rückwärts schauend - nach den Ursachen der Wirkung forscht.

Das Verhältnis der Wirkung zu ihrer Ursache erläutert Schiller in dem „Philosophischen Gespräch“ des „Geistersehers“, das als Selbstäußerung Schillers gelesen werden kann¹⁸⁵:

„Sagen Sie, er ist da, weil die Ursachen seines Daseins da waren und weil seine Wirkungen existieren, oder, welches ebensoviel sagt, weil die Ursachen, die ihm vorhergingen, eine Wirkung haben mußten, und die Wirkungen, die er hervorbringt, eine Ursache haben müssen. [...] Wichtig nennen wir eine Wirkung bloß, weil sie eine größere Menge von Wirkungen nach sich zieht. Der Mensch hat keinen andern Wert als seine Wirkungen.“¹⁸⁶

7.1. Psychologie und Zeichen

In dem Maße, in dem sich Schiller zunehmend für die *Wirkung* eines wie immer beschaffenen Ereignisses auf den *Menschen* interessiert, ist er um eine realistische – und das heißt hier: psychologische - Figurendarstellung bemüht.¹⁸⁷ Die Wirkung eines Ereignisses ist als etwas Subtiles und Individuelles von einer nachvollziehbaren

¹⁸⁴ Am berühmtesten in diesem Kontext wohl die Hegelsche Meinung über das Ende der ‚Wallenstein-Trilogie‘, nachdem *alles aus ist*. Vgl. Norbert Oellers: Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst. Stuttgart 2006, S. 202-203.

¹⁸⁵ Das „Philosophische Gespräch“ im Roman „Der Geisterseher“ wurde im Laufe der langen Publikationsgeschichte immer weiter gekürzt und schließlich aus dem Roman gestrichen. Der Text ist als Fortsetzung der „Philosophischen Briefe“ zu lesen. Oellers 2006, S. 402.

¹⁸⁶ Das philosophische Gespräch aus dem Geisterseher (1798 – 3. Ausgabe), Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 167.

¹⁸⁷ Vgl. Pikulik 2004, S. 89-108.

Psychologisierung abhängig. Gerade weil eine Figur wie Wallenstein das eigene Wollen zu wenig kennt oder nicht deutlich ausformuliert, ist das Verständnis für die Figur nur durch eine realistische Charakterzeichnung möglich. Da der Zuschauer Wallenstein nicht uneingeschränkt bewundern kann, ist menschliches Verständnis grundlegend. Die Psychologie eines Verbrechens hatte Schiller bereits 1786 in „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“ beschäftigt, seiner bedeutendsten Erzählung, die einen „neuen, kausalpsychologischen Blick auf das Verbrechen und vor allem den Verbrecher wirft“ und nach einer wahren Begebenheit erzählt ist.¹⁸⁸ Schiller beginnt:

Bei jedem großen Verbrechen war eine verhältnismäßig große Kraft in Bewegung. Wenn sich das Spiel der Begehrungskräfte bei dem matteren Licht gewöhnlicher Affekte versteckt, so wird es im Zustand gewaltsamer Leidenschaft desto hervorspringender, kolossalischer, lauter; der feinere Menschenforscher, welcher weiß, wie viel man auf die Mechanik der gewöhnlichen Willensfreiheit 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. Es ist etwas so Einförmiges und doch wieder so Zusammengesetztes, das menschliche Herz. Eine und dieselbe Fertigkeit oder Begierde kann in tausenderlei Formen und Richtungen spielen, kann tausend widersprechende Phänomene bewirken, kann in tausend Charakteren anders gemischt erscheinen, und tausend ungleiche Charaktere und Handlungen können wieder aus einerlei Neigung gesponnen sein [...]. 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 so manchen, dessen Laster in der engeren bürgerlichen Sphäre und in der schmalen Umzäunung der Gesetze jetzt ersticken muss, mit dem Ungeheuer Borgia in *einer* Ordnung beisammen fände.¹⁸⁹

Dem Autor, der das menschliche Innenleben, dessen Ausdruck und Wirkung darstellt, steht allein die Sprache als abstraktes Zeichen- und Vermittlungssystem zur Verfügung. Schiller formuliert:

Das Medium des Dichters sind *Worte*; also abstrakte Zeichen für Arten und Gattungen, niemals für Individuen [...]. Die Sache und ihr Wortausdruck sind bloß zufällig und willkürlich (wenige Fälle abgerechnet), bloß durch Übereinkunft miteinander verbunden. [...] Die Sprache beraubt also den

¹⁸⁸ Wolfgang Riedel: Kommentar. Erzählungen. In: Friedrich Schiller. Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel. München 2004 (Deutscher Taschenbuch Verlag). Bd. 5, S. 1153, 1156.

¹⁸⁹ Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte (1786), Bd. 5, S. 13.

Gegenstand, dessen Darstellung ihr anvertraut wird, seiner Sinnlichkeit und Individualität und drückt ihm eine Eigenschaft von ihr selbst (Allgemeinheit) auf, die ihm fremd ist. [...] Der Gegenstand wird also der Einbildungskraft nicht als durch sich selbst bestimmt, also nicht frei, vorgestellt, sondern gemodelt durch den Genius der Sprache, oder er wird gar nur vor den Verstand gebracht; und so wird er entweder nicht frei dargestellt oder gar nicht dargestellt, sondern bloß beschrieben.¹⁹⁰

Um die Zeichen dieses abstrakten Systems zu entschlüsseln, muss der Rezipient vergleichen: er deutet die wahrgenommenen Aussagen des Gegenübers anhand von Erfahrungen und durch den Vergleich mit sich selbst. Das Gegenüber ist immer nur „Zeichen aus vielen Zeichen“ und nur an sich selbst kennt der Rezipient zugleich das Zeichen und die Bedeutung des Zeichens.¹⁹¹ Was Schiller in seinen dramentheoretischen Schriften über die Identifikation formuliert (siehe 1.), lässt sich als allgemeingültige Kommunikationstheorie zusammenfassen: das Wort ist das nach außen gerichtete Zeichen für ein Innenleben, welches das Gesprächsgegenüber entschlüsselt, indem er es auf das eigene Innere bezieht und es mit diesem abgleicht. Dieses Kommunikationsprinzip bestimmt die innerdramatische Figuren-Kommunikation wie auch den Dialog zwischen Drama und Publikum.

7.2. Die Wirkung auf die Figur

Exemplarisch für die Wirkung einer Figur auf eine andere sind die Überredungs- und Manipulationsgespräche.¹⁹² Im ersten Aufzug von ‚Wallensteins Tod‘ (WT 444-663) überredet die Gräfin Terzky Wallenstein zum Verrat am Kaiser. Es ist dies ein Gespräch, indem ein bereits gefasster Entschluss sich in sein Gegenteil verkehrt: Wallenstein hat bereits eine Entscheidung getroffen (Graf Terzky stellt fest: „Der Herzog will nicht.“ WT 449) und der Fortgang der Handlung wäre gewährleistet und festgelegt. Durch die Tat, das manipulative Gespräch, verändert die Gräfin den Handlungsgang. Indem sie Wallenstein Beweggründe einschreibt und ihm

¹⁹⁰ Kallias Briefe (1793), Bd. 5, S. 431-432.

