

Max Piccolominis Idylle und sein zweifaches Verhältnis zu den „Vätern“

—Einige Gedanken zu Schillers *Wallenstein*—

Tokuya Yakame

I

In der entstehungschronologischen Reihenfolge der Dramen Schillers von den *Räubern* (1781) bis zum *Wilhelm Tell* (1804) haben wir erst im *Wallenstein* (1799) ein handlungsmäßig einwandfreies Werk, in dem Vorgänge und menschliche Taten konsequent begründet und motiviert sind, so daß wir eine wahrscheinliche Welt auf der Bühne bzw. im Buch realisiert sehen können. In dieser Hinsicht hebt sich die *Wallenstein*-Trilogie von den vier vorausgehenden Jugenddramen Schillers entschieden ab.

In den *Räubern* z. B. schwört der Held Karl Moor, der sich durch einen falschen Brief seines Bruders von seinem Vater enterbt glaubt, eine allgemeine Rache gegen die Menschheit, und er will sich „eine fürchterliche Zerstreuung machen.“¹ Diese seelische Regung legt Schiller selber in der Selbstbesprechung des Dramas im *Württembergischen Repertorium* folgendermaßen aus: „...; die Privaterbitterung gegen den unzärtlichen Vater wütet in einen Universalhaß gegen das ganze Menschengeschlecht aus.“² Wie sehr die Hauptfigur dabei auch einer moralischen Erbitterung und einer rasenden, eben Sturm-und-drang-haften Leidenschaft ausgesetzt gewesen sein mag, dieser überraschende Sprung ist bei aller Betrachtung doch unnatürlich, unreal, ja sogar abstoßend. Auch bisherige Deutungen dieser Szene in der *Räuber*-Forschung

scheinen nicht gelungen zu sein und sind auch nicht überzeugend genug. Es wäre daher anzunehmen, daß diese Unnatürlichkeit sich wohl aus der Situation ergab, daß das Motiv des verlorenen Sohns und das einer gesellschaftskritischen Empörung gegen Scheinheilige oder Unterdrücker mit Gewalt zusammengeschweißt werden mußten.³

Selbst der an die Klassik anklingende *Don Carlos* (1787) entzieht sich dem Eindruck eines unverständlichen Handlungsablaufs nicht. Als Marquis Posa nämlich seinen Busenfreund Carlos in Gefahr sieht, läßt er mittels seiner vom König Philipp II. verliehenen Vollmacht den Prinzen ins Gefängnis werfen, um diesen vor weiteren Gefahren zu schützen; Posa versucht damit, ihn nach Flandern zu retten, während der König durch einen den wahren Sachverhalt entstellenden Brief irregeführt werde.⁴ Dadurch aber gerät die Handlung auf einen Umweg und retardiert. Denn die Rettung des Carlos ist nicht eine Befreiung nach außen, sondern eine Einkapselung in die gefährlichere Hofwelt.⁵ Das Fazit: das Verderben beider Jungen, wie Schiller es beabsichtigte oder vielmehr so zu Ende führen mußte. Man könnte sagen, daß auch in diesem Drama mehrere Motive doch beibehalten wurden wie das „eines Familiengemäldes in einem fürstlichen Hauße“⁶ und das der Freundschaft, obwohl andererseits Posa als aufklärerischer Freiheitskämpfer im Entstehungsprozeß des Dramas immer mehr in den Vordergrund trat.⁷

Wir wissen, wie bedeutend die Jahre vom *Don Carlos* bis *Wallenstein*, genauer gesagt, von der Vollendung des ersteren (1787) bis zum Beginn der eigentlichen Arbeit am letzteren (1796), für Schillers Leben und Schaffen waren: in dieser Zeitspanne beschäftigte er sich, neben kleineren Dichtungen und Publikationen zur Brotarbeit, hauptsächlich mit der Geschichte, der Kantischen Philosophie und nicht zuletzt der Antike, um sich schließlich in einem Umbildungsprozeß der Klassik zuzuwenden. Wie Reinhard Buchwald eindeutig darlegt, war dieser Zeitraum für Schiller „ein schöpferischer Umweg“⁸ und die *Wallenstein*-Dichtung eben

„der Ertrag dieser langen Selbstbildungsarbeit.“⁹ Das Drama legt daher notwendig ein Zeugnis vom Fortschritt Schillers im Verständnis von Mensch, Welt und Geschichte ab. Wenn das thematische Anliegen seiner früheren Theaterstücke vor allem darin bestand, „einen merkwürdigen Charakter,“¹⁰ „den Charakter des Helden“¹⁰ oder einen schwärmerisch-pathetischen Ideen- bzw. Idealträger zu schildern, muß es nun im Schicksal eines Menschen im Weltgeschehen bestehen: nämlich den Menschen im Konflikt zwischen dem menschlichen Willen und dem Schicksal im Lauf der Weltgeschichte zu zeigen.¹¹ Alles in allem sei Schiller, um R. Buchwald noch einmal anzuführen, über der Arbeit am *Wallenstein* zum klassischen Dramatiker geworden. Dieses Werk sei der Siegespreis für alle Kämpfe um sein neues Menschentum und seine neue Kunst geworden.¹²

