

**Wolfgang Wittkowski
Stephanie Kufner**

Schiller

**Ethik, Politik und Nemesis
im Drama**



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Schiller

**Wolfgang Wittkowski
Stephanie Kufner**

Schiller

**Ethik, Politik und Nemesis
im Drama**



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-631-63551-3 (Print)

ISBN 978-3-653-01718-2 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-01718-2

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2012

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

Kurt May

führte mich ein in Schiller und die Schillerforschung

Willi Stieber

Deutschlehrer und Opfer der Umerziehung

Inhalt

Vorwort _____ 9

Stephanie Kufner

Die Verschwörung des Fiesco zu Genua:
Wer ist der Größte? _____ 13

Kabale und Liebe:
Ferdinands Handel mit Gott _____ 35

Don Carlos:
Wer ist der politische Held? _____ 51

Don Carlos: Die Frauen _____ 67

Wolfgang Wittkowski

Don Carlos: Marquis Posas Sturz
vom schmalen Grat der Tugend _____ 93

Octavio Piccolomini:
Zur Schaffensweise des *Wallenstein*-Dichters _____ 159

Wallenstein zwischen Theodizee und Nemesis-Tragödie _____ 215

Thekla und das *Wallenstein*-Problem _____ 275

Maria Stuart: Können Frauen regieren? _____ 317

Die Jungfrau von Orleans:
Selbstopferung für die Nation _____ 345

Die Braut von Messina: Die Arroganz der Macht _____ 373

<i>Wilhelm Tell</i> : „Rühmlichste Ehrenerklärung“ _____	395
<i>Demetrius</i> : Welt als Wille und Vorstellung _____	447
Leben und Nachleben _____	485

Vorwort

Wie die vorangegangenen Bände meiner Reihe **Über deutsche Dichtungen** enthält der vorliegende meine überarbeiteten Artikel zu einem Autor oder Thema, diesmal zu Schillers klassischen Dramen. Abermals danke ich meiner Frau und Kollegin Dr. Charlotte Körner für die diesmal sehr schwierige Erstellung des Typoskripts, was auch nicht abging ohne Debatten zur Auswahl der Kapitel, sowie besonders Frau Sandra Hawrylchak für rettende Hilfe, ohne die wir Alten es nicht mehr geschafft hätten.

Nicht alle meine Schiller-Studien sind aufgenommen. Wiederholungen ließen sich trotzdem nicht vermeiden. Zu ihnen zähle ich weniger die drei *Wallenstein*-Abhandlungen. Zusammen ergeben sie eine Art Forschungs-Lesebuch zum Thema. Und statt der geplanten Beschränkung auf die klassische Dramatik kam es zur Erweiterung um Vorläufer aus Schillers Sturm- und Drang-Zeit.

Meine Ausführlichkeit, die ich gern ausbebe als Gründlich- und Genauigkeit, plagte mich außer bei Octavio Piccolomini und *Wallenstein* erneut und schier endlos bei Marquis Posa. Das hat seine Gründe. Bei jenen sträubte man sich gegen meine, bei diesem auch gegen Frau Kufners eingehende Argumente, fast gänzlich ohne auf sie einzugehen. Das handhaben wir in diesem Buche anders.

Die staatliche Lenkung menschlicher Geschicke hat immer auch zu tun mit Ethik und zumal dem Ethos von Regenten und Politikern. Diese Figuren und den Schützen bei Schiller zu verkennen, wie es, als die hier aufgenommenen Arbeiten entstanden, weithin die Regel war und m.W. durchaus nicht überstanden ist – unverkennbar Überhänge der Zeit vor 1945 wie der politisch korrigierten deutschen Schuldkolonie¹ – dürfte dem Publikum, besonders Schülern, Studenten und Fachkollegen einen Bärendienst erweisen. Die vorwiegend ideologische Ideen-Interpretation anstelle der moralpsychologischen Charakteranalyse hat die Beschäftigung mit Schiller immer wieder genau auf diejenigen Abwege gelenkt, die der

¹ Thorsten Hinz: *Literatur aus der Schuldkolonie. Schreiben in Deutschland nach 1945*. Schnellroda 2010. Ders.: *Die Psychologie der Niederlage. Über die deutsche Mentalität*. Berlin 2010.

Dichter als grundfalsch ablehnte. Davor wurde die Literaturbetrachtung überhaupt gewarnt von Gerhard Schulz:

Eine Literaturgeschichte, die den Menschen aus der Literatur vertreibt, nimmt der Literatur ihr Spezifischstes und Bestes: die Gestaltung von einzelnen Menschen und ihren Konflikten, also die Darstellung ihres Empfindens, Denkens und Handelns im Verhältnis zu anderen Menschen. Die Reduktion auf „Grundanliegen“ oder Konzepte und Systeme raubt der Literatur und schließlich auch der Literaturgeschichte die Leser. Die didaktische Orientierung auf die potentiellen Leser und deren Interessen scheint mir eine wichtige Aufgabe im Hinblick auf die wünschbare Aktualität von Literatur, also ihrer Wirkung auf die Gegenwart zu sein.²

Speziell Schillers Wirkung werde in der Hauptsache getragen von der „Leidenschaft und Kraft des gesprochenen Wortes wie der individuellen Darstellung“ auf der Bühne – wo sie lange Zeit den Verzerrungen des Regietheaters zum Opfer fiel.³

Gelangen mir einige Klarstellungen zu Marquis Posa, so wurde ich da mit der gesamten Forschung entschieden auf den rechten Weg gewiesen von meiner damaligen Studentin. Sie erwies sich erfrischend immun gegen die Autorität der fachlichen Konvention, die wir mit der Methodik, dem Stand der Forschung und mit deren Stars umschreiben und die mit abhängt von wechselnden akademischen Trends, ja Zeitgeist-Moden. Außerdem besaß sie die Gabe, meinem Unterricht, genauer meiner Kritik an ihrem ersten Referat bei mir, etwas Nutzbringendes abzugewinnen. Deshalb gereicht es mir zum Trost und zu dankbarer Genugtuung, daß sie mich mit den Waffen meiner Textanalyse schlug und mir selbst die Bahn wies zu, wie ich hoffe, fruchtbar weiterführender Posa-Interpretation. Siehe diese und besonders die Schlußbemerkungen dazu.

Wenn ich mir nicht das bescheidene Verdienst abspreche, Stephanie Kufners Leistung nach anfänglichem Widerstreben beiderseits erprobt und anerkannt zu haben, anstatt ihr Vorhaben, wie ich zunächst geneigt war, abzutun mit Argumenten der Profession, dann

² Gerhard Schulz: Aktualität und Historizität. Probleme der Literaturgeschichtsschreibung, dargelegt an einigen Beispielen aus der Zeit um 1800. *Verlorene Klassik. Ein Symposium.* Hg. W. Wittkowski, Tübingen 1986, 421-431, 428.

³ *Schillers Dramen. Neue Interpretationen.* Hg. Walter Hinderer, Stuttgart 1979, Rezension G. Schulz FAZ 16.2.80.

gab ich damit auch weiter, wozu mich selber Schule und Studium ermunterten – jedenfalls gelegentlich und keineswegs durchweg problemlos. Mein Professor Kurt May z.B. hatte mit mir in einem kritischen Augenblick die kaum zu erwartende Geduld, ohne die ich vielleicht gescheitert wäre. Ähnlich wie mir das dann bei nicht wenigen meiner Kollegen begegnete, konnte er jedoch auf die Dauer nicht verkraften, daß ein anderer, und gar ein eigener Student, einen Text und sogar einen ganzen Dichter (Hebbel) richtiger interpretiert haben sollte – nachdem er eben das (zu meinem ahnungsvollen Schrecken) zunächst allzu großzügig behauptet hatte.

Ich widme diese Sammlung gleichfalls Willi Stieber, meinem Geschichts- und Deutschlehrer an der Christian Thomasius-Ober-schule für Jungen in Halle an der Saale. Er fand niemals steifen Widerspruch wie sein Vorgänger, ein Nazi-Lehrer, dem wir heftig opponierten, wenn wir einmal aufwachten. Der Direktor erfüllte meinen Wunsch, uns Stieber vor dem Abitur zurückzugeben, obwohl der, was ich erst nach dem Krieg erfuhr, NS-Lehr-Verbot in die Oberstufe hatte. Für die weitere Beschäftigung mit der Welt „unserer größten Dichter und Denker Goethe und Schiller“ nämlich setzte er sich gleich 1934 energisch ein, als die damaligen Umerzieher dem ein Ende setzen wollten.⁴ Sie vergaßen es ihm nicht. Die sowjetischen Besatzer machten ihn dafür zum Schuldirektor und erwarteten erneute Umerziehung. Die Schüler zerschnitten jedoch die Stalin-Bilder, die nun Hitlers Porträts ersetzten, und Willi Stieber wurde von den Sowjets abgeholt auf Nimmerwiedersehen.

Der Umgang mit der Forschung kennt mannigfache Wege: nicht zuletzt das Ignorieren bis zum Totschweigen z.B. In diesem Buch dagegen findet man intensive Auseinandersetzung und Kritik – ausgesprochen oder nicht, stets in Anerkennung des daraus gezogenen Gewinns. Die Beispiele entstammen überwiegend der Entstehungszeit der Arbeiten, jedoch auch späteren und jüngsten Phasen. Übereinstimmungen im einzelnen werden weniger hervorgehoben als die Abweichungen, die ich ja rechtfertigen muß.

⁴ Willi Stieber: Die „Klassiker“ im Dritten Reich. *Zeitschrift für deutsche Bildung* 10 (1934), 433-436. Zit. Georg Ruppelt: *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland*. Stuttgart 1979, 83.

Stephanie Kufner hat für eine Studentin ungewöhnlich gründlich und kritisch die Forschung konsultiert und daran ihre Argumentation geschärft. Davon haben damals mein Unterricht und also ich selber profitiert. Ihr bahnbrechender Marquis Posa-Vortrag auf einem meiner Albany Symposien verdient, hier wiederabgedruckt zu werden – und ebenso ein späterer, zu dem ich sie überreden konnte, über die Frauenfiguren in *Don Carlos*, worin sich abermals Aufschlußreiches über den Marquis und Carlos findet. Vorangehen hier zwei Seminar-Referate zu *Fiesco* bzw. *Kabale und Liebe*. All das konnte und wollte sie nicht überarbeiten, weil sie nicht mehr „drin“ sei (und auch nicht gesund). Ihr Anteil an dem Buch rechtfertigt dessen Thema zusätzlich, insofern sie bisher übersehene Vorstufen und bleibende Grundelemente der klassischen Dramen beschreibt.

Stefanie Kufner

Die Verschwörung des Fiesco zu Genua:

Wer ist der Größte?

