

NORBERT GREINER

WALLENSTEINS AHNEN

Shakespeare, Schiller und das Historische als dramatischer Spielraum

Die nachfolgenden Überlegungen ergeben sich aus einer Perspektive, die ein Anglist auf Schiller wirft. Das heißt, es wird gar nicht erst versucht, an die Diskurse jener und die germanistischen Fachdiskurse unserer Zeit anzuknüpfen – an Fragen also des Schillerschen Tragödienverständnisses, des Nemesisbegriffs oder an die Theater- und Bühnendiskurse. Es soll vielmehr aus der Sicht der Shakespeareforschung und des Shakespeareschen Werkes Schiller daraufhin befragt werden, was dieser wohl bei Shakespeare gelesen hat, als er machte, was er machte.¹ Wir beschränken uns dabei exemplarisch auf einen Ausschnitt, der vielleicht nicht der bekannteste im Kapitel Schiller und Shakespeare ist.

Während die Shakespearebezüge des Frühwerks weitgehend bekannt sind, ist der Historienschreiber Schiller in seiner Bezugnahme zu Shakespeare weit weniger gewürdigt worden, weil die Historien selten als eigenständige Gattung begriffen und immer sogleich als Tragödien betrachtet wurden. Diesem Aspekt soll daher nachgespürt werden unter Hinweis darauf, dass nicht nur Shakespeare zwischen seinen Tragödien und der darin entwickelten Tragikkonzeption und seinen Geschichtsdramen unterschied, sondern auch die mit ihm befreundeten Herausgeber der posthumen Gesamtausgabe seiner dramatischen Werke, die diese in drei Teile aufteilten, die Komödien, die Historien und die Tragödien. Diese strikte Gattungstrennung spielt für die folgenden Überlegungen eine nicht unwesentliche Rolle.

Manche Leser werden vielleicht zusammenzucken, wenn sie Friedrich Gundolf und Karl Marx in einem Atemzug genannt hören. Aber eines verbindet diese beiden gewiss: ihre Einschätzung des Verhältnisses zwischen Schiller und Shakespeare.

Friedrich Gundolf hat – ausgehend von einem heroisierenden Schiller-Bild (»Durch Schiller erst haben die Deutschen in ihrer Gesamtheit Licht und Wärme der dramatischen Zentralsonne empfangen.«)² – ein zwar gut gemeintes, faktisch aber ebenso vernichtendes wie falsches Urteil über Schillers Shakespearelektüre getroffen: Schiller »fälschte Shakespeares Bild, indem er es einführte.«³ Der grund-

¹ Grundlegende Hinweise zu diesem Verhältnis finden sich bei Arthur Böhlingk, *Schiller und Shakespeare*, Leipzig 1910; Hansjürgen Blinn (Hrsg.), *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*, 2 Bde, Berlin 1988; Roger Paulin, *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682-1914. Native Literature and Foreign Genius*, Hildesheim, Zürich, New York 2003; Paul Steck, *Schiller und Shakespeare. Idee und Wirklichkeit*, Frankfurt/M. u. a. 1977.

² Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin 1914, S. 287.

³ Ebd., S. 288.

sätzliche Gegensatz zu Shakespeare sei unübersehbar: »Shakespeare sagt zu der Wirklichkeit unbedingt ja, nimmt sie als das Gegebene, [...] Ihr Sinn liegt in ihr. [...] Schillers Shakespeare sieht in der Wirklichkeit das Abbild [...] einer höheren, hinter, über oder in den Erscheinungen liegenden sittlichen Weltordnung, die der eigentliche Sinn alles Lebens ist.«⁴ Gundolf pointiert hier im Grunde genommen nur das Bild, das das 19. Jahrhundert durchgehend bestimmt hat und das einen grundlegenden Gegensatz zwischen Schillers idealischer und Shakespeares realistischer Dramatik konstruierte.

Karl Marx teilt diese Sicht. In der Mitte des 19. Jahrhunderts verständigen sich drei antagonistische Vertreter der deutschen Arbeiterbewegung, Karl Marx, Friedrich Engels und Ferdinand Lassalle, in einem ausführlichen Briefwechsel über das Verhältnis von historischer Wahrheit und Idealisierung in der Kunst. Ausgangspunkt war ein von Lassalle in Schiller-Versen geschriebenes Drama *Franz von Sickingen*. Marx nimmt kein Blatt vor den Mund: »Du hättest [...] mehr *Shakespeareisieren* müssen, während ich Dir das *Schillern*, das Verwandeln von Individuen in bloße Sprachröhren des Zeitgeistes, als bedeutendsten Fehler anrechne.«⁵ Bei Gundolf *wie* bei Marx liegt ein gründliches Missverständnis des Shakespeare-schen Realismus zugrunde, wenn auch mit unterschiedlicher Bewertung – was für Gundolf der Höhepunkt dramatischer Kunst in Deutschland war, erschien Marx, wie vor ihm Georg Büchner, als »hölzerne Marionette«.

Gundolf begründet sein Urteil unter anderem mit einem Vergleich des berühmten Hamlet-Monologs mit Karl Moors auf diese Stelle bezogenen Monolog aus dem vierten Akt der *Räuber*. Hamlet, so seine These, denke »nur« über die Plagen nach, »die den Selbstmord rätlich machen und die Skrupel [...] die ihn zurückschrecken«; Moor hingegen wende seine Gedanken von vornherein ins Allgemeine, »nach dem Sinn des Lebens überhaupt, [...] nach dem im Augenblick Fernsten.«⁶ Dieser Vergleich hinkt. Es ließe sich Zeile für Zeile zeigen, dass es sich im *Hamlet* weder primär um einen Selbstmordmonolog handelt, noch dass sich Hamlet ausschließlich mit sich selbst beschäftigt. Des weiteren wäre zu zeigen, dass sich Karl Moor nicht allein auf Hamlets Monolog bezieht, sondern auch auf wichtige Stellen aus dessen Gesprächen mit Horatio im fünften Akt – Äußerungen, mit denen Hamlet gegenüber dem Freund sein Handeln aus der Verpflichtung gegenüber einer »divinity« erläutert. Dafür würden wir am liebsten den Schillerschen Begriff der Nemesis bemühen. Von Anfang an ist Hamlets Monolog geleitet durch die allgemeine Frage nach der Natur des würdevollen Lebens für einen Renaissanceprinzen.⁷ Es will scheinen, als lese Schiller seinen Shakespeare unbefangener als Gundolf und Marx.

⁴ Ebd., S. 289-290.

⁵ Karl Marx, Friedrich Engels, Ferdinand Lassalle, »Die Sickingen-Debatte (1859)«, in: Fritz J. Raddatz (Hrsg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 3-97, S. 66. Zu diesem Zusammenhang ausführlich Hans Mayer, *Das unglückliche Bewußtsein. Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine*, Frankfurt/M. 1989, S. 39.

⁶ Gundolf, a. a. O., S. 299-300.

⁷ Vgl. hierzu William Shakespeare, *Hamlet*, übers. u. mit Anm. vers. v. Norbert Greiner, mit e. Einl. u. e. Szenenkomm. v. Wolfgang G. Müller, engl.-dtsh. Studienausg., Tübingen 2005, S. 234, Anm. 14; S. 468-472.

Ermöglicht wird dieses Missverständnis, das eine doch nur scheinhafte Gegensätzlichkeit konstruiert, durch einen allzu engen Realismusbegriff, der zu unterstellen scheint, dass die genaue Darstellung individuellen Lebens weder eine Epitomisierung der Wirklichkeit in der Fabel noch eine Bindung des auf diese Weise dargestellten Lebens an einen übergeordneten Gedankenzusammenhang erlaube.