Jedoch wir stoßen in diesem umfangreichen Werk aufs neue auf eine Figur, wie sie in Schillers Dramen immer wieder vorkommt: einen jungen Idealisten, in der Gestalt des Max Piccolomini. Im vorliegenden Aufsatz möchte ich mich mit diesem Jungen befassen und seine Weltanschauung und Position aus zwei Aspekten betrachten: einmal aus der Idylle, zum anderen aus dem Vater-Sohn-Verhältnis.

II

Bekanntlich ist Max Piccolomini keine historische Figur, sondern eine Fiktion Schillers. Es ist uns lediglich überliefert, daß der historische Wallenstein seinen Vetter, Maximilian (Max) von Waldstein, der, „um eine halbe Generation jünger,“ auch sein Neffe genannt war, sehr mochte, ihm vertraute und ihn sogar zu seinem Erben bestimmte.¹³ Schiller trieb — wie aus seinen Briefen hervorgeht — wohl seit dem Spätherbst 1796 sein Quellenstudium intensiver.¹⁴ Ob er aber von diesem jungen Grafen Max Anregungen zu seinem „Max“ bekam, ist nicht zu beweisen. Jedenfalls erwähnt er seinen „Max“ als „den jungen Piccolomini“¹⁵ schon

im Jahre 1796, und zwar in einer Liebesbeziehung: er spricht von „Zwey Figuren..., an die mich Neigung fesselt.“¹⁶ In den nächsten Jahren konkretisiert er das Motiv der Liebe, die „sich nicht sowohl durch Handlung als vielmehr durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und ihre Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung, welche ein unruhiges planvolles Streben nach einem Zwecke ist, entgegensetzt und dadurch einen gewissen menschlichen Kreis vollendet.“¹⁷ Auch nach der Uraufführung von *Wallensteins Lager* anlässlich der Wiedereröffnung des Weimarer Theaters teilt er noch mit: „Ich bin seit gestern endlich an den poetisch=wichtigen, bis jetzt immer aufgesparten Theil des Wallensteins gegangen, der der Liebe gewidmet ist, und sich seiner frey menschlichen Natur nach von dem geschäftigen Wesen der übrigen Staatsaction völlig trennt, ja demselben, dem Geist nach, entgegensetzt.“¹⁸ Welche große Rolle Schiller dabei insbesondere Max zuerkennt, kann daraus entnommen werden, daß einige ausschlaggebende Szenen mit Max' Abtritt schließen wie z. B. *Die Piccolomini*: IV, 7; V, 3 / *Wallensteins Tod*: II, 2; II, 7; III, 23.¹⁹ Noch als Toter begleitet er in T: IV und V, sogar bis zum Ende der Trilogie, die Handlung.²⁰

Dieser Max nun tritt in P: I, 4 zum erstenmal auf. Als er hier erscheint und von seinem Vater Octavio und dem Wiener Gesandten Questenberg empfangen wird, hat er bereits einen entschiedenen Wandlungsprozeß hinter sich. Zwar war er vor zehn Jahren, wohl noch als Kind, schon so tapfer, daß er in der Schlacht bei Dessau sein Pferd in die Elbe trieb und seinen Vater aus den reißenden Wellen rettete (P: V. 24-30). Mit solcher Kühnheit entreißt er auch im folgenden beim Bankett dem betrunken tobenden Illo den Degen und sagt lakonisch: „Bring ihn zu Bette!“ (P: V. 2262). Doch verwundert jetzt „das Kind des Lagers“ (P: V. 481) beim Wiedersehen seinen Vater mit den Worten:

O! laß den Kaiser Friede machen, Vater!

Den blutgen Lorbeer geb ich hin, mit Freuden,
Fürs erste Veilchen, das der März uns bringt,
Das duftige Pfand der neuverjüngten Erde. (P : V. 500-503)

Max hatte auf einer 20 tägigen Reise die Familie Wallensteins, der sie zu sich kommen ließ, von Wien hierher, zum Pilsener Lager, begleitet. Bei diesem ersten Auftritt nun entwirft er, wie träumend, vor Octavio und Questenberg, ein Wunschbild :

O schöner Tag ! wenn endlich der Soldat
Ins Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit,
Zum frohen Zug die Fahnen sich entfalten,
Und heimwärts schlägt der sanfte Friedensmarsch.