Interpretationen zu Schillers Fiesco¹ lassen sich weitgehend einteilen in politische und unpolitische. Die rein politischen pflegen den bindungslosen, egoistischen und ehrgeizigen Aristokraten Fiesco dem Vertreter republikanischer Tugenden, Verrina, gegenüberzustellen.² Andere politische Interpretationen drehen das Ganze gewissermaßen um und sehen in Fiesco eher den großen politischen Helden und Vorkämpfer politischer Ideale. So schreibt Leibfried, daß hier, wie schon in den *Räubern*, der große, starke Einzelne als Garant einer möglichen, verbessernden Änderung auftritt.³ Berghahn zählt Fiesco sogar zu denjenigen, die für „die Ideale des Rechts, der Liebe und Freiheit“ kämpfen, zu Karl Moor, Ferdinand und Marquis Posa.⁴

Einen ganz anderen Ansatz legt Ilse Graham in einer ausführlichen und sehr genauen Textanalyse vor.⁵ Im Gegensatz zu vielen anderen Kritikern, die Fiesco als einen Mann der Tat und des politischen Ehrgeizes darstellen, sieht sie in Fiescos Handlungen nichts Praktisches, Zielbewußtes, Dringlich-Zweckvolles. Ihrer Meinung nach herrscht ganz das Spielerische vor, d.h. eine immer gleiche spielerische Haltung, die Fiesco in den verschiedensten Situationen einnimmt. Während alle anderen Figuren nach einem bestimmten Ziel strebten, reagiere Fiesco in diametralem Gegensatz dazu auf jede Situation desinteressiert und jederzeit ästhetische Distanz bewahrend. Entsprechend dieser These vollziehe sich sein Handeln in

Leicht überarbeitete Seminar-Arbeit.

¹ Zitiert nach: Friedrich Schiller. *Sämtliche Werke*. Hgg. G. Fricke und H.G. Göpfert. München (Hanser) 1985. Erster Band.

² Vgl. Paul Michael Lützeler in Helmut Koopmann: *Schiller-Forschung 1970-1980*, 1982, 68 ff.

³ Erwin Leibfried: *Schiller. Notizen zum heutigen Verständnis seiner Dramen*. Frankfurt a. M. u. a. 1985, 119.

⁴ Klaus L. Berghahn: *Schiller. Ansichten eines Idealisten*. Frankfurt a.M. 1986, 69.

⁵ Ilse Graham: *Schiller's Drama. Talent and Integrity*. London 1974, 10f.

einem Raum jenseits der Welt des Wollens, jenseits des Räderwerkes von Ursache und Wirkung.

Haben wir also in Fiesco einen harmlosen ästhetischen Spieler aus ‚Zeitvertreib?‘ Oder gleicht Fiesco vielmehr einem attraktiven Franz Moor, dessen politisches Verhalten einem durchrationalisierten Schema folgt, das in jedem einzelnen Schritt auf das Ziel der Machterlangung hin berechnet wird? Oder finden wir in ihm gar einen ins Politische gesteigerten Karl Moor, der die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht erhalten will und im Namen der Freiheit Genuas sich gegen sie in Schuld verstrickt?

Wenigstens in einem Punkt scheint man sich weitgehend einig, nämlich daß Fiesco, ähnlich wie Karl Moor, zum Typus des erhabenen Verbrechers gehört, der beim Zuschauer Bewunderung und Abscheu erregen soll, wobei die Bewunderung besonders der Größe des Helden gilt, der sich über moralische Konventionen hinwegsetzt und sich alle Freiheiten nimmt, seine Interessen zu bedienen.

Im Gegensatz zu den *Räubern* rückt jedoch im *Fiesco* das politische Moment stark in den Vordergrund. Nicht nur der Untertitel, *Ein republikanisches Trauerspiel*, zeigt das. Auch im Stück selbst ist viel die Rede von Freiheit gegenüber Tyrannei, von Republikanismus gegenüber Despotie. Schließlich geht es um die Sicherung bzw. Wiederherstellung republikanischer Gesetze, um die Auflehnung gegen das Terrorregime eines Gianettino, was die Handlungen Fescos auf den ersten Blick in ein positives Licht rückt. Der Leser ist geneigt, den Helden zu bewundern. Wie für *Die Räuber* gilt offenbar das Motto „In tyrannos.“ Das aber gilt bei genauerer Betrachtung nur für die vordergründige Handlung, reduziert das Drama auf die Antithese von Republikanismus versus Despotie und übersieht das psychologische und moralphilosophische Interesse Schillers.

Die Tatsache, daß Schiller seinen *Fiesco* gegenüber den *Räubern* in ein politisch sehr viel konkreteres Licht rückt, macht die Analyse der Helden faszinierender, aber auch ungleich komplizierter. Nicht nur, weil die Idee des Republikanismus gegenüber Tyrannenherrschaft zu voreiliger Parteinahme für bzw. gegen Fiesco und Verrina verleitet, sondern auch deswegen, weil Schiller hier im Gegensatz z.B. zu Karl Moor und später Posa politisches Ideal und Gesetzmäßigkeiten politischen Handelns nicht in einer Person vereint, sondern in Verrina und Fiesco sozusagen in Wettstreit geraten läßt – einen

Wettstreit, könnte man sagen, zwischen der Realisierung eines politischen Ideals und der Selbstverwirklichung eines politischen Machtmenschen. In einen Wettstreit zwischen politischer, d.h. in diesem Falle republikanischer Tugend, und politischem, d.h. hier selbst- und herrschsüchtigem Ehrgeiz.

Klärung liefern könnte vielleicht ein kritischer Vergleich, eine Gegenüberstellung der beiden Charaktere im Rahmen dieses Wettstreits. Es wird zu zeigen sein, daß es Fiesco um alles andere als um die republikanische Idee zu tun ist. Er richtet sein Handeln darauf aus, wie er seinen „wütenden Durst nach Gewalt und Vergötterung“ zu stillen vermag, und sucht deswegen Verrina zuvorzukommen, der seinerseits um der – und nur um der – republikanischen Idee willen handelt.

Auf der einen Seite also der ehrgeizige, schöpferische Techniker der Macht, auf der anderen der starrköpfige Ideologe. Dort die politische Praxis der Machterlangung, basierend auf der absoluten Freiheit in der Wahl der Mittel; hier die politische Theorie, für deren Realisierung freilich auch Verrina den Einsatz problematischer Mittel nicht scheut.

Der Kontrast Fiescos mit Verrina zeichnet sich schon mit dem Beginn des Stückes ab, auf einem Maskenball: Fiesco trägt eine weiße, Verrina eine schwarze Maske. Fiesco wird im Personenverzeichnis beschrieben als ein „junger, schlanker, blühend-schöner Mann von dreiundzwanzig Jahren – stolz mit Anstand – freundlich mit Majestät – höfisch-geschmeidig und ebenso tückisch.“ Ein Mann, der mit Witz und Charme erfolgreich die Rolle des harmlosen, politisch desinteressierten Epikuräers spielt. Ihm gegenüber Verrina, der alte „Mann von sechzig Jahren, schwer, ernst und düster mit tiefen Zügen,“ der „starrköpfige Republikaner,“ dessen Denken um die verfassungsgemäße Freiheit Genuas kreist.

Doch der Schein dieser `politischen Maskerade´ trügt: Hinter der weißen Maske Fiescos steckt, wie Verrina richtig feststellt, eine noch viel undurchdringlichere Maske (I,7), auf die nicht nur Gianettino hereinfällt. Hinter dieser weißen `Unschuldsmaske´ steckt Tücke, in Fiescos eigenen Worten, „nichts Ehrliches“ (I,9).

„Es ist nichts Ehrliches“ – mit diesen Worten beruhigt Fiesco den Mohren, dessen Mordanschlag gegen sich selbst er Dank seines `scharfen Auges´ vereiteln konnte, nur um ihn stehenden Fußes in

seine Dienste zu nehmen. Der Mohr nämlich kommt ihm gerade gelegen. Er soll auskundschaften, „wie man von der Regierung denkt“ und was man „vom Haus Doria flüstert.“ Er soll sondieren, was die Bürger von Fiescos „Schlaraffenleben“ und seinem „Liebesroman“ halten (I,9). Hinweis schon hier, daß Fiesco alles andere als Distanz zu den Staatsgeschäften wahr, wie er alle glauben machen will. Und daß er etwas vorhat, hören wir schon, wenn er den leidenschaftlichen Bourgognino belehrt: „Ich dünke doch, das Gewebe eines Meisters sollte künstlicher sein, als dem flüchtigen Anfänger so geradezu ins Auge zu springen. – Gehen Sie und nehmen Sie sich Zeit zu *überlegen*, warum Fiesco *so* und nicht anders handelt“ (I,8).

Und warum handelt er „*so*“? Was hat er vor? Als Bourgognino ihn verlassen hat, macht er eine Andeutung: „Wenn diese Flammen ins *Vaterland* schlagen, mögen die *Doria* fest stehen“ (I,8). Eine Andeutung, die man an dieser Stelle noch so verstehen könnte, daß es Fiesco um den Sturz der Doria zu Gunsten des Vaterlandes geht. Im zweiten Akt wird jedoch deutlich, was er mit dem verwüstenden Bild der Flammen, die er ins Vaterland schlagen lassen will, wirklich meint: Als Gianettino ihm durch seine Machenschaften in die Hände spielt, ruft er aus: „Glücklich! Glücklich! Das Stroh der Republik ist in Flammen. Das Feuer hat schon Häuser und Türme gefaßt – immer zu! Allgemein werde der Brand, der schadenfrohe Wind pfeife in die Verwüstung“ (II, 6).

Hier spricht der wahre Fiesco. So wenig er der ästhetische Spieler und Zeitvertreiber ist, so wenig geht es ihm um sein Vaterland, um die Republik. Nicht „Fuß des trägen vielbeinigen Tiers *Republik*“ (I,7) will er sein. Er ist „zu etwas Großem, aufgehoben“ (I,9) und will der Kopf, der alleinige Herrscher über Genua sein. Danach steht sein Sinn, und der Wind steht günstig für den Schein-Epikuräer, der das politische Treiben um sich herum *spöttisch* betrachtet, und mit offenbarem Vergnügen 'hineinpfeift' in das Feuer der Verwüstung.

Wenn auch viel geschickter verpackt, so steht doch die bunte, glänzende Gestalt Fiescos der schwarz-weiß gezeichneten Gestalt Gianettinos kaum in Etwas nach, wenn dieser als Antwort auf den Trinkspruch der Maskenballgäste auf die „Republik“ sein Glas *mit Macht auf den Boden wirft* und ausruft: „Hier liegen die Scherben“ (I,5), und Fiesco nicht viel später schadenfroh den Adel auslacht, der vor lauter Rachegelüsten gar nicht sehe, daß „Genuas Freiheit zu

Trümmern geht“ (II,5) – nämlich nicht nur aufgrund von Gianettinos Treiben, sondern ebenso aufgrund der von ihm selbst inszenierten „Verwüstung“ des Vaterlandes.

Und wie steht es mit Verrina? Ganz im Gegensatz zu Fiesco wird er dem Leser vorgeführt als wahrer Vertreter republikanischer Tugenden. Ein Mann, der mit „eiserner Treue“ alle seine Gedanken auf das Wohl und die Freiheit Genuas richtet; ein Mann der Ehre und der Redlichkeit, dessen „Freiheitssinn“ (I,3) ganz anders motiviert ist, als beispielweise der eines Sacco oder Calcagno. Diese beiden sind einer „Staatsveränderung“ nicht abgeneigt, insofern diese der Verfolgung ihrer persönlichen Wünsche förderlich ist: „Wärme mir einer das verdroschene Märgen von Redlichkeit auf, wenn der Bankrott eines Taugenichts, und die Gunst eines Wollüstlings das Glück eines Staates entscheiden“ (I,3). Nicht das Glück des Staates, nicht das Genuas – ausschließlich ihre egoistischen Wünsche sind Motor ihrer politischen Aktionen.

