

Als Schiller im Frühjahr 1796 (nicht zuletzt auf Drängen Goethes) zur dramatischen Arbeit zurückkehrte und die Wallensteinische Geschichte, die ihn seit der Arbeit an dem Werk über den Dreißigjährigen Krieg beschäftigt hatte, wieder vornahm, war er überzeugt, dass der „wahre“ Geschichtsschreiber (der philosophische Kopf) wie der Dichter vorgehen müsse; aber gleichzeitig war ihm die Superiorität des Poeten nicht fraglich, ganz im Sinne der Poetik des Aristoteles, in der dieser bestimmt, „dass es nicht Aufgabe des Dichters ist, das, was wirklich geschehen ist, zu berichten, sondern das, was geschehen könnte, das heißt das, was als Wahrscheinliches oder Notwendiges möglich ist“.

Den Stoff seines Wallenstein-Dramas hat Schiller im Wesentlichen den Quellen entnommen, die er schon bei seinem Geschichtswerk benutzt hatte. Aber das Überlieferte hat er in vielen Details variiert, erweitert, interpretiert und nicht wenig erfunden. Die Gestalt der Titelfigur reizte ihn, weil sie nicht eindeutig ist (auch in den verschiedenen Quellen nicht), und es daher erforderlich war, ihr durch Verbindungsglieder, die der poetischen Imagination entstammten, Konturen zu verleihen, die wenigstens dies zu erkennen geben: Der Feldherr ist der Fortuna Kind, ja er ist förmlich geflochten auf das Rad der Fortuna, das er sich selbst konstruiert hat. Er vertraut auf sein günstiges Schicksal und ist blind gegenüber dem drohenden, ihn vernichtenden Verhängnis; er weiß viel, aber zu wenig, er

glaubt anscheinend fest an höhere Mächte, an die Sterne, und ist doch schwankend; er ist der spekulative Kopf mit der Begabung zum pragmatischen Handeln, der den Frieden will, ihn aber zaudernd verspielt, der rechnet und rechnet, aber zu keinem Ergebnis kommt, weil er die Rechenarten nach Belieben durcheinander wirft, der vorgibt, die Menschen zu kennen und sich auf fatale Weise in ihnen versieht. Dies also reizte den Dichter: zu zeigen, wie dieser Generalissimus hätte sein können, der, fest auf die Basis seiner Soldateska und die Zuverlässigkeit seiner Generäle bauend, doch nur der große Einzelne war, der schutzlos der Geschichte, dem Schicksal, das er sich unwissend selbst bereitete, ausgeliefert war.

Verschiebung der Gewichte

Die Freiheit des Dichters bei der Behandlung der Quellen zeigt sich beiläufig in der Verschiebung der Gewichte historischer Personen, etwa der Gräfin Terzky, die in den Geschichtsbüchern nur eine Randfigur ist, in dem Drama aber zu einer Schwester der shakespearischen Lady Macbeth avanciert, vor allem aber Buttlers, den Schiller zum Mörder Wallensteins macht (entgegen den Fakten: Wallenstein wurde am 25. Februar 1634 von Deveroux, einem Hauptmann des Buttlerschen Regiments, umgebracht). Buttler ist bei Schiller ein Emporkömmling von seines Herrn Gnaden, der zu dessen Gegenspieler aus niederen Motiven wird (weil er sich für nicht genug gefördert, von seinem Feldherrn hintergangen er-

fuhr) – ein Indiz offenbar für Schillers keineswegs mehr optimistische Geschichtsauffassung: Das Niedrige erringt, gleichsam nach Belieben, den Sieg über die – wenn auch fragwürdige – Größe. Das sei „nicht tragisch, sondern entsetzlich“, hat dazu Hegel mit gutem Grund gesagt, nichts bleibe am Ende als „das Reich des Nichts“. – Über weitere Abweichungen Schillers von der Geschichte (etwa die von ihm inszenierten Verhandlungen des Feldherrn mit den Schweden oder die Anwesenheit von Frau und Tochter im Heerlager) sei hier hinweggegangen, um noch ein paar Sätze zur bedeutsamsten Erfindung des Dichters sagen zu können, zur Erfindung Max Piccolominis, Octavio Piccolominis Sohn.