...

Aus Dörfern und aus Städten wimmelnd strömt
Ein jauchzend Volk, mit liebend emsiger
Zudringlichkeit des Heeres Fortzug hindernd —
Da schüttelt, froh des noch erlebten Tags,
Dem heimgekehrten Sohn der Greis die Hände.
Ein Fremdling tritt er in sein Eigentum,
Das längstvergeßne, ein, mit breiten Ästen
Deckt ihn der Baum bei seiner Wiederkehr,
Der sich zur Gerte bog, als er gegangen,
Und schamhaft tritt als Jungfrau ihm entgegen,
Die er einst an der Amme Brust verließ.
O ! glücklich, wem dann auch sich eine Tür,
Sich zarte Arme sanft umschlingend öffnen — (P : V. 534-558)

Ja, er träumt von einer Idylle. Dieser idyllische Gedanke aber kam nicht von ungefähr. Denn Max hatte sich auf der Reise mit einer „Jungfrau“, d. h. Wallensteins Tochter Thekla, „Länder“ angesehen, „wo der Krieg nicht hin / Gekommen“ (P : V. 508f.). Selbstverständlich ist diese Sehnsucht nach der Friedensidylle mit einem Liebesgefühl eng verbunden, wie z. B. Maxens Ge-

ständnis in den Zeilen P: V. 1476-1481 es verrät. Dies nimmt der Vater und Politiker Octavio sofort wahr, will zu Thekla gehen, um sich Klarheit zu verschaffen, aber er hält von sich aus ein, weil er bereits vorausahnt, daß sein Sohn in eine Intrige verstrickt sei.²¹ Er flucht über diese Reise, doch zu spät.

Im ganzen Drama ist die Liebe der beiden, sozusagen, eine Blume auf dem rauhen Schlachtfeld und bleibt es bis zum Ende. (Sie sollte schließlich gebrochen werden, um ihre Reinheit und Schönheit zu behaupten.) Wie Gerhard Storz es ausdrückt, „erleben Max und Thekla ihre Liebe als Insel der unberührten Ursprünglichkeit inmitten der Parteien und Interessen ringsumher.“²² Sowohl dieses Liebespaar als auch die Herzogin sind rein von Machtintrigen, Usurpation, Betrug und Ränkespiel der politischen sowie militärischen Welt. Die Zuneigung der beiden Liebenden bedeutet nun nicht, daß sie auch Stimmungen und Ansichten teilen. So beobachtet Thekla die reale Welt kühler und vernünftiger, sie scheut nicht, „der bunten, kriegerischen Bühne“ (P: V. 1556) ins Gesicht zu sehen und schaut auch hinter die Bühne des Geschehens. Sie kann überdies Max mehrmals davor warnen, Leuten wie Terzkys zu vertrauen, wenn sie sich auch der Gräfin Terzky als „ein verliebtes Mädchen“ (P: V. 1810, 1883) gibt. Sie scheint im Liebesverhältnis mit Max die führende Rolle zu spielen. Hier stoßen wir auf das in den Schillerschen Dramen oft zu beobachtende Schema der Mann-Frau-Beziehung: ein naiver, schwärmerischer und idealistischer Junge — eine vernünftige, selbstbeherrschte und umsichtige Frau bzw. Mädchen: wie etwa in den Beziehungen Ferdinand — Luise bzw. Lady Milford, Don Carlos — Elisabeth oder Mortimar — Maria Stuart. Klaus Bergmann sagt mit Recht über die Eigenart der Liebesszene in Schillers Schauspielen: „Verwundert stellt man fest, daß es in der bedeutenden Liebeshandlung des ›Wallenstein‹ -Dramas kein „echtes“ Liebesgespräch gibt. Max und Thekla werden zwar als Liebende szenisch charakterisiert, aber zu einer intimen Liebesszene kommt es zwischen ihnen nicht... Statt dessen beobachten wir in Schil-

lers Liebesszene eine auch in anderen Dialogformen übliche dialektische Spannung und die für Liebesszenen ungewöhnliche Redeweise des Überredens.“²³

Im Gegensatz zu Thekla ist Max, wie bereits angedeutet, aus der Realität ausgeschlossen. Er bleibt hinter dem kriegerischen Geschehen zurück.²⁴ So klagt er:

— O Tante Terzky! Ist denn alles hier
Verändert, oder bin nur ichs? Ich sehe mich
Wie unter fremden Menschen. Keine Spur
Von meinen vorgehen Wünschen mehr und Freuden.