Verrina dagegen erscheint alles andere als egoistisch. Ganz im Gegenteil: selbstlos würde er den höchsten Preis für die Freiheit Genuas zahlen. Drastisch wird das in den drei letzten Szenen des ersten Aktes dargestellt. Als Verrina herausfindet, daß Gianettino seine Tochter Berta vergewaltigt hat, ‚verkauft‘ er diese als „Geisel des Tyrannenmordes“ (I,12) an Bourgognino um den Preis von Dorias Leben. Man hat sich oft gefragt, was dies wohl für ein Vater sei, der sich mit solchem Preis der „Bürgerpflicht überantwortet“ und die unschuldige Tochter dazu verdammt, „des Vaterlands großes Opfer zu sein“ (I,12). „Rabenvater“ nennt Bourgognino ihn, der sich als „Vater der Republik“ versteht und es als einen „Wink der Vorsicht“ betrachtet, daß Genua durch seine Tochter erlöst werden kann. Rolf-Peter Janz bezeichnet Verrinas Handeln als „inhumanen Akt“ und meint, Verrina stehe daher dem Tyrannen Gianettino in seinen eigenen vier Wänden als Haustyran in nichts nach: „Der Schändung durch den Despoten fügt der Bürger die Freiheitsberaubung hinzu.“⁶

Mir scheint, Verrinas Handeln, zumal in Gegenüberstellung mit dem so egoistisch gezeichneten Interesse vieler anderer Figuren an

⁶ Rolf-Peter Janz: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. In: *Schillers Dramen: Neue Interpretationen*. Hg. Walter Hinderer. 2. ed. Stuttgart 1983, 37-57.

einer „Staatsveränderung,“ soll zunächst einmal unsere Bewunderung erregen und unterstreicht jedenfalls seinen bis aufs letzte gehenden Kampf um sein Ideal – die Freiheit Genuas. Er zahlt dafür einen hohen Preis, die Freiheit seiner Tochter, möglicherweise ihr Leben. Er opfert seine private Vater-Liebe für Genua; und doch scheint dies kein unfairer Preis zu sein – beispielsweise verglichen mit Karl Moor, der eine ganze Stadt für ein Menschenleben opfert. Verrina dagegen opfert ein ihm teures Menschenleben für eine ganze Stadt.

Seine Selbstlosigkeit hier scheint Garant dafür zu sein, daß es ihm im Gegensatz zu allen anderen wirklich um die Freiheit und das Glück Genuas geht, nicht um sein eigenes Glück. Entsprechend muß man ihm wohl auch zugute halten, daß er hier nicht wie z.B. die Adligen und Handwerker aus privater Rache handelt. Karl Moor ruft: „Wiedervergeltung ist mein Handwerk, Rache mein Gewerbe.“ Wiedervergeltung im Sinne eines allgemeinen Ausgleichs im Namen der Gerechtigkeit wird da unterschieden von Rache als persönlicher Genugtuung. Verrina will, wie u.a. auch Karl, im Sinne der ‚Wiedervergeltung‘ die durch Gianettino geschändeten Gesetze wiederherstellen. Die Rache für die Vergewaltigung der Tochter dient dabei als zwanghafter Druck, der wie eine Art Motor die erschöpfte Kraft Verrinas, seine verlorene Hoffnung (I,10) zu neuem Leben erwecken soll.

Dies ist jedoch nur die eine Seite des Verrina, den wir im ersten Akt kennen lernen. Auch seine „schwarze Maske“ ist alles andere als ‚durchsichtig‘ und scheint offenbar nicht ohne Widersprüche zu sein: Ein zu Beginn wiederholt auftauchendes und wichtiges Motiv des Dramas ist das der bevorstehenden Wahl. Irritierend ist in diesem Zusammenhang besonders die Reihenfolge bestimmter Vorkommnisse um Verrina: Bevor die Wahlwoche überhaupt begonnen hat, erscheint er auf dem Maskenball in schwarz: Er trägt „Trauerkleider um Genua“ (I,7). Genua, das freie Genua, das gekennzeichnet wäre unter anderem durch Wahlen, ist ihm „gestorben“ (I,7). Gleichzeitig hören wir von Sacco, daß Verrinas „Falkenaug“ schon an Fiesco hängt, mit dem er, ebenso wie Calcagno und Sacco einen „kühnen Komplott“ schmieden will. Ähnlich wie Fiesco plant also auch Verrina etwas, was augenscheinlich nichts mit Wahlen zu tun hat bzw. ihnen vorgreift. Die Trauermaske scheint anzudeuten, daß Verrina den

Wahlen keine Chance einräumt, sondern vielmehr mit seinem „kühnen Komplott“ schon den Tyrannenmord beschlossen hat.

Das brutale Eingreifen Gianettinos in sein Leben erscheint, in diesem Licht betrachtet, wie der Funken, das Komplott des Tyrannenmordes umzusetzen in Realität. Das ist eine verständliche Reaktion und der Tyrannenmord eine legitime Form des Widerstandes: Aber freilich erst, wenn kein anderer Ausweg sich finden läßt. Und wie gesagt, die „Wahlwoche“ soll erst beginnen. So schlecht auch die Chancen stehen mögen, daß die Wahlen positiv ausfallen, vorauswissen kann Verrina das nicht. Und wie, wenn Lomellin, der Mann Gianettinos, regulär gewählt würde? Würde Verrina das akzeptieren? Alle Anzeichen sprechen dagegen. Der starrköpfige Republikaner hat offensichtlich sein Programm schon `von langer Hand` vorbereitet und wird, „hart wie Stahl“ und mit „eiserner Treue“ an seinem Vorhaben festhalten.

Der Leser des ersten Aktes sieht sich in Verrina also mit einer Figur konfrontiert, die ähnlich wie Fiesco moralisch alles andere als leicht zu beurteilen ist. Abgesehen von den schwarz-weiß gezeichneten Figuren wie Gianettino, dem es nur um Macht und Terror geht, eröffnet Schiller sein Drama mit einer breiten Palette menschlicher Züge. Verrinas „eiserner Treue“ Genua gegenüber scheint so edel, wie sie problematisch ist, und Fiescos glänzend gespielte Rolle des Epikuräers macht es nicht leicht, die `Maske hinter der Maske` zu durchschauen.

Ziehen wir Zwischenbilanz. Deutlich stehen sich im ersten Akt der stahlharte Ideologe Verrina und der machtsüchtige Fiesco kontrastierend gegenüber. Ersterer ist Vertreter der republikanischen Idee, Fiesco schickt sich an, genau diese zu zerstören. Verrina handelt aus guten Absichten, Fiesco aus rein machtegoistischem Ehrgeiz. Und doch zeigen sich schon Parallelen: beide haben einen Plan, ein `Programm,` das zu verfolgen sie fest entschlossen sind, ohne daß der eine von den Vorbereitungen des anderen etwas wüßte. Fiesco weicht seinen Freund bewußt nicht ein – schließlich geht es ihm ja nicht um die republikanische Idee; er will Verrina, er will der ganzen Republik zuvorkommen. Ja, er sieht in Verrina, dem „Kopf“ der Verschwörung (II,14), ein unentbehrliches Werkzeug seiner eigenen Pläne. Und Verrina wiederum braucht Fiesco als sein Werkzeug zur Realisierung seines Komplotts; denn, wie Calcagno ihm

richtig vorrechnet, „vier Patrioten“ sind nicht genug, um „Tyrannei, die mächtigste Hyder, zu stürzen.“ Dazu muß auch „der Pöbel aufgerührt und der Adel gewonnen werden“ (I,13); und diese Aufgabe soll Fiesco zufallen.

So endet der erste Akt. Allerdings brauchen sich weder Verrina noch Fiesco um Adel und Pöbel zu kümmern: Diese Aufgabe `erledigt` Gianettino – zu Gunsten von beiden.

Zu Gunsten Verrinas, als Gianettinos grob-tyrannische Wahlmanipulation die Frage, ob Verrina eine reguläre Wahl akzeptiert hätte, hinfällig macht und ihm recht zu geben scheint: Tyrannenmord bleibt offenbar das einzige Mittel zur Rettung republikanischer Freiheit. Zu Gunsten Verrinas aber auch deshalb, weil Gianettino Fiesco eine ungeheure Macht über die Bevölkerung in die Hände spielt, von der nicht nur Fiesco, sondern nicht zuletzt auch Verrina profitieren wird: „Den Tyrannen wird Fiesco stürzen, das ist gewiß!“ (III,2). Allerdings wird Verrina seine Mitverantwortung an diesem Mord mit einem weiteren bezahlen müssen: „Wenn ich den zweiten Mord nicht begehe, kann ich den ersten niemals verantworten“ (IV,5 – ein zentrales Motiv in *Wilhelm Tell*) gesteht Verrina Bourgognino. Denn er erkennt, Fiesco wird den Tyrannen stürzen, um selber „Genuas gefährlichster Tyrann“ zu werden (III,2).

Das bestätigt der ganze zweite Akt. Dieser entlarvt endgültig den „Fuchs im Schlafrocke“ (II,4) und führt gleichzeitig dem Leser das psychologische Phänomen der „Sucht nach dem großen Manne“ (*Räuber*) vor. `Zufälle` spielen Fiesco in die Hände und ziehen ihn immer mehr in den Strudel einer „unglückselige[n] Schwungsucht,“ die ihn (hervorgehoben durch immer wiederkehrende Bilder `stürmischen Wetters`) wie ein Wirbelwind ergreift und ihn maßlos werden läßt in dem Willen, seinen Hunger nach Macht und Größe zu befriedigen. Was bisher „die Ameise Vernunft mühsam zu Haufen“ schleppte, „jagt [nun] in einem Hui der Wind des Zufalls zusammen“ (II,4), der „Wind,“ der die Wolken des „schweren Wetters“ (II,4) über der Republik zusammenbraut zu einem sich entladenden Sturm. Und Fiesco ist es, der „diesen Wind benutz[t]“ (II,8) und unterstützt, um die „stürmische Zone des Thron[s]“ (II,14) zu erreichen.

Alles entwickelt sich zu seinen Gunsten: Nicht nur die Nachrichten des Mohren verkünden die Früchte der sorgfältigen Arbeit an

seinem Namen, der „so leicht zu behalten [ist], als schwer er zu machen war“ (II,4). Sein Gegenspieler Gianettino spielt ihm in die Hände, indem er die Genueser, die Fiesco eben noch verspotteten und sogar verdammten, weil er in ihren Augen „Genuas großen Fall verschlafe“ (II,4), genau in dessen Arme treibt. Dorias tollkühnes Verhalten läßt den Staat auf einer „Nadelspitze“ gaukeln (II,4), so daß es, ihn zu stürzen, nur eines kleinen Anstoßes bedarf.