Schiller wird später, wie weiter unten zu zeigen sein wird, in einem Brief an Goethe unter Bezug auf *Richard III* über das Verhältnis von individueller Charakterzeichnung und ideeller Abstraktion die nötige Klarheit schaffen.

Vorab soll ein anderer Aspekt des Verhältnisses näher betrachtet werden. In jenem noch zu behandelnden Brief gibt Schiller einen anderen Hinweis: »Ich [...] bin nun nach Beendigung Richards III mit einem wahren Erstaunen erfüllt. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne, [...] und nach der erhabensten Idee stellen [...] sich [die großen Schicksale] nebeneinander« (28. November 1797).⁸ Der dritte Richard, eine Historie, als Modell für Schillers Vision für ein Trauerspiel? Das galt freilich schon früher, für Franz Moor allemal, und besonders für sein frühes, »republikanisches Trauerspiel« um *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*.

Kaum eine andere Gestalt hat neben dem Macbeth auf Schiller mehr gewirkt als Richard III, der die Faszinationskraft belegt, die von den großen Schurkengestalten Shakespeares auf die ganze Generation des Sturm und Drang ausgegangen ist. Schon hier repräsentierte das *Individuum* Richard gewiss eine *Idee*, einen *Gegenmythos* gewissermaßen, nämlich die ins Böse gewendete Kehrseite des modernen Prometheus. Aber dass sich in dieser Figur des Richard auch ein *politischer Typus* abzeichnete, nämlich der des modernen, von feudal-theologischen Ordnungsgedanken emanzipierten Herrschers, des »Machers«, und dass dieser *Typus* das gesamte Instrumentarium moderner politischer Effizienz beherrschte, das sah wohl nur Schiller. Und das hat er, glaube ich, in seinem späteren Brief an Goethe gemeint. Richard verkörpert eine neuartige, eine charismatische Herrschergestalt mit negativen Zielen.

Vom dritten Richard kommend, geht an Macbeth (und Edmund) kein Weg mehr vorbei.

Im Fall des *Fiesko* ist der Bezug zu Shakespeare zwar verdeckter, aber um so substantieller. In diesem »republikanische[n] Trauerspiel« entdeckt Schiller die Historie als dramatischen Spielraum. Das heißt, er arbeitet aus der historischen Vorlage historische Zusammenhänge heraus, deren historischer Sinn auch eine auf die Gegenwart projizierte politische »Idee« vermittelt. *Fiesko* ist die Studie eines modernen Herrschers, der in komplexen machtpolitischen Zusammenhängen die Instrumente moderner politischer Strategie ausprobiert. In einem gesellschaftlichen Prozess, der vom »Zustand latenter Unterdrückung über offene Rebellion bis

⁸ Schillers Werke. Nationalausgabe [im Folgenden: NA], begr. v. Julius Petersen, hrsg. im Auftr. der Stiftung Weimarer Klassik u. des Schiller Nationalmuseums Marbach v. Norbert Oellers, Weimar 1943ff., hier: Bd. 29, Briefwechsel. Schillers Briefe 1.11.1796-31.10.1798, hrsg. v. Norbert Oellers u. Frithjof Stock, Weimar 1977, S. 161.

zur Tyrannei«⁹ reicht, beginnt sein Protagonist als Freiheitskämpfer, der sich am Ende als gefährlicher entpuppt als die früheren Tyrannen und daher liquidiert wird. Dass sich in dieser Problemlage die politischen, staatsrechtlichen und ethischen Konstellationen des Shakespeareschen *Julius Caesar* abzeichnen, bedarf keiner weiteren Kommentierung. Ähnlich wie sich Shakespeares Zeitgenossen angesichts des in den zurückliegenden Rosenkriegen erlebten Versagens des feudalen englischen Hochadels, angesichts einer alternden jungfräulichen Königin und der immer wieder aufbrechenden Legitimations- und Sukzessionskrise die Frage stellten, mit welchen Mitteln komplexe moderne Staatsgebilde beherrscht werden können und wodurch diese legitimiert sind, so stellte sich auch der junge Schiller, der unter Schreibverbot stand und seine Flucht nach Mannheim vorbereitete, die Frage nach politischen Alternativen und den Bedingungen ihrer Umsetzung. An Richard konnte er die individuellen Voraussetzungen für politische Effizienz studieren.

Richards politische Ausgangslage lässt sich mit derjenigen Fiescos vergleichen: Er widersetzt sich der politischen Ordnung, weil er, nur er, der Macher ist, der in einer Situation der wechselnden Loyalitäten und in einem Haus, in dem Emporkömmlinge ihren schädlichen Einfluss auf den kranken König ausüben, für Ordnung sorgt. Wir lassen die Frage nach der sittlichen Fundierung hier außer Acht. Aber mehr noch als die historische Notwendigkeit der Machtergreifung interessiert Richard das *Spiel* der Machtgewinnung. Darin findet er seine Lust und seine Bestimmung: Im Spiel der Macht, als Spiel im wörtlichen Sinn. Das ist gewissermaßen seine anthropologische Prämisse. Als Spieler hatte Richard sich am Ende des dritten Teils von *Heinrich VI* bereits angekündigt:

Why, I can smile, and murder whiles I smile, [...]
 And wet my cheeks with artificial tears,
 And frame my face to all occasions. [...]
 I'll play the orator as well as Nestor,
 Deceive more slyly than Ulysses could,
 And, like a Sinon, take another Troy.
 I can add colours to the chameleon,
 Change shapes with Proteus for advantages,
 And set the murderous Machiavel to school (III.2, v. 182-193)

Mit anderen Worten: Selbst Machiavelli würde neben *mir* blass aussehen. Der selbstgefällige Genuss der histrionischen Verstellung wird zur Grundlage einer jeden politischen Taktik. In allem erweist er sich als Meisterregisseur und als chameleonhafter, vielzüngiger und rollenversierter Spieler: sein Planungsmonolog, die Knüpfung der politischen Intrigen gegen seine Widersacher, die Gewinnung der Hand Annes am Sarg ihres von ihm getöteten Schwiegervaters, die geheuchelten Versöhnungsszenen mit seinen Verwandten, die Manipulation der Londoner Bevölkerung, die gespielte Frömmigkeit auf dem Balkon, die taktische Ablehnung der ihm angetragenen Königswürde, der Verteilung der Spielrollen auf seine

⁹ Ilse Graham, Schiller, ein Meister der tragischen Form. Theorie in der Praxis, Darmstadt 1974, S. 60.

politischen Weggefährten, mit alledem setzt er die Duftmarken der Macht. Richard inszeniert seinen Weg zur Macht als Komödie. Selbst Richard kann gar nicht glauben, was ihm in dieser Rolle alles gelingt: »Was ever woman in this humor wooed?« fragt er zynisch-selbstbewusst am Ende der größten Spielszene überhaupt, die Shakespeare in keiner Quellenvorlage fand, die er programmatisch an den Anfang des Stückes setzte, »Was ever woman in this humor won?« (I.2, v. 227-228).¹⁰

Der Histrione als charismatische Herrschergestalt. Richard ist der erste Medienkanzler, der weiß, dass man an den Zäunen der Macht rütteln und rufen muss: Ich will da rein. Diesen Richard hat Schiller genauso gut studiert wie seine sonstigen historischen Quellen.