(P: V. 1433-1436)

Für ihn „liegt tiefere Bedeutung / in dem Märchen meiner Kinderjahre, / Als in der Wahrheit, die das Leben lehrt“ (P: V. 1624ff.). Auch von Wallenstein wünscht er, daß er, nachdem der Krieg beendet und der Frieden beschlossen ist, sich auf sein Landgut zurückziehe und sich dort der Belebung von Landwirtschaft, Handwerk und Handel widme und noch anderen Tätigkeiten nachgehe (P: V. 1654-1676). Doch solange Max von ihm denkt, daß er wahrhaft, unverstellt sei, die krummen Wege hasse und so gut, so edel sei (P: V. 1700-1702), so mißversteht er ihn.

Hier müssen wir auf Maxens, folglich Schillers Begriff der Idylle zurückkommen. In den *Räubern* hatte der Held, Karl Moor, auf der Flucht mit seiner Bande von einer Anhöhe an der Donau gesehen (III, 2), wie die „malerische Landschaft“ voller Getreide, Bäume und Weinstock gedeiht, wie „herrlich die Sonne untergeht“, und wurde von diesem Anblick dermaßen berührt, daß er sich an seine Heimat und zugleich seine Kinderjahre erinnern und ausrufen mußte: „— o ihr Tage des Friedens! Du Schloß meines Vaters — ihr grünen, schwärmerischen Täler! O all ihr Elysiumszenen meiner Kindheit!“ So ist auch unser Max, wie wir schon oben gesehen haben, auf der Reise mit Thekla tief bewegt vom Anblick friedlicher Länder, und er träumt nun von dem idyllischen Leben,

wie es auch in Schillers Ballade *Das Lied von der Glocke* (1799) besungen ist. Das Ideal darin ist eine bürgerliche Welt, wo der Hausvater draußen fleißig mit Ertrag arbeitet, zu Hause die Hausfrau und Mutter, den Ertrag ihres Mannes vermehend, tüchtig und ruhelos den Haushalt führt, eine Welt, wo der Bürger überhaupt unter Gottes Ordnung lebt, vom Gesetz geschützt ist, Arbeit und Fleiß ehrt und der Frieden herrscht. Der Dichter spricht den Wunsch aus:

Möge nie der Tag erscheinen,
Wo des rauhen Krieges Horden
Dieses stille Tal durchtoben,
Wo der Himmel,
Den des Abends sanfte Röte
Lieblich malt,
Von der Dörfer, von der Städte
Wildem Brande schrecklich strahlt!²⁵

Das idyllische Wunschbild im *Lied von der Glocke* ist nun wiederum das, was in Goethes *Hermann und Dorothea* (1796) dargestellt ist, und wir wissen auch, daß Schiller während der Arbeit an seinem *Wallenstein* dieses Epos las.²⁶

Was Karl Moor wie auch Max sich als Idylle ersehen, soll also nach der Begriffsbestimmung in dem oft zitierten Passus²⁷ aus Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) „Arkadien“ heißen. Denn Karl, der bisher viele himmel-schreiende Verbrechen begangen hat, kann nicht mehr zur unschuldigen Kindheit zurückkehren, kann weder leben noch sterben „wie die Sonne.“ Übrig bleiben ihm nur noch die Heimkehr und eine Wiedervereinigung mit der zurückgelassenen Amalia — sein Elysium. Mit Max ist es ähnlich. Je offener sich die Listen beider Parteien ihm entblößen, desto deutlicher muß er erkennen, daß er nur vorwärts gedrängt wird und daß er selber seinen eigenen Weg finden muß. Ob er sein Elysium erreichen

kann, werden wir im nächsten Kapitel sehen.

III

Es ist allgemein anerkannt, daß in Schillers Werken häufig das Vater-Sohn-Problem thematisiert ist. Das versteht sich von selbst, wenn man daran denkt, wie entscheidend Schillers Vater in der Tradition der patriarchalischen Ordnung des 18. Jahrhunderts auf die Geistesentwicklung des Sohns, sein Denken und Dichten, einwirkte — dies so sehr, daß bei ihm die Vaterordnung schließlich mit der Gottesordnung identifiziert wird. In dieser Weise wird das Thema der Vater-Sohn-Beziehung, leiblich wie geistig, in manchen seiner Dramen aufgegriffen, so etwa in den *Räubern*, *Fiesco*, *Kabale und Liebe*, *Don Carlos* und *Wilhelm Tell* außer *Wallenstein*. Man kann hinzufügen, daß die Beziehung darin meistens gespannt oder, vielmehr, zerstört ist.²⁸ Sonderbarerweise aber steht im *Wallenstein* unser Held in einem doppelten Vater-Sohn-Verhältnis: einmal mit dem leiblichen Vater Octavio, einmal mit dem geistigen Vater Wallenstein.