Nacheinander erscheinen der Adel und die Handwerker bei Fiesco, um sich ob des unwürdigen Verhaltens Gianettinos bei der Wahl Luft zu machen. Geschickt weiß der Graf jegliche Empörung abzublocken. Auf seine Frage, was der Adel beschließe, antwortet Zibo: „Ich dünkte, man fragte, was Genua beschließe?“ Daraufhin Fiesco verächtlich: „Genua? Genua? Weg damit“ (II,5). Und als Zenturione ihn bezüglich der potentiellen ‚Schlagkraft‘ der empörten Patrizier auffordert: „Lernen Sie unsere Patrizier besser schätzen“ (II,5), verspottet Fiesco diese ebenso wie das Volk, auf dessen Schlagkraft Zibo pochte, nachdem es bei der Wahl so schmähsch behandelt worden war.

In unerschütterlich bewahrter Ruhe gegenüber den durcheinander schreienden Adligen und Handwerkern läßt Fiesco sich Macht und Herrschaft in die Hände legen. Manipulativ ‚öffnet‘ er beiden Gruppen mit Hilfe von Bildern und Fabeln die Augen, daß ein Alleinherrscher, ein „Löwe“ vonnöten sei: „Genua kann nicht mehr frei sein. Genua muß von einem Monarchen erwärmt werden. Genua braucht einen Souverän“ (II,5). Fiesco ist natürlich schlau genug, ihnen seine Person nicht gleich auf die Nase zu binden. Ganz im Gegenteil fordert er die Adligen auf: „[...] also huldigen Sie dem Schwindelkopf Gianettino“ (II,5). Ähnlich verfährt er mit den Handwerkern, wenn er diese präpariert für die ‚Notwendigkeit‘ eines Monarchen. Er beschließt die Fabel:

Die Tiere empörten sich. Laßt uns einen Monarchen wählen, riefen sie einstimmig [...] und einem Oberhaupt huldigten alle – einem, Genueser – aber (*indem er mit Hoheit unter sie tritt*) es war der Löwe.

ALLE (*klatzen, werfen die Mützen in die Höh*).

ERSTER

Bravo! Bravo! Das haben sie schlau gemacht!

Und Genua solls nachmachen, und Genua hat seinen Mann schon.

FIESCO

Ich will ihn nicht wissen. Gehet heim. Denkt auf den Löwen.

(Die Bürger tumultisch hinaus)

(II,8)

Darauf Fiesco: „Es geht erwünscht. Volk und Senat wider Doria für Fiesco“ (II,8). Fiesco also hat es geschafft: Nicht nur, daß die Em-pörten sich auf seine Seite schlagen, um sich an Gianettino zu rä-chen, sondern vor allem, daß sie dem bürgerlichen Mitspracherecht eine Absage erteilen zu Gunsten des Monarchen Fiesco. Und mo-narchisch gebärdet er sich wahrlich, wie Bella ihn beschreibt:

Nie sah ich unseren Herrn so schön. Der Rapp prahlte unter ihm, und jagte mit hochmütigem Huf das andrängende Volk von seinem fürstlichen Reiter. Er erblickte mich, [...] lächelte gnädig, winkte hier-her und warf drei Küsse zurück. (II,11)

Das erinnert an die allererste Beschreibung Fiescos durch Leo-nore: „Stolz und herrlich trat er daher, nicht anders, als wenn das *durchlauchtige Genua* auf seinen jungen Schultern sich wiegte“ (I,1). Von Anfang an also könnte der Leser schon den ‚Monarchen,‘ den mit Willkür handelnden Tyrannen hinter der Maske erkennen, wenn er nicht immer wieder verführt würde, große Sympathie und Be-wunderung für Fiesco zu empfinden. Nicht zuletzt weil Schiller, wie in den eben besprochenen Szenen, alle anderen Figuren gegenüber dem rhetorisch souveränen, ruhigen Fiesco wie einen Schlag Tauben darstellt, der hektisch durcheinanderflatternd kaum dazu kommt, Gedanken zu fassen und zu formulieren. Das rasche Nach-einander vieler Figuren-Auftritte und nicht zuletzt die nicht selten etwas dumm und albern klingenden Ausrufe der Adligen und Hand-werker lassen Fiescos Argumente auf den ersten Blick plausibler erscheinen, als sie tatsächlich sind. Nur zu gern läßt man sich – wie die Figuren des Stücks – einnehmen und täuschen von der glän-zenden Rhetorik dieses grandiosen Redners, der doch in Wirklich-keit vielleicht nichts ist als ein mit allen Wassern gewaschener berechnender Spieler, der seine ‚Figuren‘ so zu setzen weiß, daß er als Sieger hervorkommt.

Und die Wellen seiner Erfolge reißen nicht ab: Parma, Frankreich und Rom versichern ihm ihre Unterstützung, die er also schon von langer Hand vorbereitet hat; seine Truppen und Schiffe sind ange-kommen: „Alle Maschinen des großen Wagestücks sind im Gang,

zum schauernden Konzert alle Instrumente gestimmt. Nichts fehlt, als die Larve abzureißen und Genuas Patrioten den Fiesco zu zeigen“ (II,16). Die Maske fällt endgültig Ende des zweiten Aktes, als Verrina Fiesco mit dem Bild des Malers Romano konfrontiert, um den Grafen zum Tyrannensturz zu bewegen. Verrinas Inszenierung führt allerdings auf eine von ihm weder geplante noch vorhergesehene Weise zum Erfolg, einem Erfolg, der das von Verrina gesetzte Ziel um Längen übertrifft. Verrinas geplanter Erfolg war eine ähnliche Wirkung wie die, die er selbst beim Anblick des Bildes zeigt (es ist Virginus, der seine Tochter Virginia ersticht, um sie dem lüsternen Zugriff des Tyrannen zu entziehen): „Sprütze zu, eisgrauer Vater – Zuckst du, Tyrann? – Wie bleich steht ihr, Klötze Römer – Ihm nach, Römer – das Schlachtmesser blinkt – Mir nach, Klötze Genueser – Nieder mit Doria! Nieder! Nieder! (*Er haut gegen das Gemälde*)“ (II,17).

Fiesco kann diesen Ausbruch Verrinas belächeln und sich als Genießer gemalter Frauenschönheit aufspielen, so daß Bourgagnino fragt: „Verrina, ist das deine gehoffte herrliche Wirkung?“ Doch der Alte hat schnell begriffen und gewählt: „Fasse Mut, Sohn. Gott verwarf den Arm Fiescos, er muß auf den *unsrigen* rechnen.“

Fiesco aber übernimmt die weitere Inszenierung des Auftritts. Er geht *mit majestätischem Schritt im Zimmer [umher] und scheint über etwas Großes zu denken. Zuweilen betrachtet er die anderen fliegend und scharf, endlich nimmt er den Maler bei der Hand und führt ihn vor das Gemälde [...]* Äußerst stolz und mit Würde:

So trotzig stehst du da, weil du *Leben* auf *toten* Tüchern heuchelst, und große Taten mit kleinem Aufwand verewigst. Du prahlst mit Poetenhitze [...] ohne Herz, ohne tatenerwärmende Kraft; stürzest Tyrannen auf Leinwand – bist selbst ein elender Sklave? [...] Geh. Deine Arbeit ist Gaukelwerk – der *Schein* weiche der *Tat* – (*Mit Größe, indem er das Tableau umwirft*) Ich habe getan, was du nur maltest. (*Alle erschüttert. Romano trägt sein Tableau mit Bestürzung fort*) (II,17)

In der Tat ist Fiescos Auftreten erschütternd. In noch größerer Selbstüberschätzung und Selbstvergötterung als zuvor wähnt er, er sei der Künstler, der Schöpfer der Freiheit, ja, er *habe schon getan*, was Romano nur malte. Die „unglückselige Schwungsucht“ hat ihn hinaufgeschleudert in die „schwindelnden“ Höhen der Verführung zum Spiel mit dem Himmel (IV,14), in die „stürmische Zone des [göttlichen] Throns.“ Er entdeckt sich den Verschworenen, und

konfrontiert sie mit der Tatsache, um die der Leser und Zuschauer schon von ihm selber weiß: er hat alles schon von langer Hand geplant und organisiert: „Dachtet ihr, der Löwe schlief, weil er nicht brüllte?“ Er verspottet seine Hörer: sie waren blind. Ja, er beschimpft sie: Er tritt „*von der Tafel, mit Selbstgefühl.*“ Republikaner! Ihr seid geschickter, Tyrannen zu verfluchen, als sie in die Luft zu sprengen“ (II,18). Alle werfen sich vor Fiesco auf die Knie wie vorher die anderen – mit einer Ausnahme: Verrina. Er gibt zu: „Du bist ein großer Mensch!“ Aber er erkennt sogleich, daß seine Inszenierung weit mehr enthüllt hat als erwartet: nicht nur den Tyrannenvernichter, sondern auch den neuen Tyrannen – und in sich selbst dessen Vernichter.

So gerufen Fiesco die Empörung kam, die Verschwörung mußte *seine* sein (II,7). Ohne die Verschwörer und damit ohne den Deckmantel der republikanischen Idee hätte sein Plan wenig Chancen. Er braucht Verrina so sehr, wie Verrina ihn zu brauchen meint. Der Graf hat den Alten seit dem Maskenball nicht mehr gesehen: „Ich würde bald verlernt haben, dich zu kennen, wären meine Gedanken nicht fleißiger um dich als meine Augen“ (II,17). Er hat also nach einem Weg gesucht, als Letzte die Verschwörer auf seine Seite zu bringen; und Verrina spielt ihm nun selber in die Hände, mit seiner Inszenierung.

Verrina seinerseits berichtet dem Grafen interessanterweise nie von den Geschehnissen um Berta. So unwahrscheinlich es klingen mag, aber Fiesco ahnt nichts von Verrinas eigenem, privatem Plan zum Tyrannensturz; er ahnt nichts von dessen unbeugsamer Entschlossenheit, von seinem selbstauferlegten Zwang, die Freiheit Genuas um jeden Preis zu erkämpfen – wir wissen schon, auch um den Preis, den Freund, den neuen Tyrannen umzubringen; Fiesco ahnt nicht, welch gefährlichen Werkzeugs er sich hier bedient.

So stehen sich Ende des zweiten Aktes zwei Männer gegenüber: Verbündete – jedoch im Wettlauf zum Tyrannenmord und dadurch schon in geheimer Rivalität und Feindschaft gegeneinander; Verrina das Werkzeug Fiescos, Fiesco Werkzeug Verrinas. Fiesco glaubt sich vorne und das Ziel zum Greifen nahe, während doch sein Tod schon beschlossen ist. Beschlossen aufgrund der oben beschriebenen Szene, in der Fiesco die Hauptrolle usurpierte, also offenbar nicht ganz zu Unrecht. Und dennoch wirft die Reihenfolge der Ereignisse pro-

blematisches Licht auf diesen, so Bourgognino, „voreiligen“ Beschluß, scheint doch auch Verrina hier, wie schon im ersten Akt, der Zeit gewissermaßen vorauszuhalten, sich zu übereilen. Bevor er wirklich sicher sein kann, daß Fiesco tatsächlich auch den letzten Schritt wagen wird, beschließt er dessen Tod.

Eine zweifache Andeutung darauf macht er gegenüber Bourgognino, II,17. Aussprechen tut er's in der Szene, die interessanterweise genau zwischen den beiden Monologen Fiescos liegt – zwischen dem Monolog, in dem Fiesco sich wegkehrt vom Tyrannen Fiesco, und dem Monolog, in dem er sich zu eben diesem wieder hinwendet.