Ilse Graham hat den »Spieler« Fiesko ins Zentrum ihrer Interpretation gerückt, ohne freilich je auf Richard hinzuweisen.¹¹ Ähnlich wie Richard ist sich Fiesko durchgehend seiner Spielhaltung bewusst und thematisiert Pläne und Taktiken in Schauspielmetaphern. An zentralen Stellen des Dramas stehen Spielhandlungen, vom Maskenball bis zu der als Komödie getarnten Verschwörung im IV. Akt; Julia wirft ihm schon I.4 vor, er führe ein Schauspiel auf; in II.4, später in IV.10 und IV.13 nennt er seine Liebesaffäre eine »Komödie« und einen »Roman«; das Schauspiel, das er für Julia arrangieren lässt (III.11), hält er für »zum todlachen«. Durchgehend legt er eine spielerische Haltung an den Tag und zeigt, wie sehr er sich in ihr gefällt. Im ersten Akt spielt er mit Gianettinos Eitelkeit, mit Verrinas Aufrichtigkeit und Bourgogninos Entrüstung, ebenso wie er mit Julias Sinnlichkeit gespielt hatte; im zweiten Akt mit den empörten Aristokraten, dann mit der brodelnden Volksmenge auf den Straßen und den Handwerken in seinem Palast, mit seinen republikanischen Freunden und schließlich immer mit dem Mohren, der als einziger für diese Verspieltheit Verständnis zeigt und seinerseits munter zurückspielt. Wenn Verrina (I.7) über Fiesko sagt, er finde »seine Freunde geschwinder in ihren Masken, als sie ihn in der seinigen«,¹² so ist damit mehr als ein Situationskommentar gegeben. Es ist auf Fieskos anthropologische Prämisse hingewiesen, die sich mit derjenigen Richards deckt. Dieses Spiel setzt sich fort. Die Edelleute, die an der Rebellion teilhaben sollen, möge er, heißt es (III.6), »zu einer Komödie auf die Nacht« einladen, was der Mohr passend kommentiert: »Mitzuspielen vermutlich.«¹³ Wie Richard begreift er die Historie als eine Inszenierung, Macht als Zuweisung von Rollen an andere unter gleichzeitiger Wahrung der Distanz zur eigenen Rolle: »Ich bin so frei gewesen, Sie zu einem Schauspiel bitten zu lassen – Nicht aber, Sie zu unterhalten, sondern Ihnen Rollen darinn aufzutragen« (IV.6).¹⁴ Eine Mitteilung, die ihn gefährden könnte, kommentiert er mit dem Hinweis, dies gehöre »zu

¹⁰ William Shakespeare, Richard III, hrsg., übers. u. komm. v. Ute Schläfer, engl.-dtsch. Studienausg., Tübingen 2004.

¹¹ Ilse Graham, a. a. O., S. 5-69. Ich greife auf Einzelhinweise Grahams zurück.

¹² NA, Bd. 4, Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, hrsg. v. Edith Nahler u. Horst Nahler, Weimar 1983, S. 22.

¹³ Ebd., S. 77.

¹⁴ Ebd., S. 88.

seiner Veranstaltung«, womit er die Situation wieder beherrscht. Zu jeder Zeit, in jeder Situation ist er der geschickte Intrigant, der auch auf Unvorhergesehenes zu extemporieren weiß. In allem erweist sich Fiesko als ein begabter Schüler seines Lehrmeisters Richard.

Die Unterschiede sind uns bewusst. Doch wenn es um die Frage geht, in welchem Maß Schiller von der Lektüre Shakespeares gelernt hat, dann brauchen wir nicht eine weltanschauliche Kongruenz, es reichen uns klare intertextuelle Bezüge, die gern auf das Handwerkliche beschränkt bleiben dürfen. Soweit die Figurenkonzeption.

Daneben verraten dramaturgische Entscheidungen und einige Szenen eine klare Werkstattbeziehung. Ich nenne sie ohne weitere Kommentare. Wie Richard Buckingham als Offenbarungsinstanz braucht, um sich über ihn den Zuschauern mitzuteilen und mit ihm seine Regie umzusetzen, setzt Fiesko den Mohren ein. Ähnlich wie Richard gegenüber den Adligen ein Wechselspiel von Schmeichelei und Erniedrigung spielt, erweist sich Fiesko als charmanter Diplomat, der gegenüber den Diplomaten erst deren Gefühle der Überlegenheit schmeichelt, um diese dann zu zerschmettern. Die lächelnde Souveränität gegenüber den Patriziern und Handwerksgesellen, die in heller Empörung seinen Palast stürmen, um sich sogleich beschämt und gefolgstreu seinen Plänen zu unterwerfen, erinnert uns indes an einen anderen großen Schurken Shakespeares, an König Claudius, der im vierten Akt des *Hamlet* in einer ganz ähnlichen Situation den zürnenden Laertes umstimmt und zum Mord an Hamlet gewinnt. Besonders aber erinnert uns Fieskos »raffiniert berechnetes Erscheinen im Hof, wo er durch die Bescheidenheit seines Auftretens die leidenschaftlichen Gefühle besänftigt«,¹⁵ die durch den Affront seiner Verspätung entstanden waren, an den inszenierten Demutsweg Richards zur Krone. Wiederholt erscheint jener auf dem Balkon, wo er Bibel lesend den demütigen Gläubigen gibt, der sich – wiederum in zuvor eingeübter Choreographie – zur Krone erst überreden lassen muss. Und selbst die geheuchelte Liebe zu Julia kann Fiesko mit ähnlicher Überzeugungskraft spielen, wie Richard seinen Heiratsantrag gegenüber Anne vorträgt; einschließlich der Selbstgefälligkeit, mit der er seine charismatische Macht kommentiert, die sich schließlich in *allen* Lebensumständen bewähren muss, den öffentlichen wie den privaten.

Eine weitere Szene sei besonders herausgestellt: Fieskos Monolog zu Beginn des dritten Aktes (III.2). Er beginnt mit einer zyklischen Zeitmetapher – dem feurigen Morgenrot –, die ihn daran erinnert, dass es in seiner Selbstwahrnehmung eine große Kluft gibt zwischen ihm, dem »größte[n] Mann [...] im ganzen Genua«, und den »kleineren Seelen«, deren Unterwerfung er voraussetzt. Der sich anschließende Gedanke an die »Tugend« wird bedenkenlos verworfen als »Harnisch [...] des Pygmäen«, das Ziel ist die Herrschaft über »diese majestätische Stadt«: »Mein!« Hinzugefügt wird diesem Ausruf der Nebentext: »mit offenen Armen dagegen eilend.« Skrupel werden verworfen: Kleine Vergehen gelten als Verbrechen, so die wahrhaft machiavellistische Argumentation, »aber es ist namenlos gros eine Krone zu stehlen. Die Schande nimmt ab mit der wachsenden Sünde.« Die Rechtfertigung

¹⁵ Ilse Graham, a. a. O., S. 26.

kulminiert in dem einen Wort, das alles rechtfertigt: »Herrschen!« Hamlets letzte Sinnfrage wird auf der Ebene Richards und Fieskos beantwortet: »Gehorchen und Herrschen! – Seyn und Nichtseyn!« Die Machtverstiegenheit glaubt selbst dem Schicksal die Stirn bieten zu können, da sie sich ihm nicht unterwirft, sondern sich »in jener schröcklich erhabenen Höhe« an dessen Seite wähnt, um »tief unten den geharnischten Riesen *Gesez* am Gängelbände zu lenken«. Legiert wird der Wahn mit der selbstmitleidigen Pflicht, »die unbändigen Leidenschaften des Volks [...] mit dem weichen Spiele des Zügels zu zwingen«. Fiesko entwirft sich als wohlwollender Tyrann (darin ist er Richard ganz unähnlich), aber seine Diktion verrät seine wahren Beweggründe, die er titanisch vorbehaltlos formuliert: »Nicht der *Tummelplatz* des Lebens – sein *Gehalt* bestimmt seinen Werth.« Seine letzten Worte lassen den Shakespearianer aufhorchen: »Ich bin entschlossen!«¹⁶

Bei Richard ist der Offenbarungsmonolog dem Stück vorangestellt. Er beginnt ebenfalls mit einer zyklischen, auf die Sonne anspielenden Zeitmetapher. Auch hier bescheint eine Sonne eine majestätische Szene des Friedens und des Festes, allerdings als eine von Richard als feindselig empfundene Bedingung. Sein Lebensraum ist der Krieg, ist die Ausübung von Macht. Alle Erwägungen der Tugend werden verworfen, da die unglücklichen körperlichen Umstände ihm vom tugendhaften Leben keinen Profit versprechen. Sein Machttrieb erhebt ihn über die »idle pleasures of these days« (Z. 31) und lassen ihn seinen Entschluss bekräftigen mit den Worten, die dann Fiesko als Vorlage dienen werden – »Ich bin entschlossen« – »I am determinèd to prove a villain« (Z. 30).