¹⁹¹ Kommerell 1967, S. 68-69.

¹⁹² Eingehender zur Manipulation siehe: Immer 2008, S. 344 – 347.

Zukunftsvisionen ausmalt, die er ablehnt, provoziert sie eine Gegenreaktion. Dieses Vorgehen ist deswegen manipulativ, weil die Bemerkungen der Gräfin nicht authentisch und ehrlich sind, sondern im Gegenteil bewusst unehrlich und teilweise (inhaltlich) falsch. Ihre Äußerungen zielen auf die Gegenreaktion Wallensteins, ihr Zweck ist nicht der Ausdruck der eigenen Befindlichkeit und Meinung. Das Gespräch dient nicht einer Mitteilung, wie es für Kommunikation im engeren Sinne zu erwarten wäre und von Wallenstein verstanden wird, sondern ist eine Aktion zum Zweck der Handlungsmotivation.

Die Gräfin baut ihre Überredungsrede wie folgt auf: sie rührt an der Wallensteinschen Eitelkeit - „Nur in Entwürfen bist du tapfer, feig [i]n Taten“ (WT 459-460). Ihre als Alternative zum Verrat ausgemalte Zukunft ist für Wallenstein augenscheinlich unattraktiv, die Gräfin formuliert:

„Auf seinen Schlössern wird es nun lebendig,
Dort wird er jagen, baun, Gestüte halten
Sich eine Hofstatt gründen, goldne Schlüssel
Austeilen, gastfrei große Tafel geben,
Und kurz ein großer König sein – im Kleinen!
Und weil er sich klug zu bescheiden weiß,
Nichts wirklich mehr zu gelten, zu bedeuten,
Lässt man ihn scheiden“ (WT 508-514).

Sie weiß, dass Wallenstein in seiner Hybris den Gedanken *nichts wirklich mehr zu gelten* und nicht einmal mehr gelten zu wollen, nicht ertragen kann. Auf diese Art und Weise überzeugt und entschlossen, den Verrat nicht *nicht* zu begehen, gilt es Wallenstein im Folgenden davon zu überzeugen, dass das bisher äußerst fragwürdig gewertete Verhalten positiv ist. Der Gräfin gelingt, dass sich aus einem *nicht nicht* ein *sehr wohl* entwickelt. Hierfür entkräftet die Gräfin Wallensteins Zweifel: ob die Handlung moralisch recht sei, sei „jetzo nicht die Frage“, seine Zweifel seien des „Aberglaubens nächtliche Gespenster“ und Wallenstein handle nicht allein seiner Natur gemäß, es sei sogar seine regelrechte Verpflichtung sich „mit allen Lebenskräften zu wehr[en]“ (WT 538, 540, 542-543,547). Schließlich erteilt sie sämtlichen moralische Bedenken eine kategorische Absage: „Was ist so kühn, das

Notwehr nicht entschuldigt?“ (WT 548). Es folgt die Schmeichelei, er sei der „Größte [...] und de[r] Beste“ und vom Schicksal selber, der Not, in sein Amt gesetzt. Die Saat fällt in fruchtbaren Boden, Wallenstein entschließt sich zum Handeln. Der Impuls hat sofortige Folgen: Wallenstein unterbricht die Gräfin in ihrer Rede und lässt gleichzeitig den Unterhändler der Schweden rufen sowie drei Boten senden. Die Deutung der Gräfin hat es Wallenstein möglich gemacht, sich die eigene Schuldlosigkeit einzureden: er interpretiert sich als Schicksal, als Gottes *Werkzeug* und Strafe; wohl wissend, dass ihn das nicht vor dem eigenen Fall bewahren kann (WT 645-663). Er, der so lange gezögert hat, beschließt nun ganz abrupt Ernst zu machen. Antrieb ist ihm dafür kein politisches Ereignis - bei der Ergreifung Sesins hatte Wallenstein die Notwendigkeit zur Tat erkannt, aber nicht umgesetzt. Weder die Schilderung der Situation bei Hofe durch seine Gattin noch der Blick in die Sterne hatten Wallenstein zum Handeln bewegen können. Die Rede der Gräfin hingegen, die keinerlei neue Information enthält und um kein aktuelles Ereignis kreist, wird als Handlungsimpuls wirksam.

Als Wallenstein am Beginn von ‚Wallensteins Tod‘ von der Festnahme Sesins erfährt, sieht Wallenstein seine eigene Machtposition wanken. In einem System der Belauerung und Informationsverweigerung hatte das Maskenspiel ihm die Selbstbestimmung gewährleistet. Als nun dem politischen Gegner entscheidende Informationen über Wallenstein bekannt sind (und Wallenstein das weiß) hält Wallenstein seinen großen Monolog, in dem er die eigene politische Handlungsfreiheit in den Notzwang der Begebenheiten umwandelt. Ab diesem Zeitpunkt lässt er sich vom *Notzwang* leiten um die eigene Machtposition, mindestens aber das eigene Leben zu retten. Diese entscheidende Veränderung des eigenen Blickpunkts setzt ein, obwohl sich durch die Festnahme Sesins an den Handlungsmöglichkeiten Wallensteins zunächst nicht viel ändert; könnte er sich zum raschen Handeln entschließen, stünden seine Chancen nicht schlechter. Aber das Wissen lähmt den ohnehin schon zögernden Wallenstein endgültig, weil er gleichzeitig seine Selbstbestimmung verliert und allein dadurch zum passiven Spielball derjenigen Ereignisse wird, die er in Gang gesetzt hat. „Wallenstein könnte entscheiden, aber er entscheidet nicht; es wird über ihn entschieden. Er ist kein

Souverän. Und wird so zum Opfer derjenigen Tat, die er nicht begangen hat.“¹⁹³ Es ist die Information von der Festnahme Sesins, die Wallenstein erkennen lässt „jetzt muss [g]ehandelt werden, schleunig“ (WT 32-33), er weiß, dass aus dem Gedankenspiel Ernst gemacht werden muss. Gleichzeitig ist sie es, die den Zaudernden soweit lähmt, dass es ihm nicht möglich ist, entsprechend und schnell zu reagieren. Der ehemals große „Rechenkünstler [, ... der d]ie Menschen [...] gleich des Brettspiels Steinen, [n]ach seinem Zweck zu setzen und zu schieben“ wusste (WT 2853-2856), ist seinem eigenen Schicksal ausgeliefert, denn er verhält sich ob des Gefühls ausgeliefert zu sein sträflich passiv. Sein Verhalten und damit auch sein ganzer Charakter haben sich verändert, entgegen seines ehemaligen aktiven Auftretens scheint es nun, „als wär es ihm um nichts zu tun, als nur am Platz zu bleiben“ (DP 1341-1342). Das Ereignis wirkt nicht handlungstiftend, weil Wallenstein es nicht in Handlung umsetzt. Das Ereignis, als ein äußeres Antrieb, braucht den Handelnden, um Tat zu werden, andernfalls bleibt der Impuls wirkungslos. Wie dargelegt ist es deswegen nicht dem äußeren Geschehen zuzuschreiben, dass Wallenstein aktiv wird, sondern der *Überredung*. Damit ist der eigentliche Handlungsimpuls die spezifische Deutung der eigenen Situation, gesteuert durch die Rede der Gräfin. Die eigentliche Mitteilung des Ereignisses wirkt eher retardierend.