Der Monolog, mit dem Fiesco den zweiten Akt beendete, in dem er seine Überlegenheit demonstrierte und genoß, zeigt überraschend zum ersten Male einen Fiesco, der von seinem Gewissen in „Auf-ruhr“ gebracht wird: ein Zeichen, daß er sich bisher keiner Schuld bewußt war – oder jedenfalls sein wollte. Tatsache ist, daß Fiesco das Gewissen auch gar nicht wirklich an sich herankommen läßt, sondern diesen `Angriff` abzuwehren versteht – und zwar als „Held.“ Wie physischen Angreifern (man denke hier an IV,9) „leuchtet“ er den sich `feig` auf „Zehen“ anschleichenden Gedanken ins „Angesicht,“ um sich ihnen „heldenmäßig“ zu stellen. Als „Held“ will er diesen moralischen Angriff bestehen, „groß“ will er aus dem Kampfe hervorgehen. Fünfmal fällt der Begriff „Held.“

ein guter Gedanke stählet des Mannes Herz, und zeigt sich heldenmäßig dem Tage. [...] Republikaner Fiesco? Herzog Fiesco? – [...] Hier ist der jähe Hinuntersturz, wo die Mark [Grenze] der Tugend sich schließt, sich scheiden Himmel und Hölle. – Eben hier haben Helden gestrauchelt, und Helden sind gesunken, [...]. Eben hier haben Helden gezweifelt, und Helden sind stillgestanden, und Halbgötter geworden [...]

(II,19)

Es geht Fiesco so wenig wie vorher um die Entscheidung zwischen gut und böse, um die Frage nach moralischer Tugend. Diese Art der Tugend ist Sache der „kleinen Seelen.“ Der „erhabene Kopf hat andere Versuchungen als der gemeine,“ heißt es III,2. Er hat eine andere „Tugend,“ von der er sich versucht fühlt. Es ist Fiescos Tugend – die Tugend der Größe, in diesem Sinne des „Großmuts.“ Entsprechend ist die Frage „*Republikaner Fiesco? Herzog Fiesco?*“ keine moralische Frage, sondern eine Frage danach, was `größer` macht. Fiesco kommt zu dem Schluß: „Ein Diadem erkämpfen ist groß. Es

wegwerfen ist *göttlich*" (II,19). Weil es ihn größer, „göttlicher“ macht, entschließt er sich: „Geh unter, Tyrann.“ Nur weil es ihn „göttlicher,“ größer macht, fühlt er sich als Genuas „glücklichster Bürger,“ nicht, weil es moralisch die bessere Entscheidung wäre.

Und so erinnert seine scheinbar moralisch großzügige Geste am Schluß dieses zweiten Akts, „Sei frei, Genua,“ an die ebenso nur scheinbar großzügige Geste, als er den Mohren „frei“ gibt. Er fühlt sich groß und göttlich in dem Machtgefühl, einen Menschen dort, die Stadt Genua hier aus einer „Laune“ heraus „zu etwas und nichts“ (I,9) machen zu können. Und nichts anderes als diese gleiche Geste willkürlich erteilter „Gnade“ wird man wiedererkennen, wenn er am Schluß die Galeerensklaven ironisch als „Erstlinge [s]einer Tyrannei“ (V,16) in die Freiheit entläßt.

Allerdings noch größer als ein „Diadem hinwegzuwerfen,“ so philosophiert er im zweiten Monolog (III,2) – und für Momente mehr im Stil des Mohren –, ist es, „eine Krone zu stehlen.“ „Namenlos groß“ ist es, Herrscher über die „majestätische Stadt“ zu sein. Immer mehr steigert Fiesco sich hinein in diese Vorstellung der grenzenlosen „Monarchenkraft“ – `höher und höher treibt es den staunenden Geist´ „über seine Linien,“ seine Grenzen, um schließlich anzusetzen zum Flug „über den schwindligen Graben [...] zum Unendlichen,“ um jene „schreckliche Höhe“ zu erklimmen, die sich jenseits der „ungeheure[n], schwindlige[n] Kluft“ befindet, nämlich über dem Schicksal, jenseits des Schicksals, das zwar den `gemeinen` Menschen „in den reißenden Strudel“ und am „Gängelband“ lenkt, nicht aber den „göttlichen Fürsten,“ der „mit schöpferischem Fürstenstab auch die Träume des fürstlichen Fiebers ins Leben schwingt.“ Namenlos groß zu sein, gottgleich zu sein, das ist für Fiesco der „Preis,“ „der den Betrüger adelt.“ Wieder vernimmt man ein Echo des Mohren.

Größe war schon ein Thema Räuber-Moors – doch nichts, verglichen mit Fiesco:

Daß ich der größte Mann bin im ganzen Genua? Und die kleineren Seelen sollten sich nicht unter die große versammeln? – aber ich verletze die Tugend? (*Steht still*) Tugend? – der erhabene Kopf hat andre Versuchungen als der gemeine – sollte er Tugend mit ihm zu teilen haben? Der Harnisch, der des Pygmäen schwächtigen Körper zwingt, sollte der einem Riesenleib anpassen müssen? [...]

Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen. Nicht [wie für den Mohren] der Tummelplatz des Lebens – sein Gehalt bestimmt seinen Wert. [Donnergleich wird] der monarchische Laut den ewigen Himmel bewegen – Ich bin entschlossen! (*Heroisch auf und nieder*). (III,2)

Die Vernichtung der Freiheit Genuas, die Vernichtung der republikanischen Idee, dieser Preis für die Monarchen-Größe dürfte den Betrüger schwerlich adeln. Im Gegenteil. Leonore: „Fioscos Schande macht die Menschheit sinken“ (II,4).

Und Verrina? Der behauptet natürlich nicht, der Preis seines Betrugs adle den Betrüger; er stiehlt ja nicht. Und dennoch – paßt jener Satz, wenn man stattdessen „Mord“ sagt, nicht ebenso oder sogar noch mehr auf ihn als auf Fiesco? Sein „Preis“ ist die Befreiung Genuas von nicht nur einem, sondern zwei Tyrannen, von Tyrannei überhaupt. Verrina spricht sich über diesen „Preis“ nicht so aus wie Fiesco; und doch erhebt auch er gerade in diesem Sinne Anspruch auf übermenschliche Größe. Der Wettstreit um die Größe, die „Großmannssucht,“ die Karl von seinen Räufern vorgeworfen wird, scheint in diesem Drama überhaupt viele erfaßt zu haben. Vor der erhabenen, stolzen Größe Fioscos wirft Bourgognino sich unmutig in einen Sessel und protestiert: „Bin ich denn gar nichts mehr?“ (II,18). Während dem jungen Mann seine Größe gewissermaßen nicht groß genug ist, fühlt Verrina sich von dem entgegengesetzten Gefühl belastet. Wäre er „stolz,“ könnte er sagen: „Es ist eine Qual, der einzige große Mann zu sein, Größe ist dem Schöpfer zur Last gefallen [...]“ (III,1). Verrina vergleicht sich – und nimmt es halb zurück – mit Gott, der so viel einsame Größe auch nicht ausgehalten hat und „Geister zu Vertrauten“ machte (III,1).

Die ersten Szenen des dritten Aktes bringen somit einen Höhepunkt des Wettlaufes um Größe. Auf der einen Seite Verrina, der sich geradezu weltweit als der einzige *große Mann* betrachtet, auf der anderen Seite Fiesco, der sich als „der größte Mann im ganzen Genua“ (III,2) sieht. Hier Fiesco, der wie ein Gott den „schöpferischen Fürstenstab“ führen zu können glaubt; dort Verrina, der „nur den Himmel zum Schiedsmann erkennen“ will – denn „es gibt Taten, die sich keinem Menschenurteil mehr unterwerfen“ (III,1) – Fiesco soll sterben, allerdings erst, wenn Fiesco Genua befreit hat: „Wann Genua frei ist, stirbt Fiesco“ (IV,5).

Verrina steht an dieser Stelle Fiesco kaum an Selbstvergötterung, Selbsterhöhung nach und selbst in der Gefahr, Tyrann zu werden; maßt er sich doch in tyrannischer Willkür an, ein Todesurteil über einen Menschen zu fällen und gleich auch zu vollziehen. Ähnlich wie er im ersten Akt den Wahlen keine Chance einräumte, eilt Verrina hier der Zeit gewissermaßen voraus und faßt zu Gunsten eines ideologischen Prinzips, das keine Abweichungen duldet, den Beschluß, Fiesco zu ermorden, ohne überhaupt einen anderen Weg zu suchen, Genua vor dessen Tyrannei zu schützen – jeder andere Weg nämlich würde wahrscheinlich den Verlust des Werkzeugs Fiesco bedeuten, der ja den ersten Tyrannen stürzen soll.

Auffallend ist dabei, daß Verrinas Verhalten für den Leser immer nur kurzfristig ins Zwielficht gerät. Dies zeigt Schillers Absicht und Geschick, die Problematik eines „starrköpfigen“ Programm-Ideologen zu verpacken. Es wird dem Leser nicht leicht gemacht, Verrinas Schattenseiten hinter seinem vordergründig so eindrucksvollen, herrlichen Kampf um die Freiheit Genuas zu erkennen. Wie gerne entschuldigt man nicht alles, wenn man Verrinas Republikanismus der ich-bezogen-rücksichtslosen Despotie Fiescos gegenübergestellt sieht.

Ab der genauen Mitte des Dramas beteiligt sich nun aber noch ein dritter ‚großer Mann‘ an dem Wettlauf um Macht und Größe. Auf Fiescos Frage: „Wer soll fallen?“ (III,5) lautet Verrinas Antwort: „Andreas Doria falle!“ und Fiesco pflichtet bei: „*Furchtbar* ist dieses alten Mannes Sanftmut [...], Gianettinos Tolltrotz nur *lächerlich*. Andreas Doria falle. Das sprach deine Weisheit, Verrina“ (III,5).

Wer ist denn aber dieser Andreas Doria, daß er gefährlicher sein soll als der wahrhaft wüste Tyrann Gianettino? Von ihm berichtet im ersten Akt nur Leonore: „Jener sanftmütige Andreas – es ist eine Wollust, ihm gut zu sein – mag immer Herzog von Genua heißen“ (I,1); und neben einigen verächtlichen Worten Gianettinos über seinen Oheim kommt bis zum dritten Akt, Mitte, Andreas nur einmal selbst zu Wort, und zwar als er (II,13) diesem seinem Neffen vorwirft, all das, was er, Andreas, aufgebaut hat, aus „Leichtsinn“ und „Dummheit“ vernichtet zu haben: die Liebe der Genueser, den Respekt vor den Institutionen, deren „Haus“ und „Kunstwerk“ Andreas „den Genuesern vom Himmel holte.“ Er habe auf den Gesetzen, der Gerechtigkeit herumgetrampelt, als „Hochverräter des

Staats“ den Kopf verwirkt und verdanke sein Leben nur der „gottlosen Liebe“ seines eisgrauen Oheims (die hier ebensowenig überzeugend wirkt wie seine Größe. Demnach sind beide als bedeutsame Motive konstruiert).