Zu auffällig sind bei allen Unterschieden der inneren Charakteranlage die äußeren Übereinstimmungen des Argumentationsverlaufs und die Entschlussformeln, die als Wortecho beide Monologe beenden, als dass wir hier von einem Zufall sprechen wollen.

Welches Zwischenfazit können wir ziehen? Man darf angesichts der Beleglage wohl feststellen: Schiller hat die anthropologische Prämisse der neuen Herrscherfiguren bei Shakespeare, jedenfalls der bislang vorgestellten, erfasst und so manches gelernt, im *Kleinen* der Figurenrede und Figurenzeichnung und im *Großen* der Figurenkonzeption und der szenisch-dramaturgischen Gestaltung. Die Faszination des neuzeitlichen Herrschertypus bei Shakespeare hat er auf seine Darstellung von Herrschaftscharisma übertragen, wie unterschiedlich sie auch in weltanschaulicher und historischer Hinsicht ausfällt.

Doch erst mit dem *Wallenstein* hat Schiller dem Historiendrama Shakespearenschen Zuschnitts eine deutsche Bühne geschaffen. Der Zeitpunkt, zu dem Schiller sich zu diesem Schritt entschloss, war denkbar ungünstig, die deutsche Bühne alles andere als bereit für große dramatische Experimente; sie war beherrscht von den im bürgerlichen Milieu angesiedelten Intrigen- und Rührstücken eines Iffland und Kotzebue. Goethe hatte mit der *Iphigenie* und dem *Tasso* keinen besonderen Erfolg gefeiert und musste von Schiller gegen Ende des Jahrhunderts zur Wiederaufnahme der Arbeit am *Faust* erst gedrängt werden. Und auch für Schiller war zu jenem Zeitpunkt nahezu ein Jahrzehnt seit dem *Don Karlos* verstrichen, mit dem

¹⁶ NA, Bd. 4, a. a. O., S. 67, 68.

er so ganz unzufrieden war. Nun entschloss er sich, die schon lange zurückliegenden Pläne zum *Wallenstein* wieder aufzugreifen und mit einigem Nachdruck zu verfolgen. In diesem zurückliegenden Jahrzehnt war Entscheidendes geschehen. Schiller hatte als Professor für Geschichte der Universität Jena seinen Platz im deutschen Geistesleben gefunden und die Brücke zwischen Weimar und Jena, zwischen Goethe und sich geschlagen. Den ersten historiographischen Versuchen waren große, methodisch neu konzipierte und geschichtsphilosophisch reflektierte historische Studien gefolgt, deren eine, die *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, eine ganz andere Grundlage für den *Wallenstein* bot, als es der *Abfall der Vereinigten Niederlande* für den *Don Karlos* getan hatte. Und die großen ästhetischen Schriften waren beendet.

Diese Entwicklung führte dazu, dass man in Schiller einen veränderten Menschen sah, dem man daher auch einen poetisch-dramaturgisch ganz neuen Standpunkt unterstellen zu müssen glaubte. Dafür spricht wohl einiges, aber die Kontinuitäten, die den Wandel überdauern, entgehen leicht unserer Aufmerksamkeit. An die Stelle Shakespeares sei, so die weit verbreitete Meinung, nun die griechische Tragödie getreten.¹⁷ Ohne diese veränderte Orientierung leugnen zu wollen, möchte ich mit meinen Bemerkungen zu *Wallenstein* jedoch zeigen, in welchem großen und substantiellem Ausmaß Schiller Shakespeare unverändert verpflichtet blieb, ja, wie sehr er bei dem entscheidenden Schritt zu einem neuen Drama Shakespeare an seiner Seite sah.

Der Briefwechsel mit Goethe, der die Arbeit am *Wallenstein* über die Jahre begleitete, bietet ausreichend Evidenz für die Shakespearenähe und ihre genauere Natur, ebenso wie für die theoretischen Reflexionen, die von seiner anhaltenden Shakespearelektüre veranlasst wurden. Man könnte sagen, die Hinweise auf Shakespeare aus jener Zeit benennen die Probleme, die sich bei der Arbeit am *Wallenstein* einstellten, und verweisen gleichzeitig auf die grundsätzlichen dramaturgischen Reflexionen, die sie auslösten und die auf die klassische Dramatik hinführen.

Am Anfang steht die Bewältigung des historischen Stoffes. Dazu gehört auch die Aufbereitung der Quellen. Hier muss Schiller nachholen, was Shakespeare in den Chroniken von Vergil, Halle und Holinshed vorfand: Eine Zusammenstellung der historischen Quellen, interpretiert vor dem Interessenshorizont seiner Zeit.

¹⁷ So Monika Ritzer, Schillers dramatischer Stil, in: Helmut Koopmann (Hrsg.), Schiller-Handbuch, Stuttgart 1998, S. 252. Ähnlich Hartmut Reinhardt, »Wallenstein«, in: Schiller-Handbuch, a. a. O., S. 395-414, 397. Auch für Borchmeyer, Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche, Weinheim 1994, S. 397, bedeutet die »menschliche Konkretisierung des Politischen sowie die Rückwendung zu Herrscherdrama und Staatsaktion« eine Hinwendung »zur Tragödie [!] des öffentlichen Lebens«. Das ist aristotelisch, aber nicht Shakespearisch gedacht. Aus meiner eingeschränkten fachfremden Perspektive hat lediglich Helmut Koopmann mit der nötigen Klarheit auf die Historien als einen eigenständigen Gattungsbereich hingewiesen: Helmut Koopmann, Schillers *Wallenstein*. Antiker Mythos und moderne Geschichte. Zur Begründung der klassischen Tragödie um 1800, in: Beda Allemann u. Erwin Koppen (Hrsg.), Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger, Berlin u. New York 1975, S. 263-274.

Waren die historischen Begleitstudien zum *Don Karlos*, die *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* (1788), noch durch un-
verhüllte Parteilichkeit geprägt, wandelt sich bei der Darstellung der *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* (1791/1793) das Verhältnis zum Gegenstand zu größt-
möglicher historischer Treue und Objektivität. Treue und Objektivität bleiben je-
doch keine unreflektierten Begriffe. In seiner Jenenser Antrittsvorlesung¹⁸ *Was*
heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? im Mai 1789 hatte
er die Aufgabe der Universalgeschichte darin gesehen, die »heutige Weltverfas-
sung« zu erhellen und praktisch zu beeinflussen. Das bedeutete, dass der Historiker
diejenigen historischen Begebenheiten heraushebt, »welche auf die *heutige* Gestalt
der Welt und den Zustand der jetzt lebenden Generation einen wesentlichen [...] Ein-
fluß gehabt haben«. ¹⁹ Mehr noch, er formt die einzelnen Begebenheiten und
deren Abfolge zu »einem übereinstimmenden Ganzen (das freylich nur in seiner
Vorstellung vorhanden ist)«, ²⁰ und trägt auf diese Weise die Harmonie aus sich
heraus »in die Ordnung der Dinge, d. i. er bringt einen vernünftigen Zweck in
den Gang der Welt, und ein teleologisches Prinzip in die *Weltgeschichte*«. ²¹ Die
Ordnung der Dinge – das ist Schiller, nicht, wie man postmodern glauben möchte,
Foucault. Doch darin liegt auch ein poetologisches Problem.