Octavio, einst Wallensteins „Waffenbruder“ (P: V. 357), „Treu-ster [Freund]“ (T: V. 895, 920) und „guter Engel“ (T: V. 947), tritt von Anfang an als sein Verräter und als kaiserlicher Kommandant auf. Vom Vater, Octavio, zum erstenmal über Wallensteins Verschwörung gegen den Kaiser informiert und zum Mitkommen aufgefordert, will Max jedoch Octavio nicht folgen, vielmehr tadelt er seinen Vater: „Dein Weg ist krumm, er ist der meine nicht“ (T: V. 1192) und er will ihn nicht entschuldigen. Seine Grundhaltung drückt er mit folgenden Worten aus:

... Mein weg muß gerade sein.

Ich kann nicht wahr sein mit der Zunge, mit
Dem Herzen falsch — nicht zusehn, daß mir einer
Als seinem Freunde traut, und mein Gewissen
Damit beschwichtigen, daß ers auf s e i n e

Gefahr tut, daß mein Mund ihn nicht belogen.

Wofür mich einer kauft, das muß ich sein.

(P: V. 2603–2609)

Max glaubt also, so bleiben zu müssen, wie ihm andere vertrauen. Ihm geht es um Gewissen und Treuherzigkeit. Gerade darin unterscheidet sich der Vater vollkommen von seinem Sohn, wenn er gesteht: „Seit jenem Tage verfolgt mich sein (sc. Wallensteins) Vertrauen / In gleichem Maße, als ihn das meine flieht“ (P: V. 371f.). Trotz alledem können sich Vater und Sohn noch umarmen, als sie sich für immer voneinander verabschieden.

Im Unterschied zu Octavio hat Wallenstein zu Max durchaus ein positives Verhältnis.²⁹ Gewiß ist der Herzog von Friedland, der seine Soldaten reichlich belohnt, für die ganze Armee a priori ein väterliches Wesen, kurz gesagt, „ein Soldatenvater“ (L: V. 1034); darüber hinaus aber ist er für Max selber „der feste Stern des Pols“ (T: V. 734), „ein Gott“ (T: V. 741). Außerdem nennt er sich selbst Maxens Vater (P: V. 761). In der entscheidenden Situation seiner Bedrängnis, wo er auch vom „Vater deiner Jugend“ (T: V. 2174) spricht, appelliert er heftig ans Gefühl von Max, um diesen zurückzuhalten:

Ich selbst war deine Wärterin, nicht schämt ich

Der kleinen Dienste mich, ich pflegte deiner

Mit weiblich sorgender Geschäftigkeit,

...

..., d u warst

Das Kind des Hauses — Max! du kannst mich nicht

verlassen! (T: V. 2149–2160)

Wie hier gezeigt wird, ist es ein über das gewöhnliche Heerführer-Söldner-Verhältnis hinausgehendes Band, das Max und Wallenstein so fest miteinander bindet. Dieses Band bezeichnet Wallenstein als „heilige Fessel der Natur“ (T: V. 2169) oder als „das

heiligste Gefühl“ (T: V. 2175). Denn das Vater-Sohn-Verhältnis ist heilig, ja umso heiliger, als es geistig ist. So sagt Max zu Wallenstein, als er sich gezwungen sieht, sich von diesem geistigen Vater zu trennen: „ ..., / Denn auch dein feindlich Haupt ist mir noch heilig“ (T: V. 2248).

Von seiner tiefen, innigen Liebe zu Max spricht nicht nur Wallenstein selbst (z. B. T: V. 2157, 2166), davon zeugen auch andere (z. B. T: V. 2768ff.). Jedoch die Szene T: V, 3, wo seine Zuneigung poetisch dargestellt ist, ist wohl die schönste in der ganzen *Wallenstein*-Dichtung. Hier ist von Max die Rede, und zwar so, daß die Gräfin zunächst glaubt, Wallenstein meine mit dem „ihn“ und „er“ nur seinen Glücksstern Jupiter, dann aber während des ruhigen Gesprächs — wobei Wallenstein halb monologhaft redet — langsam zur richtigen Erkenntnis gelangt. Beide Gesprächspartner, der eine der große Verbrecher, der andere die Anstifterin eines Komplotts, stehen, bereits menschlich abgeklärt, kurz vor der Katastrophe in der gräulich stillen Atmosphäre.