Mehr erfährt der Leser bis zum dritten Akt nicht; und der überwiegende Eindruck ist der eines sein Volk liebenden, aber auch alten, schwachen Mannes; er tut ja nichts, um Genua vor Tyrannei zu schützen. Was ist es also, was Verrina an ihm so fürchtet und Fiesco für so „furchtbar“ hält? Es muß wohl etwas sein, was beide nicht haben und als Andreas´ Stärke einschätzen – wie auch dieser selbst: Seine politische Macht ruht und beruht scheinbar sicher auf der Liebe und dem Vertrauen der Genueser. Er zeigt selbst Bereitschaft zu Liebe und Vertrauen, besitzt persönliche Größe und war den Genuesern (abgesehen von seiner Handhabung Gianettinos) stets ein guter Fürst, ein wahrer Landesvater.

Die Anerkennung eines solchen Souveräns bedeutet natürlich „Subordination.“ Dazu aber sind Fiesco und Verrina (die offenkundig in Genua größte Freiheit genießen!) nicht bereit. Fiesco, weil er nichts mehr fürchtet, „als seinesgleichen zu finden“⁷ – ganz zu schweigen von jemandem, der größer wäre als er; denn groß sein, das will er aller Welt voraushaben. Und Verrina fühlt sich gar schon als der einzige große Mann, der einzige, der den Genuesern Freiheit bringen kann – durch Ermordung beider Tyrannen: des geliebten Andreas und des großen Fiesco (der wüste Gianettino ist kein Problem und nebenher zu erledigen).

Immerhin erhebt sich doch die Frage, ob Verrinas Republikanismus wirklich mehr Freiheit und Glück bedeutet. Geht es Verrina doch eher um die Realisierung einer Idee, einer Ideologie, die ihn vergessen läßt, ob überhaupt „dieses Volk auch *befreit* sein will?“ (Bühnenfassung, V,8). Befreit von Gianettino bestimmt, aber von Andreas?

Der Mohr, der inzwischen aus Fiescos Diensten entlassen ist, ist dem Grafen allzugeschickt und auf seine Schelmenweise sogar ebenfalls zu groß. Er erkennt in seiner Diebes-Schlauheit ganz richtig das, was auch Verrina eigentlich erkennen sollte (und am Schluß wohl auch einsieht): Ginge es ihm nämlich um die tatsächliche, d.h. die

⁷ Schiller: *Erinnerung an das Publikum*, 733.

momentan realisier- und wünschbare Freiheit Genuas, und nicht um die zu verwirklichende Idee: „Wenn die ganze Totschlägerei jetzt zurückging, und daraus gar etwas *Gutes* würde [schlüpfte also] dieser [Andreas] Doria durch, bleibt alles wie vor, und Genua hat Frieden“ (III,7).

Doch es ist „zu spät,“ wie Fiesco urteilt, zu spät für ein Zurück. Der Wettlauf zwischen den drei großen Männern ist nun erst richtig in Schwung, wobei sie miteinander rivalisieren, aber nur, so sehr sie können, das (Sturm- und- Drang-) Ideal der Größe zu erfüllen.

Wobei Schiller es uns schwer macht, das Rennen kritisch zu beurteilen. Man ist beeindruckt, wenn Fiesco sein Unternehmen zu legitimieren sucht. Seine Anstalten seien gut, behauptet er, allerdings ziemlich dreist: „Das Unternehmen ist gerecht, denn Genua leidet. [...] der Gedanke macht unsterblich, denn er ist gefährlich und ungeheuer“ (IV,6). Doch am meisten Sympathie empfinden wir für ihn, wenn er Mitte des IV. Aktes – wie gegen den Mohren, als der ihn im Auftrag Gianettinos zu ermorden versuchte, und abermals jetzt, wo er den Anschlag auf Andreas verraten hat und dieser ihn großmütig dem denunzierten Grafen ausliefert: da ist er bereit, sich durch den großmütig-vertrauensvollen Andreas geschlagen zu geben – natürlich um ihn damit gerade zu überbieten an Großmut, Größe.

Er ist bereit, das Unternehmen fallen zu lassen, zu Andreas zu gehen (wie am Schluß Verrina) und alles zu bekennen ohne Rücksicht auf die Folgen für sich und die Mitverschworenen. Das Motiv ist ähnlich wie im ersten Monolog: Größe als Tugend: „Ein Doria soll mich an Großmut besiegt haben? *Eine* Tugend fehlte im Stamm der Fiescer? Nein! So wahr ich selber bin!“ (IV,9). Verrina könnte es vielleicht gleichgültig sein, aus welchen Gründen der potentielle Tyrann `zurücktritt.´ Hauptsache wäre doch, *daß* er zurücktritt. Er aber schreitet nun energisch ein: „Bist du wahnsinnig, Mensch? War es denn irgend ein Bubenstreich, den wir vorhatten? Halt! Oder wars nicht Sache des Vaterlands! Halt! oder wolltest du nur dem *Andreas* zu Leibe, nicht dem Tyrannen?“ (IV,9).

Um *Andreas*, um sein `Gewicht,´ um seine Größe ging es bei dem Komplott, nicht um den tyrannischen Tyrannen. Das gilt für Fiesco, der sich nun genau in diesem Punkt geschlagen gibt. Es gilt aber auch für Verrina, der als Republikaner prinzipiell keinerlei „Unterwerfung“ anerkennen und also die Idee der Freiheit in ihrer

Unbedingtheit realisieren will. Daher darf er Fiesco den Rücktritt nicht gestatten, das Projekt muß durchgezogen werden. Doch sogleich verstößt er (wie schon bei seinem Beschluß über Berta und wie dann Marquis Posa) gegen sein eigenes Freiheits-Prinzip: „Ich verhafte dich,“ sagt er und nennt ihn ähnlich wie Andreas seinen Neffen „einen Verräter des Staates“ (IV,9), woraufhin die Verschworenen Anstalten machen, Fiesco gefangen zu nehmen.

Wie zu erwarten, ist es nicht der Vorwurf, daß es ihm nicht ums Vaterland ginge, der Fiesco zur weiteren, letzten Kehrtwendung bewegt. Der physische Angriff der Verschwörer reizt ihn, sich in seiner Kraft und Freiheit zu beweisen: Er *„reißt einem sein Schwert weg und macht sich Bahn [...] Seht ihr Herrn – Frei bin ich – könnte durch, wo ich Lust hätte.“* Er hat sich „anders besonnen,“ aber nicht auf seine „Pflicht,“ sondern in Reaktion auf diese Mahnung auf seinen „Stolz“ und auf seine *„große Tat“* (IV,9). *„Es bleibt alles wie vor,“* zitiert er unwillkürlich den *Mohren, dessen Stricke er zerhaut*, und prophezeit damit ungewollt wie seinerzeit dieser Hassan – *„Frieden.“*

Den freilich behält er keineswegs im Sinn. Er schwenkt zurück zum Attentat auf die Dorias. Dabei aber werden sein Unternehmen und seine Größe fortan Schritt um Schritt demontiert, sowohl von Andreas als von ihm selbst. Um seine durch Andreas gekränkte Größe wieder herzustellen, warnt er den Mann, der sich schon von dem Mohren nicht warnen ließ, selber vor sich selbst. Dorias *„Leibwache, die kein Fiesco zu Boden wirft,“* stellen die dankbare Liebe und das Vertrauen der Genueser. *„Hast du nie gehört, daß Andreas Doria achtzig Jahre alt ist und Genua – glücklich?“* (V,1). Fiesco befindet *erstaunt*, *„daß es schwerer ist, ihm zu gleichen.“* Er redet sich ein, mit seiner Warnung (einer schwachen Kopie der wirklich großen Geste des Alten) habe er *„Größe mit Größe“* wett gemacht – und begeht umgehend verschlagen den Verrat, den jener seinem Edelmut nicht zutraut. Andreas aber geht aus diesem Wettstreit in Großmut und Größe eindeutig als Sieger hervor.

Unaufhaltsam schreitet Fiescos Demontage fort. Er wird eingeholt durch die von ihm selbst inszenierte Rebellion. Sein Staatsstreich richtet sich gegen ihn selbst. Über dem Fiesco, der *„Flammen ins Vaterland schlagen“* (I,8), das *„Stroh der Republik“* entzünden wollte, auf daß *„allgemein werde der Brand“* (II,6), schlagen die Flammen zusammen, die sein entlassener Handlanger, der Mohr,

entzündet. Fiesco fühlt sich damit zwar selbst zum „Mordbrenner“ entwürdigt und gebärdet sich auch selbst wie einer, indem er als größtenwahnsinniger Tyrann gegen seine Leute wütet (V,9). Den Mohren, der zu viel weiß und der mit ihm zu viel gemein hat, läßt er hängen, `dem Gesetz gemäß` – und beendet damit eine Rivalität, die ihm wenig Ehre brachte.

„Herrschaftsucht,“ mahnte ihn Leonore noch kurz vorher, „hat eherne Augen, worin ewig nie die Empfindung perlt [...]. Herrschaftsucht zertrümmert die Welt in ein rasselndes Kettenhaus“ (IV,14). Der `schlimmste` Tyrann ist im Begriff, ebendas zu tun; er `übereilt` sich in seinen Todesurteilen und -drohungen; und sein empfindungsloses Auge übereilt ihn, statt Gianettinos die eigene Frau zu ermorden, die dessen Scharlach umwarf – ihr „Brutus“ sollte eine würdige „Porcia“ umarmen.

Die Schluß-Szenen bringen die Hauptakteure nahe zusammen zu wechselseitiger, abschließender (musikartiger, WW) Kennzeichnung. Wie später Wallenstein erhebt Fiesco in der ästhetischen Distanz des `erhabenen Verbrechers` den Mord an seinem Liebsten auf Kosten aller menschlichen Empfindungen, die ihn rühren wollen, zum „Wink der Vorsehung,“ sein „Herz für die nahe Größe zu prüfen. – Es war die gewagteste Probe – itzt fürcht ich weder Qual noch Entzücken mehr“ (V,13): der empfindungslose Tyrann mit den ehernen Augen der Herrschaftsucht. Entsprechend will der Fürst, wie „noch kein Europäer“ einen sah, für seine ermordete Frau „eine Totenfeier halten, daß das Leben seine Anbeter verlieren, und die Verwesung wie eine Braut glänzen soll.“ Ohne schon gewählt worden zu sein, spricht er – wieder übereilt – bereits als „Herzog“ (V,13).

Andreas will in seiner vielleicht törichtigen Bluts-Anhänglichkeit nicht einmal von der Leiche seines zum Ungeheuer mißratenen Nefen weichen und klagt über die Undankbarkeit der Genueser, die ihren „Vater“ erschlagen (V,4). V,14 ersucht er sie, seine „Kinder,“ demütig, ihn wenigstens im Lande zu begraben. Dabei hofft er doch noch, die Gerechtigkeit des Himmels werde die Wag-„Schale“ Fiescos leeren (auch wenn „eine brausende Nation“ sich jetzt noch darin wiegt: „Die Haarlocke ist mürbe, aber doch stark genug, dem schlanken Jüngling den Purpur zu knüpfen.“) „Mache bekannt, daß

Andreas noch lebe,“ befiehlt er dem feigen Überläufer Lomellin (einer schwächlichen Parallele zu dem von Vitalität berstenden Mohren, eines unfehlbaren Publikumsliebings): der erste, bloß moralische und doch direkte Anstoß zum Umschwung.