Wallenstein selber ist sich der *Macht der Wirkung*, also der lenkenden Funktion einer spezifisch manipulierten Wahrnehmung, nur allzu bewusst. Er kann sie aber nicht erkennen, wenn sie auf ihn selber angewandt wird. Wallenstein setzt die Wahrnehmungsmanipulation ebenfalls gezielt ein, beispielsweise wenn er glaubt, das Handeln seiner Soldaten durch bewusste Wahrnehmungslenkung steuern zu können. Die Pappenheimer sollen nach seinen Vorstellungen handeln, wenn sie *sein Antlitz gesehen und seine Stimme gehört* (WT 2260-2261) haben. Da dieses Wahrnehmungskonzept einseitig und zu einfach ist, muss es scheitern. Bestehen bleibt die Tatsache, dass auch die Pappenheimer Wallenstein erst selber sehen und mit ihm sprechen wollen, bevor sie sich zum Handeln entschließen, dass also Wahrnehmung handlungstiftend bleibt. Sie lässt sich jedoch nicht beliebig lenken und vorausberechnen.

¹⁹³ Janz 2006, S. 300.

7.3. Die Wirkung auf den Zuschauer

Wie wichtig die Wirkung des Dramas auf seine Rezipienten für Schiller war, wie genau diese Wirkung beschaffen sein sollte und welchen Zweck sie zu erfüllen hatte, ist umstritten.¹⁹⁴ Schiller selber hielt sie für absolut relevant und schreibt an Goethe, dass „eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, der Hinblick auf [...] den äußeren Eindruck“¹⁹⁵ unverzichtbar ist. Ob Schiller eine erzieherische Absicht verfolgte und das Publikum sich emotional oder intellektuell weiterentwickeln sollte, ist nicht Gegenstand dieser Arbeit.¹⁹⁶ Vielmehr zielt diese Analyse darauf ab, das *Wie* des poetischen Prozesses herauszuarbeiten und aufzuzeigen, durch welche dramaturgischen Mittel ‚Wallenstein‘ *funktioniert* und wie die Kommunikation und gegenseitige Wahrnehmung als dramaturgisches Konzept wirksam werden.¹⁹⁷

Die Vermittlung der Wallenstein-Figur ist eine indirekte. Als mediale Figur (siehe 4.2) wird Wallenstein über lange Strecken durch die Wahrnehmung anderer Figuren gebrochen. In seinem kalkulierten Maskenspiel entzieht er sich der Wahrnehmung anderer – auch des Zuschauers – bewusst. Wallenstein als leere Mitte wird deswegen besonders in seiner *Wirkung* wahrgenommen. In diesem Sinne schreibt Goethe über Wallensteins Macht: „Wir sehen seine [Wallensteins] Stärke nur in der Wirkung auf andere“.¹⁹⁸ Was Goethe hier in den Wirkungs-Diskurs hinein nimmt, ist ein Zuschauer *Wir*. Bisher wurde die Wirkung einer Figur auf die andere Charaktere und die sich daraus ergebene Handlung analysiert. In der Wirkung auf den Zuschauer wird sie in den Kontext der Rezeption gestellt. Die Zuschauerwirkung wird, als der

¹⁹⁴ Die Bandbreite der unterschiedlichen Forschungsmeinung über die Rezeptionsanalytischen Konzepte Schillers wird angerissen bei Beetz 2001, S. 205. Sie reichen von einer Einbeziehung des Publikums in das Dramenpersonal bis hin zu der Annahme, das Publikum sei für das Drama Schillers nahezu irrelevant.

¹⁹⁵ Schiller an Goethe, 12.12.1797, Brief 604, BDK, Bd. 12, S. 349.

¹⁹⁶ Hierzu Borchmeyer über ‚Wallenstein‘ und die ästhetische Erziehung durchs Theater. Borchmeyer 1988, S. 242-246.

¹⁹⁷ Die Kunstgriffe, die Schiller im ‚Wallenstein‘ anwendet um das Publikum direkt anzusprechen, beschreibt Beetz 2001, S. 209-230. Hier auch ausführlicher über die Funktion des Prologs. Über den Prolog, dessen Vermittlungsfunktion und die Redaktion des Prologs durch Goethe (der „bei der Vermittlung zwischen Autor und Publikum [] souveräner“ gewesen sei) schreiben Anita Golz, Jochen Golz: ‚Ernst ist das Leben, heiter sey die Kunst!‘ Goethe als Redakteur des ‚Wallenstein‘-Prologs. In: Im Vorfeld der Literatur. Vom Wert archivalischer Überlieferung für das Verständnis von Literatur und ihrer Geschichte. Hg. Karl-Heinz Hahn. Weimar 1991, S. 17-29, Zitat S. 22.

¹⁹⁸ Die Piccolomini (1799), FA, Abt.1/Bd. 18, S. 626.

eigentliche Zweck des Dramas, vom Dramenautor zu jeder Zeit mitgedacht, sie ist dem Drama grundsätzlich immanent - Schiller versteht das Drama überhaupt von seiner Wirkung her.¹⁹⁹ Deswegen formuliert er eine Vielzahl der eigenen theoretischen Überlegungen aus der Sicht eines *Zuschauer Wirs* anstelle eines *Autor Ichs* (siehe 1.).

Schiller hatte in seiner Dramenpoetik formuliert, dass der Zuschauer als Zeuge einer erhabenen Bühnenhandlung mit der vorgestellten Figur fühlt. Dabei sind die *Leidenschaften*, die er *mitfühlt* tatsächlich die eigenen; weil die Identifikationsfigur fiktiv ist, existiert die ihr eingeschriebene metaphysische Handlungsursache nicht. Über die Wirkung eines Gegenstande (hier das *Furchterregende*) schreibt Schiller, es ginge „überhaupt nicht mehr von einem Gegenstand aus, sondern entsteht nur noch aus der Art und Weise seiner subjektiv bestimmten Vergegenwärtigung“²⁰⁰. Obwohl die Figur die ihr zugrunde liegende Idee nicht denkt und fühlt, ist sie *ihrer* Idee aufs engste verbunden. Hegel nennt sie den *Zweck* der Figur²⁰¹ - diese sind Folie für eine dem Drama übergeordnete Autor-Idee. Damit ist die Figur der Versuch des Autors eine Idee (die als *Aussage* oder *Inhalt* bezeichnet werden kann²⁰²) in eine übersinnliche Reaktion beim Zuschauer zu übersetzen. Schiller schreibt an Goethe: „Ohne eine solche dunkle aber mächtige Totalidee die allem technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, däucht mir, besteht eben darin, jenes Bewußtlose aussprechen und mittheilen zu können, d. h. es in ein Object überzutragen.“²⁰³ Schiller versucht (in Orientierung an Kant) den sinnlich fassbaren *Gegenstand der Anschauung* (die Figur) mit der nicht fassbaren *Idee* derart zu verschmelzen, dass, indem man die Figur *begreift*, man auch ihr Idee begreift. Der Dramatiker steht vor dem Problem das sein Dualistisches Menschenbild ihm aufgibt, es gilt Abstrakta über den Umweg des fiktiven Dialogs an einen Rezipienten

¹⁹⁹ Ernst-Richard Schwinge: Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Hgg. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Ott. Bd. 47, Stuttgart 2003. S. 123.