Vater und Sohn Piccolomini sind in dem Drama am entschiedensten einander gegenübergestellt – wie der alte Moor und sein Sohn Franz in den *Räubern*, wie der Präsident von Walter und sein Sohn Ferdinand in *Kabale und Liebe*, wie Philipp II. und sein Sohn Karlos in *Don Karlos*. Sie, Octavio und Max, machen von extremen Positionen aus Wallenstein kenntlicher als alle anderen Figuren; sie konturieren und profilieren ihn, indem sie als Vertreter eindeutiger Positionen vorgestellt werden, die in dem Feldherrn gleichsam amalgamiert erscheinen. Idealistisch-hochfliegend der eine, eben Max, welt- und geschichtsfern, der aus Verzweiflung über den Verrat des bewunderten Wallenstein in den Tod geht und sich nicht scheut, sein ganzes Regiment (das der Pappenheimer) mit in den Untergang zu ziehen; realistisch-pragmatisch, ganz kaisertreu, ganz „gemein“, auf Recht und Ordnung bedacht, die er, wie der Sohn sagt, auf krummen Wegen zu bewahren trachtet, der andere. Beider Existenz ist geknüpft an den, dessen Schicksal auch das ihre ist, sie sind seine Projektionen, sie sind die Wirkungen, ohne die das Wirkende nicht wäre. Ohne Max beschränkte sich die Haupthandlung des Dramas im

Wesentlichen auf die Auseinandersetzung zwischen Wallenstein und Octavio Piccolomini. Nun aber lautet die Alternative nicht: dieser oder jener, sondern zunächst einmal: Wallenstein oder die beiden Piccolomini. Aber dann erweist sich: Es gibt gar nicht das Entweder-oder, sondern nur Verluste durch das gesamte Spektrum menschlichen Seins; denn auch Octavios Sieg ist nur scheinbar, durch sein Handeln entwertet und durch die Tat Buttlers verkehrt.

„Kreis der Menschheit“

Mit Max Piccolomini hat Schiller ein Verbindungsglied zwischen den realen Fakten der Wallenstein-Geschichte erfunden, nicht so sehr der dramatischen Spannungen wegen, die durch des jungen Piccolomini Gedanken, Worte und Taten entstehen, als vielmehr in der Absicht (mit den Worten Goethes), „in seinem [des Dichters] Gemälde einen gewissen Kreis der Menschheit [zu vollenden]“. Dabei ist Schillers Bemühen unschwer zu erkennen, sein historisches Interesse durch die Kunst auf eine höhere Ebene zu bringen. Er schafft Geschichte, indem er mit dem Überlieferten spielt, sodass in Zuschauern und Lesern angesichts des ernststen Lebens das Bedürfnis nach heiterer (ungetrübter), befreiender Kunst geweckt wird, die sich in eben diesem Spiel, in dieser Tragödie zum Ausdruck bringt. So bleibt von der Geschichte nur ein Rest von Stoff, ein *Caput mortuum*, tendierend (um noch einmal an Hegel zu erinnern) zum Nichts. Das lässt sich mit Schillers teleologischem Geschichtsdenken des Jahres 1789 nicht mehr in Übereinstimmung bringen, aber es spricht nicht gegen die These, dass Klio dichten muss.

Freie Fantasie

In den folgenden Dramen geht Schiller den mit *Wallenstein* eingeschlagenen Weg weiter, obwohl er unmittelbar nach Beendigung dieses Werkes etwas anderes im

Sinn hatte: „Neigung und Bedürfnis“, schrieb er am 19. März 1799 an Goethe, „ziehen mich zu einem frei phantasierten, nicht historischen [...] Stoff, denn Soldaten, Helden und Herrscher habe ich vor jetzt herzlich satt.“ Wenig später begann er mit der Arbeit an *Maria Stuart*, die er im Juni 1800 beendete. Auch diese Tragödie ist ein Geschichtsdrama.