Der Pöbel vergöttert den Grafen und fordert den Purpur für den neuen Herzog; doch der Adel sieht schon mit Entsetzen zu und darf nur „nicht nein sagen.“ Der inthronisierte Tyrann balanciert auf der „Nadelspitze,“ bedroht vom Anhauch des neuesten Tyrannen – des Landesvaters Andreas.

In der letzten Szene ertönt der Schrei: „Fiesco! Fiesco! Andreas ist zurück, halb Genua springt dem Andreas zu!“ (V,17). Fiesco aber hört nichts mehr. Er ist tot, „ertränkt,“ hinterrücks ins Meer gestoßen von demselben, der vor den Verschworenen den „Meuchelmord“ mit Verachtung abgelehnt hatte: „Ein offenes Herz zeigt eine offene Stirn. Meuchelmord bringt uns in jedes Banditen Bruderschaft“ (III,5) – also jetzt Verrina wie schon Fiesco in die Gesellschaft des Mohren. Und von „offener Stirn“ kann schon gar nicht die Rede sein, – siehe Marquis Posa!

Doch halt! Sind Verrinas Hinterhältigkeit und sein Tyrannenmord wirklich zu verurteilen? Sind sie nicht vielmehr ein Verdienst, sogar ein großes, patriotisches, ein republikanisches? Der neue Herzog ist ohne Zweifel ein Tyrann, wie „ihn noch kein Europäer sah“ (V,13). Verrina tut was er nie zu tun plante: Er bietet alle Überredungskünste auf, nein, beschwört den Freund auf Knien, im ersten Kniefall des Republikaners, den Purpur wegzuwerfen. Ja, er weint – seine ersten Tränen! –, bevor er handelt. Mit solcher Körpersprache zeigt er eine Menschlichkeit, die bei ihm etwas Neues darstellt. Und er sagt seinem Freund mit „offener Stirn“ die Meinung „*Mensch gegen Mensch*“: seine barocke Metaphorik humanisiert sich über das „fürstliche Schelmenstück“ ganz schlicht zum „Himmel“ des Andreas und dessen Versicherung, „den Prozeß wird das Weltgericht führen.“

Hier spricht nicht mehr und immer weniger bloß der Republikaner, der Ideologe, dem sein politisches Programm am Herzen liegt. Die Szene vorher (V,15), folgt der mit Andreas und geht der letzten mit Fiesco voran. Sie spielt am Hafen. „O Genua! Genua!“ ruft Verrina schmerzlich aus und meint damit wohl auch das republikanische Genua, das ihm zu entgleiten beginnt und nicht mehr so

wichtig ist wie eine gute, menschliche, gerechte Herrschaft und Regierung durch einen Tyrannen wie Andreas, der diese Kennzeichnung moralisch nicht verdient. Verrina ist bereit, Genua zu verlassen, und schickt Tochter und Schwiegersohn voraus auf See. „Laßt mich allein, Kinder!“ Sie gehorchen dem Vater. Das ist eine Sprache wie die des Andreas. Der Republikaner Verrina betritt innerlich bereits das *Brett*, das ihn über den Maskenball und Mord der Politik, auch der republikanischen, hinüberführt zu landesväterlichen Prinzipien, zu Gerechtigkeit, Humanität, Liebe und Vertrauen. Wenn er das Drama mit den Worten beschließt: „Ich geh zu Andreas,“ geht er dahin, wohin er sich innerlich bereits auf den Weg gemacht hat.*

* *Schiller und die höfische Welt*. Hgg. Achim Aurnhammer u.a. Tübingen 1990, wird zwei Darstellungen des Tyrannen Fiesco enthalten. Sie würdigen jedoch weder Verrina noch Andreas näher, diesen Nachfolger Vater Moors und Vorläufer weiterer Annäherungen an Schillers Regenten-Ideal. Kurt Wölfel: Machiavellische Spuren in Schillers Dramatik, und Peter Michelsen: Schillers Fiesco: Freiheitsheld und Tyrann.

Kabale und Liebe:

Ferdinands Handel mit Gott

Immer wieder stellt man sich die Frage, ob Schiller mit seinem Drama *Kabale und Liebe* ein „Drama der unbedingten Liebe“ (Wolfgang Binder) oder eine Tragödie des Klassenkonflikts, ein politisches Tendenzstück geschrieben habe. Die politisch-sozialkritischen Deutungen gehen oft davon aus, daß die soziale und politische Ungleichheit in der Gesellschaft die Liebe der beiden Protagonisten Luise und Ferdinand zum Scheitern verurteilt. Luise und Ferdinand werden in diesem Sinne dann nicht selten (Leibfried, Koopmann) als fremdbestimmte Opfer der Umstände gesehen.

Dem Leser müsse schließlich klar sein, so beispielsweise Leibfried, „daß die Charaktere gesellschaftlich gemachte sind. Sie wurden in die absolutistische Welt hineingeboren und von ihr gemodelt, ohne daß sie gegen deren geltende Prinzipien angehen konnten (163). Auch Thalheim sieht die Wurzel allen Übels in dem mächtigen Hof, der alle produktiven Kräfte und Möglichkeiten der Menschen zerstöre. „Genau wie in den *Räubern* erweisen sich die unwürdigen Zustände, die inhumane gesellschaftliche Ordnung, seine Repräsentanten und Nutznießer als Provokateure des tragisch-zerstörerischen Konflikts“ (151).

Allerdings betont Thalheim, anders als Leibfried, die potentielle Kraft Ferdinands, die politischen Umstände zu ändern: Die „Größe Ferdinands besteht darin, daß er die gegebene Wirklichkeit mit ihren Widrigkeiten nicht hinzunehmen bereit ist und den Versuch wagt, die gesellschaftlichen Konventionen zu mißachten und die ständischen Schranken zu übersteigen; [er] entwickelt [...] Ansätze des Widerstandes gegen die gewalttätig vorgehende Staatsmacht und zeigt sich entschlossen im Kampf gegen Willkür und Unrecht“ (151).

Neben Luise, die Thalheim als „Wegbereiterin kommender Harmonie“ und „Jenseitsutopie“ bezeichnet, gilt ihm Ferdinand als Widerstandskämpfer und ebenfalls als Wegbereiter dieser Utopie. Und in ähnlichem Sinne sieht auch Berghahn in Ferdinand (wie in Karl Moor, Fiesco und Posa) den Vorkämpfer und Vertreter des Ideals der Liebe und der Freiheit. Für ihn „steht [es] außer Zweifel, daß es sich

bei *Kabale und Liebe* um ein „politisches Tendenzdrama (F. Engels)“ handelt (74).

Das „Ideal der Liebe“ und Harmonie also als „Kontrastprogramm,“ als ‚konkrete Utopie‘ gegenüber den schlimmen gesellschaftlichen Verhältnissen? Guthke weist indessen darauf hin, daß es bei diesem Drama nicht um eine einseitig politisch-sozialkritische Deutung gehen kann, sondern vielmehr um die psychologisch genaue Untersuchung des Vertreters dieses Ideals, des Idealisten. Denn, so Guthke, „mit dem menschenkennerisch geschulten Blick des Dr. med. [...] fragt der Dramatiker Schiller doch gerade in seinen frühen Dramen tatsächlich mit unbestechlicher Insistenz nach den menschlichen, [...] den psychologischen Möglichkeiten, Risiken, Chancen und Gefahren [des] Idealismus [...] und gestaltet [...] die menschliche Unzulänglichkeit oder Gefährdung seiner Idealisten“ (66).

Entsprechend rückt Guthke den „Idealisten der Liebe“ – Ferdinand – in den Mittelpunkt seiner Untersuchung. Für ihn gehört dieser zu den zeitgenössischen ‚Schwärmern,‘ deren exaltierte Liebesmetaphysik Schiller hier kritisiere. Ferdinands „idealistische Liebesreligion“ begründe sich in der „enthusiastischen Überhöhung des Eros zum quasireligiösen Erlebnis.“ Guthke verfolgt diese ‚Sakralisierung‘ des Eros zum „heiligen Gefühl“ durch das Drama hindurch bis hin zum Ende, wo sich die in der „idealistischen Liebesreligion“ abzeichnende Autonomie des Menschen nicht bewährt, Luise sich einem traditionelleren religiösen Anspruch verpflichtet sieht und Ferdinand schließlich zur Einsicht in seinen subjektivistischen Irrtum gelangt (61f.).

Und doch bleibt zu fragen, ob mit dieser an sich faszinierenden und überzeugenden Untersuchung des idealistischen Liebesevangeliums tatsächlich die ganze Problematik des Idealisten erfaßt ist, um den es Schiller letztlich in all seinen Jugenddramen geht. Wird man der Problematik und Widersprüchlichkeit des Idealisten Ferdinand gerecht, wenn man diesen ausschließlich als „Idealisten der Liebe“ und seine Liebe zu Luise ausschließlich interpretiert als eine Art Liebesexperiment, eine „erotische Ersatzreligion“ (60), als eine „Gegentheologie“ zu dem „orthodox-traditionellen Lebensverständnis“ der Welt Luisens? Erscheint die Antinomie zwischen Politik und

unbedingter Liebe aufgrund einer solchen Interpretation grundsätzlich auflösbar?

Die Liebe zwischen Ferdinand und Luise ist zweifelsohne ein zentrales Moment des Dramas. Und doch fehlt m.E. auch bei Guthke nach wie vor die Antwort auf die Frage, welcher Art Ferdinands Liebe zu Luise, was genau das Ziel, der Zweck dieser Liebe eigentlich ist, und welche Rolle die gesellschaftspolitischen Umstände in diesem Zusammenhang spielen. Denn darin, daß Ferdinand, des Präsidenten Sohn, Luise, die Bürgerstochter, liebt, liegt doch wohl das Problem des Idealisten Ferdinand: Trotz seiner Zugehörigkeit zum höfischen Adel steht er von Anfang an in schroffer ideologischer Opposition zu der Macht des Hofes. Und diese Opposition ist es, die, wie zu zeigen sein wird, dieser Liebe ihren absoluten und weltanschaulichen Charakter verleiht.

Ferdinand trägt in sich einen Gegenspieler: In ihm steckt nicht nur der Liebhaber Luises, nicht nur der „Idealist der Liebe,“ der seine „erotische Ersatzreligion“ leben und sein Recht darauf gegen alle gesellschaftspolitischen Widerstände durchsetzen will (Joachim Müller), sondern auch der „starrköpfige“ (so der Präsident) „Liebesideologe,“ der mit dem Herzen politische Opposition `spielt´ und Gefahr läuft, seine Liebe zu Luise einzusetzen als Mittel zu diesem Zweck.