²⁰⁰ Daniel Müller Nielaba: Die ‚Gewalt‘ der ‚Vergleichung‘. Zur Freiheit in Schillers Kant-Lektüre. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Hgg. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Ott. Bd. 43, Stuttgart 1999, S. 231. Kallias Briefe (1793), Bd. 5, S. 428.

²⁰¹ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 3, 1832-1845, S. 493.

²⁰² Unter dem *Inhalt* seiner historischen Dramen versteht Schiller die *historische Wahrheit*, die er von der faktischen *Wirklichkeit* abgrenzt (ohne zu benennen worin die historische Wahrheit besteht). Vgl. Norbert Oellers: Die Funktion erfundener Figuren in Geschichtsdramen Schillers. In: Schiller als Historiker. Hgg. Otto Dann, Norbert Oellers, Ernst Osterkamp. Stuttgart, Weimar 1995, S. 205-217.

²⁰³ Schiller an Goethe, 27.03.1801, Brief 761, BDK, Bd. 12, S. 563.

zu vermitteln, dem die Phantasie vollkommen unterdrückt wird, der allein und ganz sinnlich mit dem Geschauten mit lebt.²⁰⁴ Dies wird erreicht, indem der Anschauungsgegenstand – die Figur – mit einer Idee derart verbunden wird, dass „beide eine Erkenntnisregel teilen.“²⁰⁵ Das Drama ist die Umsetzung einer Idee, die beim Zuschauer eine metaphysische Reaktion verursacht. Die Idee ist dabei allein *zwischen den Zeilen* zu lesen, keinesfalls sind im Dialog vorgetragene Ideen als Autor-Idee übersetzbar, das Drama bietet keine Figuren, die als Sprachrohre des Autors fungieren.²⁰⁶

So entsteht eine Spannung zwischen der Kommunikation der Figuren und der Kommunikation zwischen Drama und Publikum. Wenn Schiller von Anteilnahme für seine Figuren spricht, Verständnis und Sympathie, bedeutet das nicht, dass er ihre Ideen übernommen wissen will, er solidarisiert sich nicht mit den einzelnen Helden²⁰⁷. In einem Brief an Körner formuliert er gar unumwunden, dass seine „Hauptpersonen das Herz nicht anziehen“²⁰⁸, dass sie (ihm) nicht sympathisch sind.

Da das Drama seinem Wesen nach sein Ende nicht vorwegnehmen kann, ist eine teleologische Ausdeutung nicht möglich; anstatt ein Geschehen zu erklären, wird es vergegenwärtigt, damit der Zuschauer *in Echtzeit* teilnimmt²⁰⁹ und „[o]b Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt [erst] das Ende (WT 663).“ Indem das Drama keine vorbildhaften Figuren bietet, ist die Meinungsbildung, die eigene Positionierung, Aufgabe des Zuschauers. Damit bietet das Drama dem Zuschauer die Möglichkeit – die Autonomie - „dem in sich geschlossenen Werk das darin implizierte Urteil abzulesen oder ihm ein falsches anzudichten.“²¹⁰ Es ist nicht Aufgabe des Dramas vorbildlich zu sein, die im Wallenstein vorgestellte Welt ist „miserabel“²¹¹ – das Drama hält den Zuschauer dazu an, sich dem Werk gegenüber selber zu positionieren. Schiller erschwert das ethische, politische und ästhetische Urteil des

²⁰⁴ Schiller, Goethe: „Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anspannung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen“. Über epische und dramatische Dichtung (1797), Bd. 5, S. 792.

²⁰⁵ Berghahn 1986, S. 224.

²⁰⁶ Fragwürdig ist daher auch die Ansicht Willems, der negative Handlungsverlauf sei als Autormeinung, nämlich als Absage an einzelne *Ideen*, zu interpretieren. Willems 2006, S. 297.

²⁰⁷ Willems 2006, S. 298.

²⁰⁸ Schiller an Körner, 13.07.1800, Brief 727, BDK, Bd. 12, S. 518.

²⁰⁹ Elm 1996, S. 94.

²¹⁰ Wittkowski 1988, S. 124.

²¹¹ Wittkowski 1988, S. 124.

Publikums, indem sich die Figuren in ihren Urteilen über den Helden widersprechen.²¹² Deswegen wäre es destruktiv, in ‚Wallenstein‘ eine Dramenrealität zu schaffen, in der die sittlich Weltordnung, Gut und Böse eindeutig, die Identifizierung und individuelle Stellungnahme einfach wären. Das Drama will seinen Rezipienten auf sich selbst verweisen.²¹³ *Selbstbestimmung* wird nicht vorgeführt und ist ohnehin nicht gegenständlich vermittelbar, sie fällt in den Bereich des Zuschauers.²¹⁴ Wenn Schiller es als die Aufgabe des Dramas versteht *Erhabenheit* im Zuschauer *wachzurufen*, meint dies nicht darstellen; *Erhabenheit* ist nicht Handlungs-, sondern Rezeptionskategorie.²¹⁵

Wallenstein (wie auch die übrigen Figuren) ist nicht als Sympathieträger konzipiert und hat keine Vorbildfunktion, die direkte Identifikation kann ausgeschlossen werden.²¹⁶ Formal ist dies dadurch gestützt, dass Wallenstein das eigene *Ich* auffällig betont; besonders im Achsenmonolog vermittelt das Figuren-Ich dem Zuschauer, dass es eine eigene subjektive Größe ist. Wallenstein ist kein allgemeingültiges Modell, sein *Ich* markiert dem „Zuschauerbewußtsein [...] seine Grenze[...]. Der Weg, den Wallenstein für sich erbittet, muß nicht der einzige, der wahre Weg sein“.²¹⁷ Innerhalb des Dramas wird der Themenkomplex der Vorbildschaft besonders im Verhältnis von Max und Wallenstein behandelt, und auch hier vorrangig derjenige Moment, in dem Vorbildschaft brüchig wird und ihre Verbindlichkeit einbüßt. Schiller zeigt, dass „die Relation der Vorbildschaft keine festgefügte ist und sich die unbedingte Verehrung auch in bewusste Distanzierung verkehren kann.“²¹⁸

Der Zuschauer ist in ‚Wallenstein‘ aufgefordert, selbst tätig zu werden, die eigene Positionierung und Meinungsbildung liegt allein in seiner Verantwortung. Dem kommt Schiller entgegen, indem der Zuschauer ein Mehrwissender²¹⁹ ist. Die

²¹² Wittkowski 1990, S. 381.