Im November 1796 klagt Schiller gegenüber Goethe darüber, dass sich der his-
torische Stoff widerspenstig zeige und ein ganzes Jahr beanspruchen werde. »Recht
ungeduldig bin ich, mit meiner tragischen Fabel vom Wallenstein nur erst so weit
zu kommen, daß ich ihrer Qualifikation zur *Tragödie* vollkommen gewiß bin
[...].« ²² Die Aufgabe ist benannt: aus dem Stoff eine tragische Fabel zu machen,
ihm also jenen historischen und zeitbezüglichen Sinn zu inokulieren, der einen
»vernünftigen Zweck in den Gang der Welt« einbringt und zugleich ein poetisches
Kunstwerk entstehen lässt, das die nur in der Poesie aufleuchtende absolute Wahr-
heit vermittelt. Alles das ist, wie wir gleich sehen werden, Shakespeare.

In weiteren Briefen mehren sich die Klagen über den »unpoetische[n] Stoff«
(28. November 1796). Einige Monate später wendet er sich dem Charakterproblem
zu. »Der Neuere [Dramatiker] schlägt sich [...] mit Zufälligkeiten und Nebendingen
herum, [...] und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlie-
ren, worinn eigentlich alles Poetische liegt. [...] Es ist mir aufgefallen, daß die Cha-
ractere des Griechischen Trauerspiels, mehr oder weniger, idealische Masken und
keine eigentliche Individuen sind, wie ich sie in Shakespear und auch in Ihren
[Goethes] Stücken finde« (4. April 1797). ²³ Auf den ersten Blick postuliert Schiller
hier einen Gegensatz zwischen Shakespeare und Goethe auf der einen und der grie-

¹⁸ Ich fasse hier die Ausführungen Borchmeyers, *Weimarer Klassik*, a. a. O., S. 216ff. zu-
sammen.

¹⁹ NA, Bd. 17, *Historische Schriften Erster Teil*, hrsg. v. Karl-Heinz Hahn, Weimar 1970,
S. 371.

²⁰ Ebd., S. 373.

²¹ Ebd., S. 374.

²² NA, Bd. 29, a. a. O., S. 9.

²³ Ebd., S. 55-56.

chischen Tragödie auf der anderen Seite, und liefert damit für die eingangs zitierte Antinomie die Argumente. Doch es ist gar nicht so eindeutig, wie es scheint. Eigentlich bedenkt er die Fabel, auf den Charakter kommt er nebenbei; das greift er mit dem folgenden Gedanken des Briefes auf: »Man kommt mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponieren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester.« Das klingt nicht *programmatisch*, sondern eher nachdenklich. Das Problem der Fabel hat er theoretisch durchdrungen, mit dem des Charakters sieht er sich jetzt konfrontiert. Goethe weicht bezeichnend aus; in seinem Antwortbrief stimmt er Schillers Bemerkung über die Konzeption der griechischen Charaktere zu (»wie in der Bildhauerkunst«; 5. April 1797), um schnell von ihr abzulenken: »Auf dem Glück der Fabel beruht freilich alles«. ²⁴ Aber Schiller lässt nicht locker. Von nun an berichtet er immer wieder von diesem Problem der Figurenkonzeption – und kommt schließlich zu einem erstaunlichen Ergebnis. Die eigentliche Lösung des Charakterproblems, die er bei den Griechen irgendwie angedeutet sah, vollendet: Shakespeare. Zwischen Shakespeare und den griechischen Tragödien besteht – immer in den Augen Schillers – nicht etwa ein Unterschied; in beiden obwaltet vielmehr das gleiche dramaturgische Prinzip. Dazu bedurfte es freilich eines entscheidenden pädagogischen Impulses, nämlich der Shakespearelektüre im Original. In jenen Monaten, in denen er diese Briefe an Goethe richtet, trifft er sich offenbar regelmäßig mit August Wilhelm Schlegel, jenem anderen großen Jenenser, der in dem Jahr, in dem Schiller seinen *Wallenstein* wieder aufgreift, mit seinem großen Übersetzungswerk Shakespeares beginnt, und zwar erstmals als Versübersetzung, die die poetische Physiognomie der Werke erkennen lässt. Mit Schlegel liest er *Julius Caesar* im Original.

Auch bei Shakespear ist mir heute, wie ich den Julius Caesar mit Schlegeln durchgieng, recht merkwürdig gewesen, wie er das gemeine Volk mit einer so ungemainen Großheit behandelt. Hier, bey der Darstellung des Volkscharakters, zwang ihn schon der Stoff, mehr ein poetisches Abstractum als Individuen im Auge zu haben, und darum finde ich ihn hier den Griechen äuserst nah. [...] mit einem kühnen Griff nimmt Shakespear ein paar Figuren, ich möchte sagen, nur ein paar Stimmen aus der Maße heraus, läßt sie für das ganze Volk gelten, und sie gelten das wirklich, so glücklich hat er gewählt. (7. April 1797)

Das gemeine Volk zum poetischen Abstraktum zu erheben, das kann nur gehen, wenn man Shakespeare über die Schulter schaut. Shakespeare zeigt, wie man mit ein paar kühnen Strichen das Allgemeine aus dem Partikularen hervortreten lässt und so im realen Detail die allgemeine Idee sinnlich anschaulich werden lässt. Das ist für ihn poetische, absolute Wahrheit. ²⁵ »Es geschähe«, so formuliert er den nächsten Gedanken, »den Poeten und Künstlern schon dadurch ein großer Dienst, wenn man nur erst ins Klare gebracht hätte, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen muß.« Später werden die Volksszenen in einem

²⁴ Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. v. Siegfried Seidel, 3 Bde, München 1984, Bd. 1, S. 444.

²⁵ Ähnlich sieht es Paul Steck, Schiller und Shakespeare, a. a. O., 141.

anderen Zusammenhang wichtig. Hier erhellen sie das Problem der historisch-dramatischen Figur.

Einigermaßen erleichtert, hakt er das ursprüngliche Problem des Stoffes ab; »[...] das Ganze ist poetisch organisiert, und ich darf wohl sagen, der Stoff ist in eine reine tragische Fabel verwandelt«;²⁶ berichtet er Anfang Oktober 1797, um aber im Verlauf der folgenden Wochen zum Kern seines Problems zurückzukehren. Das ist der Augenblick seines Bekenntnisbriefs, auf den ich eingangs hingewiesen habe; der Brief, der in Shakespeare die Vollendung der Tragödie sieht. Bereits in den Sommermonaten hatte er Aristoteles gelesen und war zu einem ähnlichen Urteil gekommen: »[...] es ist sichtbar, wie viel mehr ihm um das Wesen als um alle äusere Form zu tun ist, [...] Schakespear [...] würde weit beßer mit ihm ausgekommen seyn, als die ganze französische Tragödie.« (5. Mai 1797)²⁷ In seinem Shakespearebekenntnis vom 28. November jenes Jahres präzisiert er diesen Eindruck bezüglich *Richard III*:

[...] es ist gleichsam die reine Form des tragisch furchtbaren was man genießt. Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende. [...] Kein Shakespearisches Stück hat mich so sehr an die Griechische Tragödie erinnert. Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, diese Suite von acht Stücken, mit aller Besonnenheit deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden. Wir müssen darüber wirklich conferieren. [...] Mein Wallenstein gewinnt von Tag zu Tag mehr Gestalt und ich bin wohl mit mir zufrieden.²⁸

Er bringt zusammen, was zusammen gehört. Eine Epoche könne durch die Inszenierung der acht Historien eingeleitet werden, und sein *Wallenstein* gewinne Gestalt. Goethe ahnt die Tragweite dieser Feststellung. Sofort, tags drauf, antwortet er. »Ich wünsche sehr, daß eine Bearbeitung der Shakespearischen Produktionen Sie anlocken könnte. [...] Wenn Sie nur erst einmal durch die Bearbeitung des Wallensteins sich recht in Übung gesetzt haben, so müßte jenes Unternehmen Ihnen nicht schwer fallen.« (29. November 1797). Bemerkenswerte Worte: der *Wallenstein* als Pflicht(-Übung), die Historien Shakespeares als Kür. Dazu sollte es allerdings nicht kommen.