Wieder benutzte Schiller den historischen Stoff, dessen er sich durch das Studium der einschlägigen Literatur versicherte, als Magazin für seine Fantasie, wie sein schon zitierter Brief an Goethe vom 19. Juli 1799 ausdrücklich bestätigt und ein wenig später geschriebener Brief (an Goethe vom 20. August 1799) bekräftigt: „Ueberhaupt glaube ich, daß man wohl thun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frey zu erfinden.“ Frei erfunden hat Schiller auch in *Maria Stuart* manches: Er veränderte die historischen Abläufe, arrangierte zweckmäßige Situationen (wie die Begegnung der beiden Königinnen Maria und Elisabeth im Park von Fotheringhay) und ermäßigte auch das Alter der Protagonistinnen. (Maria war 1587, in ihrem Todesjahr, 44, Elisabeth 53 Jahre alt. In einem Brief an den Berliner Theaterdirektor Iffland vom 22. Juni 1800, also nach Vollendung des Stückes, bestimmte Schiller: „Weil mir alles daran liegt, daß Elisabeth [...] noch eine junge Frau sey, [...] so muß sie von einer Schauspielerin, welche Liebhaberinnen zu spielen pflegt, dargestellt werden. [...] Marie ist in dem Stücke etwa 25 und Elisabeth höchstens 30 Jahr alt.“)

Die wichtigste „Korrektur“ der Geschichte um der Poesie willen hat Schiller dadurch bewirkt, dass er wieder eine für die Handlung nicht unwesentliche Figur, von der die Geschichte nichts weiß, in sein Drama eingeführt hat: Mortimer, den katholisch gewordenen jugendlichen Fantasten, der Maria aus ihrer Haft be-

freien möchte, um sie zu besitzen. Er ist nicht zuletzt da, um den von Schiller erwarteten Vorwurf der Kritik, er sympathisiere mit der schottischen Königin ihres katholischen Glaubens wegen, abzuwehren. Da er an der Konfession seiner Heldin schwerlich etwas ändern konnte, ließ er sie zwar katholisch leben (beichten, kommunizieren) und katholisch sterben, aber es ging ihm nicht um den Triumph einer weltanschaulichen Position, ja nicht einmal um ein tragisches Einzelschicksal, sondern um die Würde, die Erhabenheit eines in eine ausweglose Situation geratenen Menschen, der sich mit dem Tod belohnt sieht und diesen freudig annimmt.

Ausweglosigkeit einer historischen Situation

Mortimer wird gebraucht, um die Notwendigkeit des tödlichen Tragödienausganges durch einen Aspekt zu unterstreichen, der zwar im Leben der schottischen Königin, nicht aber in der von Schiller auf die Bühne gebrachten Auseinandersetzung um die Herrschaft in England von einigem Gewicht ist: dass Maria als Katholikin ihrer protestantischen Rivalin unterliegen muss. Mortimer ist (anders als Max im *Wallenstein*, der „nur“ als idealistischer Fantast für Unglücke, für sein Ende und das seiner Pappenheimer sorgt) das Zerrbild eines Idealisten, dessen religiös motiviertes politisches Handeln, in das sich sinnliches Begehren mischt, die Weltanschauung, die er vertritt, desavouiert.