²¹³ Reinhardt 1982, S. 256.

²¹⁴ Reinhardt 1982, S. 265.

²¹⁵ Wilm 2003, S. 166.

²¹⁶ Zu Wallenstein als vorbildhafte, bzw. erhabene Figur vgl. Janz 2006, S. 302; Schings 1990, S. 285. Wenn es im Drama eine vorbildliche Figur gibt, ist das neben Thekla Gordon, über den Schiller schreibt „er spricht die Empfindung [], die Moral des Stücks aus“. Schiller an Iffland, 24.12.1798, Brief 660, BDK, Bd. 12, S. 438.

²¹⁷ Reinhardt 1982, S. 262.

²¹⁸ Immer 2008, S. 434.

²¹⁹ Vgl. Reinhardt 1982, S. 258; Utz 1990, S. 70.

*epische Ironie*²²⁰ in ‚Wallenstein‘ ergibt sich aus dem Umstand, dass der deutlich eingeschränkte Wahrnehmungshorizont der Figuren mit dem wesentlich erweiterten des Zuschauers kontrastiert, der das Handlungsgeflecht des Dramas überblickt. Der Zuschauer hat jenen Überblick, um den Wallenstein und die anderen Figuren ringen.²²¹ Der *Blindheit* Wallensteins setzt Schiller den mehr- oder allwissenden Zuschauer gegenüber, er konzipiert ‚Wallenstein‘ derart, dass das Drama „nach allen Seiten [...] geöffnet“ ist und „nichts blindes darinn“ bliebe.²²² So kann der Rezipient der Aufforderung seine Sinne, seine Wahrnehmung zu gebrauchen nachkommen, die Seni im Drama - auf Knien – an Wallenstein richtet: „O komm und sieh! Glaub deinen eignen Augen. [...] O hör ihn! hör ihn!“ (WT 3614, 3637). Wallenstein selber benutzt die Begrifflichkeit um Wort und Tat, Stummheit und Blindheit in seiner Aussage über Freiheit und Gehorsam, die im „Lager“ zitiert wird: „Das Wort ist frei. Die Tat ist stumm, der Gehorsam blind“ (WL 339-340).²²³ Es ist diese *stumme Tat*, die der Rezipient (ebenso wie die Figuren) aus dem *freien Wort* herauslesen will. Schiller schreibt:

[W]ir müssen mit ihm [dem Helden] bekannt werden, eh er handelt, wir müssen ihn seine Handlung nicht bloß vollbringen, sondern auch wollen sehen. An seinen Gedanken liegt uns unendlich mehr als an seinen Taten, und noch weit mehr an den Quellen seiner Gedanken als an den Folgen jener Taten. [Und] der Freund der Wahrheit sucht eine Mutter zu diesen verlorenen Kindern [er sucht die Ursachen der Auswirkungen]. Er sucht sie in der unveränderlichen Struktur der menschlichen Seele und in den veränderlichen Bedingungen, welche sie von außen bestimmen, und in diesen beiden findet er sie gewiß. Ihn überrascht es nun nicht mehr, in dem nämlichen Beete, wo sonst überall heilsame Kräuter blühen auch den giftigen Schierling gedeihen zu sehen, Weisheit und Torheit, Laster und Tugend in *einer* Wiege beisammen zu finden.²²⁴

²²⁰ Utz 1990, S. 69. Beetz verwendet (synonym) den Begriff der tragischen Ironie. Beetz 2001, S. 224-225.

²²¹ Daraus folgt für Reinhardt, dass dem Zuschauer das aktive Moment zukommt, das Wallenstein durch sein Zögern unterlässt. Reinhardt 1982, S. 264. Ähnlich schreibt auch Beetz, dass Schillers Rezeptionskonzept darin bestünde, dass der Zuschauer die *Resultate* des Stücks selber zu entwickeln hätte. Beetz 2001, S. 208.

²²² Schiller an Goethe, 02.10.1797, Brief 591, BDK, Bd. 12, S. 330.

²²³ Utz deutet diese Maxime derart, dass „Sehen, Reden und Handeln [...] Im Bannkreis von Wallensteins Macht getrennte Bereiche [sind], in die sich das Individuum [...] aufspaltet. Die Sinnlichkeit von Blick und Sprache [also die Wahrnehmung], in ihrem Zusammenwirken konstitutiv für den Zuschauer, wird hier auf der Bühne vom Bereich möglichen Handelns abgekoppelt.“ Utz 1990, S. 70.

²²⁴ Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte (1786), Bd. 5, S. 14-15.

Schiller hält ein Plädoyer für die „Seelenkunde“²²⁵. Das Ringen um *Verständnis* für das Handeln und die Aussagen des Gegenübers ist der Antrieb, aus dem heraus sich das Drama entwickelt – das Formprinzip. Es ist auch das Hauptanliegen Schillers, der Appell, den er an sein Publikum richtet. Die bedachte und korrekte Wahrnehmung eines Menschen, einer Figur und eines Dramas ist sowohl das poetische Prinzip der ‚Wallenstein-Trilogie‘ als auch die inhaltliche Grundaussage – sie ist die *Totalidee*, die es zu begreifen gilt.

²²⁵ Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte (1786), Bd. 5, S. 15.

Anhang

Siglen

P = Prolog

WL = Wallensteins Lager

DP = Die Piccolomini,

WT = Wallensteins Tod

Friedrich Schiller: Wallenstein Ein dramatisches Gedicht (1800). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 2: Dramen 2. Hg. Peter-André Alt. München, Wien 2004. S. 269-547.

BDK = Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Hgg. Otto Dann, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf-Peter Janz (u.a.), Frankfurt a.M. 1985ff (Deutscher Klassiker Verlag).

FA = Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden, Hgg. Volker Dörr, Norbert Oellers (u.a.) Frankfurt a.M. 1985ff (Deutscher Klassiker Verlag).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden, Hgg. Volker Dörr, Norbert Oellers (u.a.) Frankfurt a.M. 1985ff (Deutscher Klassiker Verlag). Ästhetische Schriften 1771-1805, 1. Abt./Bd. 18, 1998. Goethe mit Schiller Teil 1, vom 24. Juni 1794 bis zum 31. Dezember 1799, 2. Abt./Bd. 4 (31), 1991.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: Vorlesungen über die Ästhetik. Bd. 3 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel Werke Bd. 15, Theorie Werkausgabe Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970), 1832-1845.

Schiller, Friedrich: Philosophie der Physiologie (1779). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004. S. 250-268.

Schiller, Friedrich: Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner Geistigen (1780). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004. S. 289-324.

Schiller, Friedrich: Über das gegenwärtige Deutsche Theater (1782). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 811-818.