Doch zurück zu Schillers Brief, der unsere ganze Aufmerksamkeit verdient. Sehr viel stärker als die Shakespearomanen des 18. Jahrhunderts vor ihm, und deutlicher noch als das ganze folgende Jahrhundert begriff Schiller die herausragende Bedeutung der Shakespeareschen Historien. Er sieht viele seiner historischen Fragen und politischen Enttäuschungen in diesen Stücken abgehandelt und begreift, was sie auf deutschen Bühnen in Gang setzen könnten. Umso erstaunlicher erscheint dem Anglisten der Umstand, dass die germanistische Forschung diesen Brief wie auch den *Wallenstein* insgesamt fast ausnahmslos als Beleg für

²⁶ NA, Bd. 29, a. a. O., S. 141.

²⁷ Ebd., S. 72.

²⁸ Ebd., S. 162.

Schillers Bemühen um die Tragödie las, und nicht als Hinweis auf gattungstheoretische Bemühungen um ein eigenständiges Geschichts-drama.²⁹

In Richard sah er offenbar verwirklicht, woran er am *Wallenstein* selbst sich versuchte: Die Faszination am außergewöhnlichen Charakter, den Titanismus der Jugenddramen ins Grundsätzliche zu lenken und die geistige Physiognomie der charismatischen Führergestalt zu begreifen. Dieses Interesse wiederum wird eingespürt in die Experimente mit einem zeitgemäßen Tragikverständnis.

Von nun an *verändert* sich auch, so weit ich es beurteilen kann, die Arbeit am *Wallenstein*: Es verlagern sich die Akzente, neben die politische Person treten die privaten Personen, die Liebestragödie um Thekla und Max gewinnt an Bedeutung, es entspannt sich eine länger währende Diskussion über die Frage der Astrologie als Ersatz für das Orakel der Griechen und deren Verhältnis zum Tragischen – vor allem aber rückt die Frage des tragischen Konflikts und die Rolle der Nemesis in das Zentrum der theoretischen Erwägungen. Diese Entwicklung wird allgemein so gedeutet, dass durch die Ausgestaltung der Familientragödie das Projekt *Wallenstein* eine andere Richtung nimmt. Hier melde ich Zweifel an. An einer anderen Tetralogie, der Lancaster-Tetralogie, deren beiden *Heinrich IV*-Teile ja in Weimar gespielt worden waren, hatte Schiller sehen können, wie eng das Politische und das Private miteinander verknüpft sind und wie günstig die eine Handlungslinie die andere erhellen kann. Die Vater-Sohn-Beziehung und die Bürgerkriege führten ihm eine doppelte Autoritätskrise vor Augen, die des Königs und diejenige des Vaters, der sich durch den Sohn in der Gefolgschaft Falstaffs als Monarch und Vater brüskiert sieht.

Durch die Auswirkungen auf die Familien werden im *Wallenstein* jedenfalls nicht nur unhistorische Aspekte in den Vordergrund gerückt, sondern die Totalität der Umstände in einem dialektischen Verhältnis: *Wallenstein* gestaltet historische Umstände, und er ist ihnen als exponiertes historisches Subjekt ausgesetzt. Indem Schiller nun die gesamten Historien im Blick hat, gewinnen die Historien auch als Gattungseinheit Bedeutung. Nun werden auch andere dramaturgische Fragen und thematische Bereiche mit weiteren Texten Shakespeares abgeglichen. In diesem Zusammenhang entdeckt Schiller das Historische als dramatischen Spielraum neu: nicht mehr nur als Fundus extraordinärer Figuren, sondern als Thema. Mit Shakespeare entdeckt Schiller ein bestimmtes modernes Geschichts- und Weltverständnis als Thema.³⁰

Zunächst einmal jedoch – ganz nebenbei gewissermaßen – sah er ein lange mit sich herumgetragenes handwerkliches Problem auf denkbar einfache Weise gelöst.

²⁹ So z. B. Dieter Borchmeyer, der den *Wallenstein* unter den tragischen Kategorien der Wirkungsästhetik, der Nemesis, der Astrologie und der Humoralpathologie abhandelt, trotz der diskutierten Bezüge zum Zeitgeschehen, die er allerdings als Ersatz für das Interesse am historischen Stoff deutet; *Weimarer Klassik*, a. a. O., S. 396-430; bes. 427. Ähnlich noch einmal in »Das Alte und das Neue auf eine überschwängliche Weise verbunden: Schiller und Shakespeare im Lichte Goethes« (in: *Shakespeare Jahrbuch* 141, 2005, S. 17-33), worin er – nicht zu Unrecht – die Bedeutung der Tragödien Shakespeares für den *Wallenstein* diskutiert, wiederum mit Blick auf die Tragikkonzeption Schillers.

³⁰ Helmut Koopmann, »Antiker Mythos ...«, a. a. O., S. 268.

Wenn sich der widerspenstige Stoff einer poetischen Fabulierung sperrte, dann durfte man es dem erprobten britischen Muster nachmachen – man verteilt den Stoff auf mehrere Teile, wie Shakespeare es mit *Henry VI* vorgemacht hatte. Der Entschluss zur *trilogischen Strukturierung* fiel im Jahr 1798, also einige Monate nach der oben herausgestellten Historienlektüre Schillers. Beide schicken ein ganzes Drama voraus, in dem der Protagonist gar nicht, wie bei Schiller, oder wie bei Shakespeare nur in einer Nebenrolle in ganzen vier Szenen auftritt – der erste Teil umfasst die Krönung des neunmonatigen Infanten Heinrich bis zu dessen Verheiratung mit Margaret von Anjou. Das ist eine so ungewöhnliche dramaturgische Entscheidung, dass wir bei allen Unterschieden sagen dürfen: Das große Vorbild hat Schiller Mut gemacht zu seiner ungewöhnlichen Entscheidung. Mir jedenfalls ist kein anderes episch-dramatisches Großprojekt vor dem *Wallenstein* bekannt.