Es ist hier nicht der Ort, um auf Schillers antikatholische Affekte und Räsonnements, die sich in manchen seiner Werke zu erkennen geben, genauer einzugehen; es muss genügen zu wissen, dass es sie gab. Da sie sich nicht unmittelbar auf Maria beziehen ließen, um die Titelfigur der Tragödie nicht zu entwürdigen, musste Mortimer her, damit die durch religiösen Fanatismus angerichteten Verheerungen, die der Geschichte ihren Stempel aufge-

drückt haben, nicht unerwähnt blieben. Mortimer vertritt – ob überzeugend oder nicht – eine Kriegspartei, deren Haupt fällt, weil das Recht des Stärkeren auf der Seite der Gegenpartei, auf der Seite des (in der *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* so genannten) protestantischen Kaufmannsvolkes ist. Nicht Moral oder Unmoral zählen hier, sondern allein die historisch gewordene Stärke, die es etwa Leicester, dem protestantischen Gegenspieler Mortimers, erlaubt, anders als diesem, der sich in verzweifelter Lage das Leben nimmt, seine Haut zu retten. (Die letzten Worte des Dramas: „[...] er ist zu Schiff nach Frankreich.“)

Es geht Schiller in *Maria Stuart* nicht um die Vernichtung und nicht um die Erhebung eines Einzelnen, sondern um die Ausweglosigkeit einer historischen Situation, die als Exempel verstanden werden soll. Mortimer, dessen Namen die Assoziation an den Tod erlaubt (als Name einer französischen Örtlichkeit heißt er so viel wie „totes Wasser“), ist ein Rädchen in der Maschinerie der Geschichte, das Schiller geeignet erschien, seine durch die Fantasie gelenkte Interpretation historischer Vorgänge förmlich zu demonstrieren.

Mythische Erscheinung

Nach Abschluss der *Maria Stuart* zögerte Schiller nicht lange, sich für sein nächstes Drama wieder eines historischen Stoffes zu bedienen. In weniger als einem Jahr entstand 1800/1801 die „romantische Tragödie *Die Jungfrau von Orléans*, und auch in ihr hat der Dichter das Recht der poetischen Fantasie gegenüber den von der Überlieferung berichteten Fakten behauptet. Die Arbeit war kaum begonnen, da ließ er seinen Freund Körner (am 28. Juli 1800) wissen: „[...] die dramatische Handlung hat einen größeren Umfang, und bewegt sich [verglichen mit der *Maria Stuart*-Handlung] mit größerer Kühnheit und Freiheit.“

Und nach einigen Monaten (am 24. Dezember) erfährt Goethe: „Das historische ist überwunden [...], die Motive sind alle poetisch.“ Am Ende bleibt von der „wirklichen“ Geschichte nur das Gerüst: dass im hundertjährigen Krieg zwischen Frankreich und England durch die stauenswerten Taten des Hirtenmädchens Jeanne d’Arc das vom Feind besetzte Frankreich befreit wurde. Aber nicht einmal darin folgte Schiller den Quellen, dass er sie kampflos siegen lässt (im Stück tötet sie ja eigenhändig) und sie am Ende zum Opfer der Kirche macht, die sie als Hexe verbrennt. (Schiller lässt sie auf dem Schlachtfeld den Tod finden.)

Im Grunde verfährt Schiller in seiner Tragödie mit der Geschichte so, wie es der alte Einsiedler in Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen* empfiehlt, wenn er sagt: In den Märgen der Dichter sei „mehr Wahrheit als in alten Chroniken. Sind auch deren Personen und deren Schicksale erfunden: so ist doch der Sinn, in dem sie erfunden sind, wahrhaft und natürlich.“ Schillers Johanna ist nicht im herkömmlichen Sinne, sondern im Sinne dieses Einsiedlers eine historische Figur: poetisch, märchenhaft, eine eigentlich mythische Erscheinung (nebenbei gesagt: eine Gegenfigur zu Goethes Iphigenie). Sie soll zeigen, dass geschichtslose Naivität, die Naivität der Idylle, in nachmythischer Zeit nicht möglich ist und dass menschliches Handeln, eingebunden in nicht bestimmbare Geschichtsprozesse, immer in der Spannung steht von Nähe und Ferne zu einem denkbaren, auf Erden nicht zu verwirklichenden Ideal.