Schiller, Friedrich: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (1784). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 818-831.

Schiller, Friedrich: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua (1784). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 1: Gedichte, Dramen 1, Hg. Albert Meier. München, Wien 2004. 3. Akt, 2. Aufzug, Bd. 1, S. 639-754.

Schiller, Friedrich: Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte (1786). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 13-35.

Schiller, Friedrich: Die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges (1790). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 4: Historische Schriften. Hg. Peter-André Alt. München, Wien 2004, S. 363-745.

Schiller, Friedrich: Über die tragische Kunst (1791). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 372-393.

Schiller, Friedrich: Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (1792). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 358-372.

Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde (1793). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004. S. 433-488.

Schiller, Friedrich: Das philosophische Gespräch aus dem Geisterseher (1798 – 3. Ausgabe), Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 160-182.

Über das Erhabene (1801), Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 792-808.

Schiller, Friedrich: Kallias Briefe (1793). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 394-433.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1794). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004. S. 570-669.

Schiller, Friedrich: Wallenstein Ein dramatisches Gedicht (1800). Friedrich Schiller Sämtliche Werke. Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 2: Dramen 2, Hg. Peter-André Alt. München, Wien 2004. S. 269-547.

Schiller, Friedrich: Über das Pathetische (1801). Friedrich Schiller Sämtliche Werke, Hgg. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004. S. 512-537.

Schiller, Friedrich: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Hgg. Otto Dann, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf-Peter Janz (u.a.), Frankfurt a.M. 1985ff (Deutscher Klassiker Verlag). Briefe I, 1772-1795, Hg. Georg Kurscheidt, Bd. 11, 2002. Briefe II, 1795-1805, Hg. Norbert Oellers, Bd. 12, 2002.

Sekundärliteratur

Bahr, Ehrhard: Geschichtsrealismus in Schillers dramatischem Werk. In: Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft. Hg. Helmut Brandt. Berlin, Weimar 1987, S. 282-292.

Beetz, Manfred: Vom „selbsttätigen Widerstand“ des Schönen. Schillers Dramaturgie des Publikums in Wallenstein. In: „Das Schöne soll sein“. Aisthesis in der deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang F. Bender. Hgg. Peter Heßelmann, Michael Huesmann, Hans-Joachim Jakob. Bielefeld 2001, S. 205-230.

Berghahn, Klaus: Schiller. Ansichten eines Idealisten. Frankfurt a.M. 1986.

Berghahn, Klaus: Enthusiasmus und Freundschaft: Schiller und Körner. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur. Bd. 97/3 2005, Hg. University of Wisconsin. Madison, Wisconsin 2005, S. 397-407.

Bialas, Volker: Johannes Kepler. (Becksche Reihe Denker 566) München 2004.

Blesch, Rainer: Drama und wirkungsästhetische Praxis. Zum Problem der ästhetischen Vermittlung bei Schiller. Dissertation an der Universität Mannheim 1978.

Böhler, Michael: Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie. Zwischen Ausdruck 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. Ein Symposium. Hg. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1982, S. 273-294.

Borchmeyer, Dieter: Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein. (Athenäum Monografien/ Literaturwissenschaft Bd. 91) Frankfurt a.M. 1988.

Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim 1994.

Breidenbach, Olaf: Ästhetische Erziehung, Natur, Geschichte – Anmerkungen zu Schillers Ästhetik. In: Der ganze Schiller. Programm ästhetischer Erziehung. Hg. Klaus Manger. Heidelberg 2006, S. 281-293.

Cadete, Teresa: Schillers Raumvorstellung und Zeitpoetik. In: Der ganze Schiller. Programm ästhetischer Erziehung. Hg. Klaus Manger. Heidelberg 2006, S. 225-232.

Dahnke, Hans-Dietrich: Das politische Spiel und die Menschheitssache: ‚Wallenstein‘. In: Schiller. Das dramatische Werk in Einzel-Interpretationen. (Reclams Universalbibliothek Leipzig Bd. 962) Leipzig 1982, S. 122-166.

Doering, Sabine: Lust und Last der Lektüre. Lese-Akte in Schillers Dramen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Hgg. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Ott. Bd. 47, Stuttgart 2003, S. 171-186.

Dörr, Volker: Weimarer Klassik. (UTB 1916) München 2007.

Feger, Hans: Die Entdeckung der modernen Tragödie. Wallenstein – Die Entscheidung. In: Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten. Hg. Hans Feger. Heidelberg 2006, S. 249-286.

Frühsorge, Gotthardt: Der politische Körper. Zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in den Romanen Christian Weises. Stuttgart 1974.

Fulda, Daniel: Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen Geschichtsschreibung 1760-1860. Berlin, New York 1996.

Fulda, Daniel: Schiller als Denker und Schreiber der Geschichte. Historische Gründungsleistung und aktuelle Geltung. In: Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten. Hg. Hans Feger. Heidelberg 2006, S. 121-150.

Golz, Anita/Jochen: ‚Ernst ist das Leben, heiter sey die Kunst!‘ Goethe als Redakteur des ‚Wallenstein‘-Prologs. In: Im Vorfeld der Literatur. Vom Wert archivalischer Überlieferung für das Verständnis von Literatur und ihrer Geschichte. Hg. Karl-Heinz Hahn. Weimar 1991, S. 17-29.

Greis, Jutta: Poetische Bilanz eines dramatischen Jahrhunderts: Schillers Wallenstein. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Hgg. Werner Besch, Hartmut

Steinecke. Bd. 109, 1990, Sonderheft: Schiller. Aspekte neuer Forschung. Hg. Norbert Oellers. Berlin 1990. S. 117-133.

Hofmann, Michael: Die unaufhebbare Ambivalenz historischer Praxis und die Poetik des Erhabenen in Friedrich Schillers ‚Wallenstein-Trilogie‘. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Hgg. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Ott. Bd. 43, Stuttgart 1999, S. 241-265.

Hofmann, Michael: Schiller. Epoche – Werk – Wirkung. München 2003.

Immer, Nikolas: Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie. Heidelberg 2008.

Janz, Rolf-Peter: Schillers politisches Theater. Don Karlos und Wallenstein. In: In: Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten. Hg. Hans Feger. Heidelberg 2006, S. 249-286.

Kittsteiner, Heinz Dieter: Die Entstehung des modernen Gewissens. Frankfurt a.M., Leipzig 1991.

Kittsteiner, Heinz Dieter: Kants Theorie des Geschichtszeichens. Vorläufer und Nachfahren. In: Geschichtszeichen. Hg. Heinz Dieter Kittsteiner. Köln, Weimar, Wien 1999, S. 81-115.

Kittsteiner, Heinz Dieter: Von der Geschichtsphilosophie zur Ästhetik. Von der Ästhetik zur Geschichtsphilosophie. In: Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker. Hgg. Georg Bollenbeck, Lothar Ehrlich. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 39-58.