Und auch ein weiteres strukturelles Vorbild hat Schiller in *Henry VI* vermutlich gefunden: die *epische Szenenfolge* zur Verarbeitung eines umfangreichen historischen Stoffes, die dem äußeren Modell der griechischen Tragödie offenkundig widersprach. Wiederholt wurde darauf hingewiesen, dass *Wallensteins Lager* sowieso, aber auch *Die Piccolomini* im Grunde nur in einer szenischen Reihung die historischen Umstände entwerfen und die Wallensteinfigur skizzieren, um erst im dritten Teil, *Wallensteins Tod*, das Geschehen in den Verlauf einer tragischen Fabel zu gießen. Die Abfolge der Genre-Bilder in dem epischen Vorspiel des *Lagers* und die im zweiten Teil weiter verfolgte Exposition des Armeeführers einschließlich der sich abzeichnenden Loyalitäten und Schwachstellen vermitteln die großen Zusammenhänge der politisch-historischen Wirklichkeit in der Ausdeutung Schillers, ganz wie in *Henry VI* und *Henry IV*. »Es kommt mir vor«, berichtet Schiller am 1. Dezember 1797, »als ob mich ein gewißer epischer Geist angewandelt habe«. Im dritten Teil erst gerät in die Fabel die Bewegung, aus der eine an sich selbst scheiternde Hybris erwächst und die aus der Geschichte gewissermaßen ein an Shakespeare orientiertes episch-dramatisches *The Life and Death of Wallenstein* macht, also eine tragische Fabel im Geist der Shakespearschen Historien und der griechischen Tragödie, wie Schiller sie in jenen Jahren aus der Perspektive seiner Shakespeare-Deutung verstehen wollte. So erhält Geschichte durch Kunst den in der Jenenser Antrittsvorlesung proklamierten »vernünftigen Zweck ... und ein teleologisches Prinzip«. Hier erweisen sich die Lösung handwerklich-dramaturgischer Probleme und die Klärung des Geschichtsverständnisses als die zwei Seiten einer Medaille.

Mit dieser dramaturgischen Entscheidung gewinnt Schillers Einsicht in die Shakespeareschen Volksszenen wie bei jenem eine thematische und theatralische Dimension – das Volk wird zum Mitspieler. Nicht als eine unterdrückte und im übrigen dumpfe Masse begegnete es ihm in den Historien (und man muss hinzufügen: im *Julius Caesar*), sondern als ein zwar machtloses, aber doch artikuliertes und in gewisser Weise sich seiner selbst bewusstes Volk. In anderen Stücken ist es Mahner, Opfer, auch Maßstab, in jedem Fall »poetisches Abstraktum«; die Tragödie des modernen öffentlichen Lebens, also ein »republikanisches Trauerspiel«, musste von vornherein das Volk als Mitspieler mitdenken. Also spielen das Volk bzw. die Armee im *Lager* das Präludium. In kurzen Sequenzen defilieren die unterschied-

lichsten Teile des Heeres über die Bühne, kommentieren in wechselnden Konfigurationen die Last und Lust des martialischen Lebens, aus dem heraus der Mythos Wallenstein geboren wird. So gesehen, ist Wallenstein eine Schöpfung der Armee, wird im wahrsten Sinn des Wortes vor den Augen und Ohren des Publikums in den Worten der Beteiligten ent-worfen. Aus der Sicht der Shakespeareschen Historien mutet dieses Panoptikum der Armee und des einfachen Volkes wie die Summe aller Volksszenen Shakespeares an. Wie dort entfaltet sich Krieg nicht nur abstrakt als »Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln«, sondern als Projektion auf vielfältige individuelle Lebensentwürfe. Aus der Polyphonie der Meinungen heraus wachsen das Bild der Zentralgestalt und das historisch-politische Thema.³¹

Darin erinnert das *Lager* an die volkstümlich-komischen Armeeszenen in *Henry V*, das heißt, erstens, an das lange Gespräch zwischen den vier Hauptmännern (III.2), welche die englischen, irischen, walisischen und schottischen Teile der britischen Armee repräsentieren; und, zweitens, an die lange Nachtszene vor der Schlacht vor Agincourt (IV.1), in der der König sich verkleidet unter seine Soldaten mengt und mit ihnen Krieg, Macht und Königstum diskutiert.

Indem Shakespeare in der ersten dieser beiden Szenen die vier Hauptleute ganz gegen die historischen Tatsachen in einer Armee zusammenbindet, entwirft er eine Vision von nationaler Geschlossenheit, die den Begriff der Nation über die Feudalinteressen der in England streitenden Häuser stellt. In den drei Teilen von *Henry VI* musste er diese fortschrittliche historische Tendenz der nationalen Einheit gegenüber den Feudalinteressen einzelner Fürsten noch in der Gestalt der amazonenhaft gezeichneten Jeanne d'Arc dämonisieren; schließlich repräsentierte sie politisch die Seite des Feindes. Aber die Stärke ihrer historischen Position ist gerade durch die Dämonisierung des Fremden hindurch sichtbar gemacht. Jahre später, in *Henry V*, gewinnt die Armee ihre Stärke aus der Einheit, die sich bis in die komische individuelle Dialektfärbung hinein aus der Vielfalt der Stämme und Regionen speist. Nicht zufällig lässt Shakespeare gerade das Thema der »Nation« durch diese Repräsentanten der unterschiedlichen Regionalinteressen an hervorgehobener Stelle diskutieren. Ist Schiller bei der Wahl des Dreißigjährigen Krieges und der historischen Machtoptionen, in die er Wallenstein stellt, nicht in einer ganz ähnlichen, nur viel auswegloseren Lage? Er, der 1797/98 nicht einmal den Ansatz einer solchen Chance sieht, klagt bekanntlich in einer der Xenien (*Das deutsche Reich*): »Deutschland? aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden, | Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf.«³²

Die Diskussion in der zweiten erwähnten Szene aus *Henry V* zwischen dem König und seinen Soldaten dreht sich um zeitgenössische Themen höchster Aktualität: Kriegsführung, Untertanenpflicht, die moralische Autorität des Königs, das Verhältnis von Legalität und Effizienz, nationale Einheit. Nein, die Rede ist nicht von *Wallenstein*, sondern wiederum von *Henry V*. Oder doch von *Wallenstein*?

³¹ Im Übrigen ist Verdi Jahrzehnte später im *Otello* dramaturgisch ganz ähnlich verfahren. Den ersten Shakespeareschen Akt streicht er ganz, um zu Beginn der Oper aus einer Vielzahl von Chorstimmen heraus den Protagonisten triumphal hervortreten zu lassen.

³² NA, Bd. 1, Gedichte, hrsg. v. Julius Petersen u. Friedrich Beißner, Weimar 1943, S. 320.

Was noch wichtiger ist: Durch die durchgängige Nebeneinanderstellung von Staatsszenen und Volks- bzw. Armeeszenen wird das Gebilde der Nation neben dem Herrschaftsdiskurs auch in seiner geographischen und sozialen Topographie zur Debatte gestellt.

Wer freilich das Volk als Mitspieler denkt, muss den Ursprüngen nachgehen: Schiller kommt um eine nähere Betrachtung der dramatischen Rolle des Chores in der griechischen Tragödie gar nicht herum. Zum Ende des Lagers haben sich »Die Soldaten aus dem Hintergrunde [...] herbeigezogen und machen den Chor« (Z. 1058).³³ Dazu müssen wir wissen, dass der Chor auch bei Shakespeare viele Namen trägt: Manchmal sprechen ihn einfache *Bürger*, üblicherweise aber Chorus, Prolog und Epilog. Unter diesen Bezeichnungen tritt er in *Henry V* auf, vor dem 2. und dem 3. Akt als Chorus.