Johannas Berufung durch Gott (romantisch, mittelalterlich, wunderbar) wird von Schiller nicht infrage gestellt, doch er weiß: So etwas wird in modernen Zeiten nicht mehr erfahren, ja nicht einmal mehr geglaubt. Johanna als bloßes Werkzeug ihres Gottes ist durch einen Erddiameter von denen getrennt, die von ihr lesen, die ihr zusehen. Daher, um sie menschlich zu

machen, damit sie den Rezipienten des Trauerspieles endlich verständlich wird, erfand Schiller eine poetische, also eine gegenüber der Überlieferung „wahrere“ Geschichte. Er entzog kurzerhand seiner Heldin den himmlischen Schutz, ließ sie herausfallen aus ihrem Gottesbezug und verschaffte ihr dadurch den Zugang zu menschlichem Fühlen und Wollen, und das heißt zugleich: Er schaffte die Voraussetzung dafür, dass sie schuldig wurde, was wieder die Voraussetzung für ihre erneute Hinwendung zu Gott und damit für ihre gloriose Himmelfahrt war. Wie Schiller am Ende des dritten Aufzuges diese Peripetie bewerkstelligte, ist deshalb hochproblematisch, weil sie im Stück selbst nicht genau begründet wird.

Dabei hat Schiller in einem Brief an Goethe (vom 3. April 1801) aufs bündigste erklärt, wie das plötzliche Ereignis (die Übertretung des göttlichen Gebotes, keinen Mann zu lieben) zu verstehen sei: Johanna sei nun, heißt es da, „von den Göttern deseriert“. Sie ist also fallen gelassen worden in die Menschlichkeit und wird schuldig, weil sie einen englischen Heerführer nicht tötet, da sie sich liebend zu ihm hingezogen fühlt. Diese Szene, anrührend und hochpoetisch, entfernt sich weit von den überlieferten Fakten. Damit das zweifelsfrei ist, hat Schiller Lionel, den von Johanna geschonten Engländer, ausgedacht. Ihn, den die Geschichtsschreibung so wenig kennt wie Max Piccolomini und Mortimer, lässt der Dichter gleichsam in die Position der Götter einrücken, er erscheint als Vertreter der entgöttlichten Geschichte, um der Poesie (aber auch der Weltauffassung des Poeten) zu ihrem Recht zu verhelfen.

An einer idealen Gestalt, die Johanna vor ihrem Fall war, wird, als sie in die Realität der fingierten Geschichte eintritt, die Menschlichkeit selbst (hier in ihrer höchsten Form, der Feindesliebe) zu Schanden. Damit wird die Tragödie nicht entschärft

(das geschieht erst am Ende), sondern im Gegenteil aufs Äußerste zugespitzt. Denn nicht einmal dies wird als Ausweg aus dem Unglück eröffnet: dass Johanna Grund zur Annahme hätte, sie sei zur Liebestat durch höhere Mächte veranlasst oder gar gezwungen worden. Schiller war es offenbar wichtig, Lionel poetisch zu machen (ihn zu erfinden), um zu verdeutlichen, dass er es nicht als Aufgabe der Dichter betrachtete, die schrecklichen Wahrheiten der Geschichte durch Zufälle historischer Fakten (dazu gehört schließlich auch Johannas Verbrennung) zu relativieren. Goethes – von Schiller überlieferte – Ansicht, das Stück sei vielleicht dessen geglücktestes Drama, mag überraschen, ist aber nicht ganz unverständlich.

„Den Stoff durch die Form vertilgen“

Über die beiden letzten vollendeten Dramen Schillers seien noch ein paar Sätze angefügt, obwohl in dem einen Drama die Geschichte gar nicht in Betracht kommt, im anderen nicht so, dass die Fantasie über sie – um einer höheren, der poetischen Wahrheit willen – hinausgeht.