Kohler, Georg: ‚Fiesco muss sterben!‘ Schiller und Kant über polity und politics. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik. 15. Jahrgang 2005. Hgg. Ernst Behler, Manfred

Frank, Jochen Hörisch, Günter Oesterle. Paderborn, München, Wien, Zürich 2005, S. 181-201.

Köhnke, Klaus: Schillers ‚Maria Stuart‘ – philosophische Theorie und dramatische Praxis. In: Schiller heute. Hgg. Hans-Jörg Knobloch, Helmut Koopmann. (Stauffenburg Colloquium Bd. 40) Tübingen 1996, S. 99-113.

Kommerell, Max: Schiller als Psychologe. In: Dame, Dichterin und andere Essays. Hg. Arthur Henkel. München 1967, S. 65-115.

Koopmann, Helmut: ‚Bestimme dich aus dir selbst‘. Schiller, die Idee der Autonomie und Kant als problematischer Umweg. In: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Hg. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1982, S. 202-219.

Koopmann, Helmut: Schillers Geschichtsphilosophie. In: Schiller heute. Hgg. Hans-Jörg Knobloch, Helmut Koopmann. (Stauffenburg Colloquium Bd. 40) Tübingen 1996, S. 11-25.

Leibfried, Erwin: Schiller. Notizen zum heutigen Verständnis seiner Dramen. Aus Anlaß des 225. Geburtstags gedruckt. (Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft Bd. 7) Hgg. Dirk Grathoff, Erwin Leibfried. Frankfurt a.M., Bern, New York 1985.

Luserke-Jaqui, Matthias: Schriften aus der Karlsschulzeit (1774-1780). In: Schiller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart, Weimar 2005, S. 339-343.

Marquart, Hans-Jochen: Ästhetik der Emanzipation – Emanzipation der Ästhetik? Zu Schillers Konzept des literarischen Publikums. In: Schiller heute. Hgg. Hans-Jörg Knobloch, Helmut Koopmann. (Stauffenburg Colloquium Bd. 40) Tübingen 1996, S. 45-58.

Mönig, Klaus: Despotismus und Freiheit. Don Karlos. In: Schiller. Werk-Interpretationen. Hg. Günter Sasse. (Beiträge zur Neueren Deutschen Literaturgeschichte Bd. 216) Heidelberg 2005, S. 57-83.

Müller Nielaba, Daniel: Die ‚Gewalt‘ der ‚Vergleichung‘. Zur Freiheit in Schillers Kant-Lektüre. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Hgg. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Ott. Bd. 43, Stuttgart 1999, S. 222-240.

Müller-Seidel, Walter: Verschwörung und Rebellion in Schillers Dramen. In: Schiller und die höfische Welt. Hgg. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen 1990, S. 422-446.

Oellers, Norbert: Die Funktion erfundener Figuren in Geschichtsdramen Schillers. In: Schiller als Historiker. Hgg. Otto Dann, Norbert Oellers, Ernst Osterkamp. Stuttgart, Weimar 1995, S. 205-217.

Oellers, Norbert: Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers. Hg. Michael Hofmann. Frankfurt a.M., Leipzig 1996.

Oellers, Norbert: Elend der Geschichte, Glanz der Kunst. Stuttgart 2006.

Oehme, Matthias: Furcht und Schrecken. Dramaturgische und wirkungsästhetische Überlegungen Schillers nach dem ‚Wallenstein‘. In: Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft. Hg. Helmut Brandt. Berlin, Weimar 1987, S. 293-298.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. (Information und Synthese, Hgg. Klaus Hempfer, Wolfgang Weiß, Bd. 3/ UTB 580) 11. Auflage, München 2001.

Pikulik, Lothar: Der Dramatiker als Psychologe. Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Dramentheorie. Paderborn 2004.

Ranke, Wolfgang: Dichtung unter den Bedingungen der Reflexion. Interpretationen zu Schillers philosophischer Poetik und ihren Auswirkungen im ‚Wallenstein‘. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften/ Reihe Literaturwissenschaft Bd. 54) Würzburg 1990.

Reinhardt, Hartmut: Schillers Konzept einer ästhetischen Kultur und seine politische Skepsis. In: Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten. Hg. Hans Feger. Heidelberg 2006, S. 367-393.

Reinhardt, Hartmut: Die Wege der Freiheit. Schillers ‚Wallenstein‘-Trilogie und die Idee des Erhabenen. In: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Hg. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1982, S. 252-272.

Riedel, Wolfgang: Die anthropologische Wende. Schillers Modernität. In: Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten. Hg. Hans Feger. Heidelberg 2006, S. 35-60.

Riedel, Wolfgang: Kommentar. Erzählungen. In: Friedrich Schiller. Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hgg. Alt, Meier, Riedel. Bd. 5. München 2004. (Deutscher Taschenbuch Verlag) S. 1151-1167.

Safranski, Rüdiger: Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus. München, Wien 2007.

Schings, Hans-Jürgen: Das Haupt der Gorgone. Tragische Analysis und Politik in Schillers ‚Wallenstein‘. In: Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser. Hgg. Gerhard Buhr, Friedrich Kittler, Horst Turk. Würzburg 1990, S. 283-307.

Schmidt, Alexander: Athen oder Sparta? Friedrich Schiller und der Republikanismus. In: Der ganze Schiller. Programm ästhetischer Erziehung. Hgg. Klaus Manger, Nikolaus Immer. Heidelberg 2006.

Scholz, Wolfgang: Abbildung und Veränderung durch das Theater im 18. Jahrhundert. Hg. Wolfgang Scholz. (Germanische Texte und Studien, Bd. 10) Hildesheim, New York 1980.

Schulz, Georg-Michael: Wilhelm Tell. Schauspiele (1804). In: Schiller Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. Hg. Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart, Weimar 2005.

Schwinge, Ernst-Richard: Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Hgg. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Ott. Bd. 47, Stuttgart 2003, S. 123-140.

Utz, Peter: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit. München 1990.

Weimar, Klaus: Die Begründung der Normalität. Zu Schillers Wallenstein. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Hgg. Werner Besch, Hartmut Steinecke. Bd. 109, 1990, Sonderheft: Schiller. Aspekte neuer Forschung. Hg. Norbert Oellers. Berlin 1990, S. 99-116.

Willems, Gottfried: Zur Struktur von Schillers Drama. In: Der ganze Schiller. Programm ästhetischer Erziehung. Hg. Klaus Manger. Heidelberg 2006, S. 295-312.

Wilm, Marie-Christin: ‚Die Jungfrau von Orleans‘, tragödientheoretisch gelesen. Schillers ‚Romantische Tragödie‘ und ihre praktische Theorie. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Hgg. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Ott. Bd. 47, Stuttgart 2003, S. 141-170.

Wittkowski, Wolfgang: Selbstinszenierung und Authentizität des Ich in Schillers Drama. In: Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. Und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium. Hgg. Ulrich Fülleborn, Manfred Engel. München 1988, S. 109-129.

Wittkowski, Wolfgang: Höfische Intrige für die gute Sache. Marquis Posa und Octavio Piccolomini. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen 1990, S. 378-397.