Später, in der Vorrede zur *Braut von Messina*, hat Schiller den modernen Chor vom griechischen Chor unterschieden. Wen sollte er mit modernem Chor gemeint haben, wenn nicht Shakespeare; oder vielleicht: sich selber mit dem Shakespeare-schen Modell in der Erinnerung? Für Schiller ist der Chor im Gegensatz zu Lenz und Friedrich Schlegel nicht mehr natürliches Organ des Gemeinwesens, er ist vielmehr »Kunstorgan«, das als »lebendige Mauer« die Tragödie »von der wirklichen Welt« abschließt. In der alten Form ist der Chor als Ausdrucksmittel des modernen Geschichtsdramas nicht mehr möglich, sehr wohl aber in der neuen, deren Funktion zwischen ironisierender Verfremdung und metadramatischer Kommentierung wechselt. Beide Funktionen erfüllt der Chor in *Henry V*. Was im einzelnen an Übereinstimmung zwischen den chorischen Funktionen beider Dramatiker vorliegt, würde eine gesonderte Abhandlung verdienen. Für den vorliegenden Zusammenhang ist festzuhalten: In der Wahl der Themen, der Argumentationsstruktur und teilweise der gewählten Diktion stimmen die chorischen Elemente in *Henry V* und der »Prolog gesprochen bei der Wiedereröffnung der Schaubühne in Weimar im Oktober 1798«, also zur Uraufführung, überein. Schiller weitet den Eingangsprolog im Vergleich zu Shakespeare aus, aber wesentlich dadurch, dass er Motive und Passagen aus den Chorus-Teilen der Aktanfänge aus *Henry V* einbezieht. Die auffälligste bis in die wörtliche Zitierung gehende Übereinstimmung ist dabei der Hinweis auf die Bühne als einem kleinen Kreis, in dem sich kraft unserer Phantasie Großes abspielt. »So stehe dieser Kreis, die neue Bühne | Als Zeugen des vollendeten Talents« (Z. 24-25), erlebt der Wallensteinsche Prolog. »Can this cockpit hold | The vasty fields of France? Or may we cram within this wooden O the very casques | That did affright the air at Agincourt« (Z. 11-14), lautet der oft zitierte Verweis auf die ovale Form vermutlich des *Curtain Theaters*, dem Vorgänger des berühmten *Globe*. Und wie Shakespeares Chor in jeder seiner Reden mit einer rhetorischen Demutsgeste um den Applaus der Zuschauer (Z. 8-11, 33-34) buhlt, endet auch der Weimarer Prolog mit einer Bitte um die Gewogenheit der Zuschauer (Z. 119-129). Zahlreiche weitere Entsprechungen wären zu ergänzen.

Aber das alles, so könnten die Einwände lauten, betrifft doch nur die Äußerlichkeiten. Dazu müsste freilich geklärt werden, wo die Äußerlichkeiten aufhören und

³³ NA, Bd. 8, Wallenstein, hrsg. v. Lieselotte Blumenthal, Weimar 1949.

die Innereien beginnen. Betrachten wir also abschließend den historischen Konflikt, dem sich Wallenstein ausgesetzt sieht. Auch ohne die scharfe Ironie des alten Piccolomini ist die historische Dimension in seinen Zeilen (2333-2335) klar umrissen: »Nichts will er, als dem Reich den Frieden schenken; | Und weil der Kaiser *diesen* Frieden haßt, | So will er ihn – er will ihn dazu *zwingen!*« Darin ist ein historisch-moralischer gegen einen historisch-juridischen Anspruch gesetzt und letztlich auf ein altes staatstheoretisches und sittliches Problem reduziert, in dem beide Positionen nahezu ausgewogen die Rechtmäßigkeit für sich reklamieren können: Frieden gegen Treue, Verantwortung vor dem Volk gegen Loyalität gegenüber dem Kaiser, Sittlichkeit gegen Recht. Für beide Positionen gibt es vernünftige Gründe. Dieser historische Konflikt wird zusätzlich durch einen persönlichen Konflikt überlagert. Ohne Zweifel geht es Wallenstein ja auch darum, dass dieser Frieden *von ihm* zu kommen habe und nur von ihm kommen könne. Die sittlich schon nicht leicht zu entscheidende Frage wird durch persönliche Hybris und die schwere Schuld des Verrats durch den, der es besser kann als alle anderen, belastet. Das erkennt Wallenstein in seinem Entscheidungsmonolog, der eine nähere Analyse gerade auch im Vergleich mit der gedanklichen Strukturierung der Monologe Hamlets verdienen würde.

Die Ausstrahlung, die dieser historische Konflikt auf die damals herrschende politische Situation hatte, ist bekannt. »Die Integrität der Ordnung aufgrund ihrer geschichtlichen Dauer bildete [...] das Gegenprinzip zur Französischen Revolution und zu ihrem naturrechtlichen Deutungsmodell: der Negation des Bestehenden im Namen [...] übergeschichtlicher Vernunftprinzipien.«³⁴

Und eben dieser Frage widmete auch Shakespeare ein ganzes Stück, *Richard II*. Darin widersetzt sich die englische Nobilität in der Person ihres charismatischen Führers Bolingbroke dem auf traditionaler Herrschaft, Wallenstein würde sagen: auf dem »ewig Gestrigen« gründenden Unrechtsregime Richards. Dieser Bolingbroke, der spätere Henry IV und dessen Protagonist in Shakespeares gleichnamigen Historiendrama, gewinnt bereits in den Londoner Triumphzügen Ende des 5. Aktes von *Richard II*, vollends dann in den beiden ihm gewidmeten Stücken die Konturen eines erfolgreichen Königs, der allerdings immer den Makel der unrechtmäßig erlangten Herrschaft trägt. Wirklich charismatisch erst wird sein Sohn Henry V, wie ich zu schildern versuchte; und er wurde es in einer Rolle, die dem »republikanisch« träumenden Schiller gewiss gefiel – als Volkskönig. (Die politische Brisanz für die Shakespearezeit lag darin, dass Elizabeth I einer überlieferten Bemerkung nach ihre prekäre politische Lage mit derjenigen des gestürzten Richard verglich.) Die Fragen also, die Shakespeare im Zusammenhang seiner Historien umtrieben – von der charismatischen Herrschergestalt über die Legitimität und Autorität von Herrschaft bis zu deren Rahmenbedingungen in einer modernen Staatsstruktur und einem modernen Nationengebilde –, waren allesamt Fragen, die Schiller in einem veränderten historischen Rahmen und unter anderen politischen Bedingungen, aber vergleichbaren politischen Zielen in seinen *Wallenstein* hineinschrieb. Wallensteins Monolog, der ebenso sehr ein Rechtfertigungs- wie ein Ent-

³⁴ Dieter Borchmeyer, *Weimarer Klassik*, a. a. O., S. 424.

scheidungsmonolog ist, wiederholt die Fragen, die Shakespeare in *Richard III*, *Richard II* und über die beiden Henriaden hinweg verfolgte.

Ich bin mir bewusst, dass ich ein einseitiges Bild von den Einflüssen gezeichnet habe, denen Schiller während der Arbeit am *Wallenstein* ausgesetzt war. Auch standen für Schiller noch andere, ebenso gewichtige Fragen im Raum. Aber um ein ausgewogenes Bild des Weltliteraten Schiller ging es in diesem Zusammenhang nicht, sondern allein um das Verhältnis zu Shakespeare. Ich habe zu zeigen versucht, dass Shakespeare nicht nur für Goethe, sondern auch für Schiller ein »Stern der höchsten Höhe« war und ein Leben lang blieb. Darüber hinaus galt es zu zeigen, dass Fragen der Intertextualität, wie es heute heißt, nicht nur auf Text-, sondern gerade auch auf Motiv- und Strukturbezüge auszuweiten sind. Und schließlich war mir am Nachweis gelegen, dass der Bezug zu Shakespeare im Großen wie im Detail von einer Perspektive aus, die fast ausschließlich auf die Tragödien Shakespeares konzentriert bleibt (ergänzt um *Richard III* und *Julius Caesar*), zwangsläufig all jene dramaturgischen Lektionen ausblendet, die denjenigen Bereichen des Shakespearewerkes entstammen, die in Deutschland weniger bekannt sind.

Eckermann berichtet, wie sich Goethe über die Frage mokierte, welche Teile der Xenien von ihm, welche von Schiller stammen. Entscheidend sei doch, so dessen ungeduldige Antwort, dass es sie gibt.