Von diesen beiden Vätern also mußte sich Max scheiden: von Octavio wegen dessen Niederträchtigkeit, von Wallenstein, auf den er am meisten baute, wegen dessen Hochverrat. In dieser Hinsicht sind für Max der eine wie der andere, um mit W. Hinderer zu sprechen, „Zerstörer“,³⁰ Zerstörer von Maxens idealem Vaterbild. Nur ist Max fest entschlossen, nicht gegen Wallenstein zu kämpfen (T: V. 2246f.). Er will in eine Wüste hinausgehen und alles, was ihm wert ist, bei Wallenstein zurücklassen (T: V. 2384ff.). Dennoch bedeutet dieser Abfall von seiner doppelten Vaterwelt zugleich eine Negation seiner Existenz. Er kann in diesem Zustand nicht weiter hinleben. Darum konnte er aus dieser Ausweglosigkeit nur in den Verzweiflungstod flüchten. Es war seine letzte Wahl, seine letzte Möglichkeit. Dadurch konnte er sich treu bleiben. Vom Ergebnis her gesehen, erfüllte er durch den Ansturm gegen die schwedischen Truppen seine Pflicht gegenüber dem Kaiser. Wenn er ein Elysium suchte, so fand er es wohl hinter diesem Tod, genauso wie einst in *Kabale und Liebe*

Ferdinand durch den Mord an sich selbst und seiner Geliebten Luise ein Elysium ihrer Vereinigung, die auf dieser Welt nicht mehr möglich war, erreichte, während sein tyrannischer Vater, Präsident von Walter, zurückgelassen wurde. So können wir mit Gerhard Kaiser behaupten, daß „bei Schillers Tod und Vollendung in der elysischen Idylle identisch sind.“³¹

IV

Trotz mancher Kritik³² ist Schillers *Wallenstein* eine große Dichtung. Nicht bloß im menschenkundlichen, sondern auch im geschichtsphilosophischen und sprachlichen Sinne ist die Trilogie ein monumentales Werk. Wie vortrefflich die Menschen ihrer Natur gemäß dargestellt sind, habe ich anfangs in der Einleitung kurz erwähnt, und *Wallensteins Lager* ist hier ein treffendes Beispiel.³³ Auch vom sprachlichen Aspekt aus gesehen, gibt es eine Fülle meisterhafter Ausdrücke. Viele mit solchen eindrucksvollsten Worten konstruierte Szenen können wir aufzählen wie beispielsweise die oben zitierte, T: V, 3, oder die allerletzte mit Wallenstein, T: V, 6, wo er mit dem Ton einer tragischen Ironie spricht: „Ich denke einen langen Schlaf zu tun“ (T: V. 3677).

Was nun Schiller in der langen Entstehungsgeschichte des Werks als Dichter am meisten beschäftigte, war die Frage, aus dem historischen, realen Wallenstein einen dramatischen Wallenstein zu gestalten, aus den überlieferten Stoffen „eine schöne Tragödie“³⁴ zu schaffen. Wenn wir den historischen, den in der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* beschriebenen³⁵ und den dramatischen Wallenstein miteinander vergleichen, müssen wir Schiller Bewunderung zollen, daß er unter partieller Beibehaltung der geschichtlich bewiesenen Seite Wallensteins doch eine neue Dramenfigur eigener Prägung herausgebildet hat. Dabei ging es ihm darum, seine „alte Art und Kunst“³⁶ aufzugeben, seine „alten (vorhergehenden) Stücke“³⁷ zu verlassen — eine Haltung, von der wir aus seinen Briefen wiederholt erfahren. Daß ihm dieser

Schritt gelungen ist, haben wir schon gesehen.

Der Werdegang des *Wallenstein* war auch der Werdegang Schillers zum Klassiker. Wenn also die Klassik für die deutsche Geistesgeschichte noch heute etwas bedeuten kann, so muß dafür auch diese Entwicklung des Nachzüglers Schiller stehen. Die Frage nun, in welchem Verhältnis wir in unserer Gegenwart zur deutschen Klassik stehen können, sei mit einem Satz von G. Kaiser beantwortet, und damit schließe ich meinen Aufsatz:

In der Konstellation von klassischer Dichtung und klassischem Denken aber bezeugt sich, daß Klassik letztlich nur als klassische Norm hinreichend bestimmt werden kann, eine Norm, die sich der Geschichte verdankt und die darin mit der Einmaligkeit ihrer Erfüllung zusammenfällt, dennoch aber auch eine Norm, an der sich Geschichte ermißt und literarische Erscheinungen anderer Epochen messen lassen.³⁸

Anmerkungen

- 1 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, I, 2. In: *Sämtliche Werke*. München 1973, Carl Hanser Verlag, Bd. 1, S. 515. (Fortan zitiert als CHV).
- 2 Ibid., S. 624.
- 3 Trotz dieser Unausgeglichenheit in der Handlung sei auf Schillers frühes Selbstbewußtsein nachdrücklich hingewiesen, sein Drama von anderen, dem Zeitgeschmack entgegenkommenden modischen Stücken abzusetzen: „Schließlich will ich nicht bergen, daß ich der Meinung bin, der Applausus des Zuschauers sei nicht immer der Maßstab für den Wert eines Dramas. Der Zuschauer, vom gewaltigen Licht der Sinnlichkeit geblendet, übersieht oft ebensowohl die feinsten Schönheiten als die untergeflossenen Flecken, die sich nur dem Auge des bedachtsamen Lesers entblößen. Vielleicht ist das größte Meisterstück des britischen Äschylus nicht am meisten beklatscht worden, vielleicht muß er in seiner rohen skytischen Pracht denen à la mode (verschönerten oder verhunzten?) Kopien von Gotter, Weiße und Stephanie weichen.“ *Unterdrückte Vorrede zu den Räubern*. CHV, Bd. 1, S. 484.
- 4 „Dieses gewalttätige und fehlerhafte Betragen des Maltesers“ (oder