Wolf, Maria: Der politische Himmel. Zum astrologischen Motiv in Schillers Wallenstein. In: Schiller und die höfische Welt. Hgg. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen 1990, S. 223-232.

Zelle, Carsten: Darstellung – zur Historisierung des Mimesis-Begriffs bei Schiller (eine Skizze). In: Friedrich Schiller der unterschätzte Theoretiker. Hgg. Georg Bollenbeck, Lothar Ehrlich. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 73-86.

Zusammenfassung

Die Arbeit erforscht das Zusammenspiel von *Wirkung* und *Wahrnehmung* – und damit im engeren Sinne die Kommunikation – der ‚Wallenstein-Trilogie‘ und die dramenpoetische, ästhetische Theorie Schillers als das Grundgerüst dieses Dramas.

Grundlegend ist die Forschungsthese, dass (1) die dramenpoetische Ästhetik Schillers sich wesentlich auf ein Kommunikationsmodell stützt, nachdem die Kommunikation - als Umbruchsstelle zwischen abstraktem Innerem und konkretem Äußeren - die gegenseitige Wahrnehmung des Menschen bestimmt. Und dass sich (2) diese Ästhetik in einer Dramenpoetik niederschlägt, in der die spezifische Kommunikation der Figuren und deren gegenseitige Wahrnehmung handlungsstiftend sind und das Drama sowohl formal als auch inhaltlich bestimmen.

Kapitel 1 ‚Wahrnehmung und Drama‘ beschreibt, wie Schiller ausgehend von medizinisch anthropologischen Überlegungen seine ästhetisch-philosophische Wahrnehmungstheorie entwickelt. Das Kapitel fasst die in verschiedensten theoretischen Schriften behandelte ästhetischen Kommunikations- und Dramentheorie zusammen und formuliert deren dramenpoetische Relevanz. Kapitel 2 ‚Kommunikation – Wahrnehmung als Interpretation‘ analysiert die spezifischen Merkmale der Kommunikation in der ‚Wallenstein-Trilogie‘ – die vorsätzlich unzulängliche Information einzelner Figuren und das Ringen um einen Überblick. Der *Schein* ist die Außenwirkung, die eine Figur in ihrer Interpretation durch ein Gesprächsgegenübers hat. Der *Schein* wird durch Misstrauen und manipulative Kommunikationsstrategien zur *Schuld*, wenn die Außenwirkung und damit die Folgen einer vermeintlich geplanten Tat den Vorrang vor dem ursächlichen Gedanken einnehmen. Kapitel 3 ‚Die Menschenkenntnis‘ analysiert die Wahrnehmung anderer Figuren durch Wallenstein und dessen Einschätzung der eigenen politischen Situation, die Wahrnehmung seines Umfelds. Kapitel 4 ‚Wallenstein im Fokus der Wahrnehmung‘ bildet das Gegenstück zu Kapitel 3; es analysiert den Blick Dritter auf Wallenstein. Das Kapitel behandelt die relevanten Aspekte: (4.1) die Öffentlichkeit des Politikers, durch welche die Figur zur Projektionsfläche wird und ihren privaten und emotional-authentischen Charakter einbüßt. Desweiteren (4.2) die Polyperspektive, die sowohl dem Rezipienten als auch

den Figuren die Deutung erschwert. Und (4.3) das *Maskenspiel* – das bewusste Verheimlichen der eigenen Gedanken zum Zweck des Machterhalts. Machterhalt meint in diesem Zusammenhang die größtmögliche Fülle an Handlungsoptionen.

Kapitel 5 ‚Die Erfahrung der Fremdbestimmtheit‘ belegt, dass die in den vorhergegangenen Kapiteln analysierte spezifische Kommunikation dramenpoetisch fruchtbar wird, indem sich die Figuren in der Dramenrealität als extern gelenkt empfinden. Durch ihren eingeschränkten Überblick über das Geschehen verunsichert, schließen sie auf ein höheres, undurchschaubares, lenkendes Prinzip. Das Kapitel analysiert die unterschiedlichen Formen der vermeintlichen externen Figurenlenkung: Schicksal (5.1), Pflicht (5.2) und Notwendigkeit (5.3). Kapitel 6 ‚Die Poetik: der Vorrang der Handlung‘ entwickelt aus der in Kapitel 5 erfolgten inhaltlichen Analyse eine formale. Es wird festgestellt, dass und wie die Handlung selbst (anstelle einer oder mehrerer lenkender Figuren) die dramatische Entwicklung bedingt. Hierbei ist die *Tatverwandlung* (6.1) der Moment, indem sich der Gedanke in seiner Außenwirkung folgenreich potenziert und sich dabei jeder Kontrolle durch seinen Schöpfer entzieht. Diese Überlegung schlägt einen Bogen zu den Kapiteln 1 und 2. Das Geschehen vor der Handlung (6.2) ist ein Ursächliches, welches sich unabwendbar und endgültig entwickelt; es ist in ‚Wallenstein‘ kein objektives Geschehen, sondern die Ausdeutung des Gedankenspiels; erst die *Informationsübermittlung* im Drama ist handlungsstiftend.

Kapitel 7 ‚Die Wirkung‘ belegt die Bedeutung derselben für Schillers Dramenpoetik. Psychologie und Zeichen (7.1) stellt Schillers modernes Kommunikationsmodell vor. Nach diesem wird Sprache als abstraktes Zeichensystem verstanden; menschliches Verständnis ist ein Anliegen Schillers und für eine gelingende Kommunikation unabdingbar. Die Wirkung auf die Figur (7.2) und die Wirkung auf den Zuschauer (7.3) analysieren das Verhältnis der innerdramatischen Kommunikation zu derjenigen zwischen Drama und Zuschauer. Hier wird abschließend und auf der Basis der vorhergegangenen Analyse Schillers Dramenkonzept der ‚Wallenstein-Trilogie‘ erläutert. Das Anliegen dieses Konzeptes ist es, die *Idee* des Autors an einen Rezipienten zu vermitteln. Die vorliegende Arbeit zeigt, dass sowohl die inhaltliche als auch die formale *Idee* Schillers in ‚Wallenstein‘ auf seiner Kommunikations- und Wahrnehmungstheorie gegründet ist.

Curriculum Vitae

Geboren am 06.04.1983 in Hamburg, 2002 Abitur am Gymnasium Süderelbe

Seit 2003 Studium der Deutschen Philologie (Diplom) und Kunstgeschichte (Diplom) an der Universität Wien

2007 Tutorin für das Konversatorium Literaturgeschichte 750-1500

2008 Erasmussemester an der Universität Utrecht (Kunstgeschichte)

Seit 2009 Studium der Nederlandistik (Bachelor) an der Universität Wien

2001, 2009, 2010 verschiedene Projektarbeiten am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, am Burgtheater Wien und im Theaterverein Molschnik

2007 Verlagspraktikum im Kunstmannverlag München

Seit 2010 freie journalistische Tätigkeit für TheGap