In der zum größten Teil 1802 entstandenen *Braut von Messina* hat Schiller ernst machen wollen mit einer Forderung, die er in Form eines Credo (oder gar Dogmas) in seinen Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* ausgesprochen hat: „Darinn also besteht das eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt.“ Indem der Dichter eine monströse Handlung erfand (zwei Brüder lieben ihre Schwester, ohne zu wissen, dass es sich um ihre Schwester handelt, und ohne etwas von der Liebe des anderen zu ahnen; das kann nur schrecklich enden), hat er gehofft, das Publikum werde sich über den Stoff hinweg ganz der Form, dem poetischen Sprechen, dem szenischen Arrangement, der Gestik und Mimik der Handelnden (dem in die Tragödie eingefügten antikisierenden Chor insbesondere) zuwenden, der

Kunst des Meisters also, und erfahren, wie sich (so Schiller in der Vorrede zu seinem Stück) „die moderne gemeine Welt in die alte poetische“ verwandeln ließe. Mag sein, dass es so ist: dass der Dichter seiner und vieler Generationen Geschichte ausweichen muss, um Kunst möglich zu machen; aber *Die Braut von Messina* kann nur einem kleinen Kreis von Kennern als geglückt erscheinen, weil sich die erfundene Fabel (gerade wegen ihrer Grässlichkeit) nur schwer übersehen oder gar annihilieren lässt.

Fortschritt durch Rückwendung

Die Sage vom wackeren Apfelschützen und Tyrannenmörder Wilhelm Tell, die Schiller 1803/1804 behandelt hat, war nicht recht geeignet, mittels Fantasie der Geschichte einen Sinn zu geben, der über die Fakten hinausgeht. Natürlich soll vor den Gefahren jedweder Despotie und Tyrannei gewarnt und die Möglichkeit ihrer Beseitigung *ad oculos* demonstriert werden (nicht ohne Grund ließ Hitler das Stück 1941 aus den Lehrplänen deutscher Schulen und von den deutschen Theatern entfernen), aber unterm Strich bleibt das Resultat – gerade weil so viel Geschichte

(wenn auch nur als Sage überlieferte Geschichte) reproduziert wird: Tell, der Privatmann, setzt das zur Rebellion bereite Volk vor die vollendete Tatsache seiner wiedergewonnenen Freiheit, der Restitution des immer wieder (nur von Tell selbst nicht) beschworenen Alten. Der Fortschritt liegt in der Rückwendung zur Vergangenheit, in der das Volk den Frieden seiner Hütten genoss.

Schiller war besorgt: Mit *Wilhelm Tell* habe er wohl einen „Seitenschritt“ getan, heißt es in seinem allerletzten Brief an Wilhelm von Humboldt vom 2. April 1805; da hoffte er noch, fünf Wochen vor seinem Tod, mit seinem *Demetrius* einen weiteren Schritt nach vorn machen zu können. Das Fragment dieser Tragödie lässt die Tendenz erkennen, die tragisch endende Geschichte des falschen Zarensohnes zu benutzen, um als Rettungsmittel aus den nicht endenden Wirren der Geschichte wieder die Poesie ins Spiel zu bringen. Doch weiter sollen jetzt die Spekulationen nicht getrieben werden. Schillers poetische Imagination, seine unbändige Fantasie, soll nicht durch die beschränkte Fantasie des Interpreten ins Prosaische abgedrängt werden.

Wie sahen die Gründungsjahre der Konrad-Adenauer-Stiftung aus?

In welcher Form engagierte sie sich bei der Wiedervereinigung und welche Rolle spielte und spielt die Stiftung im deutsch-israelischen Dialog?

Wer war Bruno Heck und wie funktioniert die Stiftung als Think Tank?

Die Politische Meinung beantwortet diese und ähnliche Fragen in ihrer zum 02. 11. 2005 vorliegenden **Novemberausgabe** anlässlich des

fünfzigjährigen Jubiläums der Konrad-Adenauer-Stiftung

der nicht zuletzt Angela Merkel in diesem Heft ihre Gratulation aussprechen wird.