- „dieses seltsame Betragen des Maltesers“) führt Schiller auf „wahre Größe des Gemüts“ zurück, die oft nicht weniger zu Verletzungen fremder Freiheit führe als der Egoismus und die Herrschsucht, weil sie um der Handlung, nicht um des einzelnen Subjekts willen handle. (Schiller, *Briefe über Don Carlos* (1788), 11. Brief. In: CHV, Bd. 2, S. 259). Diese Rechtfertigung aber überzeugt auch nicht viel.
- 5 Vgl. Benno von Wiese, *Friedrich Schiller*, Stuttgart 1963, S. 268: „So oder so bleibt der Motivzusammenhang dieser Szene recht fragwürdig. Mußte Posa wirklich zur Verhaftung schreiten? Waren nicht noch andere Wege möglich? Faßt man aber die Verhaftung als eine überstürzte Handlung des nicht so sehr planenden, wohl aber von der augenblicklichen Eingebung geleiteten Posa auf, so bleibt immer noch die Frage, ob die einzige Konsequenz dieser Verhaftung nur jene freiwillige Selbstdenunziation sein mußte, um den Freund noch zu retten.“
 - 6 Schillers Brief an Heribert von Dalberg vom 7. Juni 1784. In: Fritz Jonas (Hrsg.), *Schillers Briefe*, Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien 1892, Bd. 1, S. 192.
 - 7 Dieses Drama kann man auch als eine Intrigengeschichte bezeichnen, die sich nur innerhalb des von Intriganten wimmelnden Hofes abspielt; zu solchen zählt nicht nur Posa, sondern auch die Königin Elisabeth (Frei vom Ränkespiel bleibt unter den Hauptpersonen nur Carlos). Dabei denke man daran, daß der Brief im Drama eine wichtige Rolle spielt.
 - 8 R. Buchwald, *Schiller zwischen >Don Carlos< und >Wallenstein<*. In: Ders., *Das Vermächtnis der deutschen Klassiker*, Frankfurt am Main 1962, S. 193.
 - 9 Ibid., S. 210.
 - 10 R. Buchwald, *Schiller, Zweiter Band, Der Weg zur Vollendung*, Wiesbaden 1954, S. 333.
 - 11 Vgl. Walter Hinderer, *Der Mensch in der Geschichte, Ein Versuch über Schillers Wallenstein*, Königstein/Ts. 1980, S. 30: „Gegenüber der Position der Jugenddramen ist bei Schiller insofern eine Veränderung in der Auffassung eingetreten, als er das Handeln, die Tat nicht mehr ausschließlich auf die Person, den Charakter zurückführt, sondern eben auch einen großen Teil auf die Umstände, die „unglückseligen Gestirne.“
 - 12 R. Buchwald, *Schiller, Der Weg zur Vollendung*, S. 315.
 - 13 Vgl. *Wallenstein. Sein Leben erzählt von Golo Mann*, Frankfurt am Main

- 1971, S. 233, 294, 667, 730, 868f. ; G. Mann / Ruedi Bliggenstorfer, *Wallenstein, Bilder zu seinem Leben*, Frankfurt 1973, S. 32 ; Hellmut Diwald, *Wallenstein, Biographie*, München, Berlin 1979, S. 173, 207, 444, 534.
- 14 Schillers Brief an Goethe vom 13. Nov., an Körner vom 21. Nov., an Goethe vom 28. Nov., an Körner vom 28. Nov. 1796. Jonas, jeweils Bd. 5, S. 107f., 114f., 118ff., 121ff.
- 15 Schillers Brief an Goethe vom 28. Nov. 1796. Jonas, Bd. 5, S. 119.
- 16 Schillers Brief an Körner vom 28. Nov. 1796. Jonas, Bd. 5, S. 122.
- 17 Schillers Brief an Goethe vom 12. Dez. 1797. Jonas, Bd. 5, S. 297.
- 18 Schillers Brief an Goethe vom 9. Nov. 1798. Jonas, Bd. 5, S. 459.
- 19 Fortan werden *Wallensteins Lager* mit L, *Die Piccolomini* mit P, *Wallensteins Tod* mit T abgekürzt.
- 20 Vgl. T: V, 12, OCTAVIO: „O Gräfin, / Auch mein Haus ist verödet!“ Als Text benutzte ich *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 8, *Wallenstein*, hrsg. von Hermann Schneider und Lieselotte Blumenthal, Weimar 1949.
- 21 Vgl. Gerhard Storz, *Zur Gestalt von Schillers >Wallenstein<* (1959). In: Fritz Heuer und Werner Keller (hrsg. v.), *Schillers Wallenstein*, Darmstadt 1977, S. 177.
- 22 G. Storz, a. a. O., S. 175.
- 23 Klaus L. Berghahn, „Doch eine Sprache braucht das Herz“, *Beobachtungen zu den Liebesdialogen in Schillers >Wallenstein<* (1972). In: Fr. Heuer u. W. Keller, a. a. O., S. 393f.
- 24 Vgl. Rolf N. Linn, *Max Piccolomini, Der zarte Soldat*. In: Ders., *Schillers Junge Idealisten*, Berkeley, Los Angeles, London 1973. S. 55-66.
- 25 CHV, Bd. 1, S. 439.
- 26 Schillers Brief an Körner vom 10. April 1796: „Das epische Gedicht von Goethen, ..., hat, ..., auch für meinen Wallenstein große Folgen.“ Bodo Lecke (hrsg. v.), *Dichter über ihre Dichtungen, Friedrich Schiller, Von 1795-1805*, München 1970, S. 253.
- 27 CHV, Bd. 5, S. 750.
- 28 Vgl. Verfasser, *Versuch über Schillers »Don Carlos« — besonders in bezug auf die Tragödie Philipps II.* — . In: *Essays and Studies, By Members of The Faculty of Letters, Kansai University*, vol. 28, No. 3, Osaka 1979, S. 25-70,
- 29 Vgl. Hermann Pongs, *Schillers Urbilder*, Stuttgart 1935, S. 23: „Ein

- wahrer Vater ist Wallenstein für Max Piccolomini, ...“
- 30 W. Hinderer, a. a. O., S. 67.
- 31 Gerhard Kaiser, *Wandrer und Idylle, Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, S. 90.
- 32 s. Kurt Rothmann (hrsg. v.), *Erläuterungen und Dokumente, Friedrich Schiller, Wallenstein*, Stuttgart 1977, S. 231ff.
- 33 Vgl. G. Kaiser, *Wallensteins Lager. Schiller als Dichter und Theoretiker der Komödie*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft XIV*, Stuttgart 1970, S. 323–346.
- 34 Schillers Brief an Körner vom 28. Nov. 1796. Jonas, Bd. 5, S. 122.
- 35 Schiller hat auch einiges von Wallensteins Charakter, den er in seiner *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* geschildert hatte, in den *Wallenstein* aufgenommen. Man beachte etwa folgende Ausdrücke im Geschichtsbuch (Zitate aus *Friedrich Schiller, dtv-Gesamtausgabe*, Bd. 14, *Geschichte des Dreissigjährigen Kriegs*, München 1966): „von ehrgeizigen Entwürfen erhitzt, voll Zuversicht auf seine glücklichen Sterne“ (S. 105), „Ehrgeiz eines Wallensteins“ (S. 112), „Anmaßungen Wallensteins“ (S. 113), „Sein immer arbeitender Kopf brauchte Stille; kein Gerassel der Wagen durfte seiner Wohnung nahe kommen, ... Finster, verschlossen, unergründlich, sparte er seine Worte mehr als seine Geschenke, ... Immer geschäftig und von großen Entwürfen bewegt, entsagte er allen leeren Zerstreungen, wodurch andere das kostbare Leben vergeuden“ (S. 126). Interessant ist, daß Schiller, während er Wallenstein einerseits „einen solchen Verbrecher“ (S. 124) oder „diesen todeswürdigen Verbrecher“ (S. 229) nennt, andererseits ihn am Ende des Vierten Buchs seiner *Geschichte* gewissermaßen rehabilitiert: „...; daß die Verräterei des Herzogs und sein Entwurf auf die böhmische Krone sich auf keine streng bewiesene Tatsache, bloß auf wahrscheinliche Vermutungen gründen... Viele seiner getadelten Schritte beweisen bloß seine ernstliche Neigung zum Frieden; ...; so fiel Wallenstein, nicht weil er Rebell war, sondern er rebellierte, weil er fiel“ (S. 308f.).
- 36 Schillers Brief an Körner vom 21. März. 1796. Jonas, Bd. 4, S. 431.
- 37 Schillers Brief an Körner vom 28. Nov. 1796. Jonas, Bd. 5, S. 121, 123.
- 38 G. Kaiser, *Wandrer und Idylle*, S. 9f.