Alles, was Ferdinand tut, tut er, so scheint es, im Namen seiner wahren Liebe zu Luise, aber er will sich mehr `einhandeln´ als das: Ferdinand liebt Luise, daran ist kein Zweifel – aber er liebt besonders auch sich selbst und die Vorstellung, das Bild von seiner „Größe,“ seiner „Kraft,“ ja, er liebt die Liebe, könnte man sagen, als energispendende Quelle dieses Größe- und Kraftbewußtseins: Die Begeisterung für seine eigene Größe, sein emotionaler Titanismus sowie seine schwärmerische Leidenschaft und Begeisterung für die Kraft zum eigenen Willen, zur Autonomie, mit der er sich über die Normen der Gesellschaft hinwegsetzen und ihre äußeren wie inneren Schranken überspringen will, sind Grund dafür, daß seine wahre Liebe zu Luise in den Hintergrund gedrängt und der Titan der Eigenliebe und autonomen Selbstbestimmung in den Vordergrund gerückt werden.

Dabei ist es wichtig zu betonen, daß es Schiller hier m.E. nicht um die Verteidigung des „Rechts des Menschen auf Liebe gegen die Standesvorurteile der herrschenden Klasse“ geht (Joachim Müller, zitiert nach Guthke, 62) und auch nicht darum, Ferdinand in diesem Sinne als den revolutionären Widerständler darzustellen, der gegen die politischen Zustände ankämpft, um die Ideale der Liebe und Freiheit durchzusetzen (Berghahn); ganz im Gegenteil: Schiller geht es m.E. vielmehr um die Psychologie und Problematik des Schwärmers, des Idealisten, der, *ausgehend* von seiner Opposition zur Macht des Hofes, motiviert durch seine „phantastischen Träumereien von Seelengröße und persönlichem Adel,“ angefeuert gewiß von seiner leidenschaftlichen Liebe zu einer Bürgerstochter, versucht, diese Träumereien *mit Hilfe der Liebe* in die Realität umzusetzen.

Das wird deutlicher, wenn man sich die zeitlichen Umstände der Handlung vor Augen führt. Am Schluß erfahren wir, daß der „Traum Luises,“ also ihre Verbindung mit Ferdinand, drei Monate währte. Ferdinands Ideen und „phantastische Träumereien“ in Opposition zu den Machtkonstellationen am Hofe haben jedoch schon lange vor dem Beginn dieser Liebe in Ferdinands Kopf Gestalt angenommen: Er hat diese „Grundsätze“ aus der Akademie mitgebracht. Ähnlich wie bei Karl Moor ist seine Begeisterung für Kraft und Größe Resultat seines Studiums. Ferdinands Studienjahre sind also die Voraussetzung für seine idealistische und antihöfische Gedankenwelt und waren schon vor der Liebe zu Luise da. Diese Tatsache macht deutlich, daß Ferdinands Liebe zu Luise von Anfang an unter einem problematischen Stern steht und Ferdinand das weiß. Der Intrigant Wurm, der sich in der Welt der Schwärmer recht gut auszukennen scheint, stellt fest, daß „nichts [Ferdinands] Ambition in Bewegung setzen [wird], als was groß und abenteuerlich ist“ (III,1). Er bezieht sich hier auf die vorausgegangenen Ereignisse; und seine Aussagen bezüglich des „Charakters“ eines Schwärmers finden im Text, worauf ich später zurückkomme, auch ihre Bestätigung.

Es liegt ja nahe, daß Ferdinand, der frischgebackene Studiosus, sich nicht ausschließlich in das Mädchen Luise leidenschaftlich verliebte, sondern auch ein wenig in die „Bürgerstochter“ quasi als Garantin eines ‚Abenteuers,‘ das ‚Größe‘ verspricht. Das ist zunächst einmal bloße Vermutung. Untersucht man jedoch Ferdinands

und Luises Liebesbeziehung genauer, beginnend mit dem ersten Akt, wird sich zeigen, daß seine Liebe zu Luise nicht nur 'bloßes Gefühl' ist. Vielmehr tritt sie auf mit dem Anspruch, sehr viel mehr als das zu sein und sehr viel mehr für Ferdinand zu bringen, als die Erfüllung von Liebesglück.

Bevor Ferdinand das erste Mal auf der Bühne mit Luise zusammentrifft, erfahren wir, daß Luise, zerrissen zwischen dem Himmel und der Liebe Ferdinands, bereit ist, ihrem „Traum von Ferdinand“ zu entsagen: „Ich entsag ihm für dieses Leben“ (I,4). Erst „dann, wenn die Schranken des Unterschiedes einstürzen – wenn von uns abspringen all die verhaßten Hülsen des Standes – Menschen nur Menschen sind,“ erst dann, sieht sie, trotz aller Zerrissenheit und Trauer nicht weniger realistisch als ihr Vater, kann aus dem „Handel“ (I,1) etwas werden. Miller sagt das gleich zu Anfang: „Nehmen kann er sie nicht“ (I,1), die zeitgenössische gesellschaftliche Lage läßt es nicht zu. Das ist problematisch und traurig, und Luise zieht ihre Konsequenzen. Ferdinand gegenüber drückt sie sich so aus: „ich hatte diese Träume schon *vergessen* und war glücklich.“ Doch „jetzt, von *heut* an – [ist] der Friede meines Lebens aus“ (I,4).

Was ist so bedeutend an dem „*heut*“? Dieses „*heut*“ ist der Tag und die Stunde, wo das an die Oberfläche taucht, was schon von Anfang an als Konflikt in Ferdinand, als problematischer Stern über dieser Liebesbeziehung gestanden haben muß: Ferdinand verliebt sich nicht nur in Luise, sondern, spätestens in dieser Szene, auch in die Liebe, in die Liebe als Mittel zum Zweck: Als Liebhaber Luises erhebt er den Anspruch, die ganze Liebe, die ganze Luise für sich zu haben: „Wer sagt dir, daß du noch was sein solltest? [...] Wärest du ganz nur Liebe für mich, wann hättest du Zeit gehabt, eine Vergleichung zu machen [...] du hast noch eine Klugheit neben deiner Liebe?“ (II,4). Er fühlt sich bestohlen und betrogen in dem Moment, wo er Luises Liebe nicht in ihrer Absolutheit haben kann.

Luise schüttelt dazu nur realistisch den Kopf. Sie wirft Ferdinand zu Recht vor, daß er sie „einschläfern“ will, ihre Augen hinweglocken will von „diesem Abgrund, in den ich ganz gewiß stürzen muß“ (I,4). Sie sieht in die Zukunft: „die Stimme des Ruhms – deine Entwürfe – dein Vater.“ Und mit ihrem Aufschrei „Man trennt uns“ gibt sie Ferdinand nun das Stichwort, sich hierzu näher zu erklären:

„Trennt uns,“ ruft Ferdinand, „wer kann den Bund zweier Herzen lösen [...]“ – die Antwort lautet für Ferdinand natürlich: niemand, denn „im Riß des unendlichen Weltalls“ ist ihre Liebe vorgesehen und die „Handschrift des Himmels“ lautet für ihn unmißverständlich: „Dieses Weib ist für diesen Mann.“

Aber er nennt auch noch einen anderen, sehr irritierenden Grund: „Ich bin des Präsidenten Sohn. Eben darum.“ Diese Liebe kann also nicht getrennt werden. „Eben darum,“ weil er „des Präsidenten Sohn“ ist und deshalb, so könnte man hinzufügen, lieben kann, wen er will. Hier spricht nicht mehr nur der Liebhaber Luises, hier spricht auch der andere Ferdinand, der aristokratische Sohn eines Mächtigen und zugleich potentieller Opponent dieses Mächtigen, der potentielle Gegenspieler von Luises wirklichem Liebhaber.

Verdeutlichend fügt er hinzu: „Dieses Weib ist für diesen Mann. [...denn] wer, als die Liebe, kann mir die Flüche versüßen, die mir der Landeswucher meines Vaters vermachen wird?“ (I,4). „Wer, als die Liebe...“, nicht konkret von `Luises` Liebe, nicht von `ihrer`; oder ihrer `gemeinsamen` Liebe spricht Ferdinand hier, sondern von `der Liebe,` von „diesem Weib,“ von dem Mittel, die väterlichen Flüche zu versüßen; von seinem Mittel, sich stark zu machen oder besser gesagt zu fühlen in der Opposition zum Vater, zur Macht des Hofes.

Da wundert's nicht, wenn er von Luise nichts fürchtet „als die Grenzen [ihrer] Liebe;“ denn ohne ihre Liebe hätte er keine Kraft zu dem ungeheuren Willen zur Tat, den er lebhaft in sich verspürt; ohne die Liebe nicht diese Begeisterung für Größe und Kraft und Gefahren. Man kann nicht umhin, hier an Karl Moor zu denken und Schillers Bemerkung in der Vorrede zu den *Räubern* über denjenigen, den seine Taten nur reizen allein um der „Größe“ und „Kraft“ willen, die man bei ihrer Bewältigung beweisen kann:

Mit einem dreimaligen „ich will“ beschwört Ferdinand förmlich diese Energiequellen der Liebe: „Laß auch Hindernisse wie Gebirge zwischen uns treten, ich will sie für Treppen nehmen und darüber in Luises Arme fliegen“ (Also erst die Hindernisse, dann Luise!). „Die Stürme des widrigen Schicksals sollen meine Empfindung emporblasen“ (Empfindungen aufgrund der „Stürme,“ nicht aufgrund Luises). „Gefahren werden meine Luise nur reizender machen“ (nicht Empfindungen für sie allein) – „also nichts mehr von Furcht,

meine Liebe. Ich selbst – ich will über dir wachen wie der Zauberdrach über unterirdischem Golde;“ und in hybrider Übertrumpfung der Himmelsmacht: „*Mir* vertraue dich. Du brauchst keinen Engel mehr – ich will mich zwischen dich und das Schicksal werfen [...];“ und erst im Abklingen dieses titanischen Ausbruchs unendlichen Willens zu Autonomie und zur Tat im Namen der Liebe, fährt nun wieder der zärtliche Liebhaber fort: „empfangen für dich jede Wunde – auffassen für dich jeden Tropfen aus dem Becher der Freude – dir ihn bringen in der Schale der Liebe (*Sie zärtlich umfassend*). An diesem Arm soll meine Luise durchs Leben hüpfen, schöner als er dich von sich ließ, soll der Himmel dich wieder haben und mit Verwunderung eingestehn, daß nur die Liebe die letzte Hand an die Seelen legt.“

Aber selbst noch aus dieser Liebeserklärung spricht nicht nur der Liebhaber, sondern schon der `Schöpfer` Ferdinand, der, größer als der himmlische Schöpfer, `schönere Seelen` hervorbringen will, so schön, daß der Himmel sich vor ihm wird verneigen müssen mit Erstaunen und Bewunderung [Vorklang der *Briefe über Don Carlos* mit Schillers Mahnung, wirkliche Personen zu lieben und keine Idealbilder – sicher eine Versuchung seiner poetischen Phantasie].

Wichtig für den Verlauf der Handlung ist, wie weit Ferdinand, der leidenschaftliche Schwärmer, aufgrund seines Willens zur Größe, sich in titanischer Selbstüberschätzung völlig von der Wirklichkeit entfernt, einer Wirklichkeit, die durch Luise ganz klar repräsentiert wird. Aber es scheinen gerade die gefährvollen Umstände zu sein, die Ferdinand erst richtig in Schwung bringen, denn nichts, wie Wurm sagt, „wird seine Ambition in Bewegung setzen, als was groß und abenteuerlich ist“ (III,1). Und groß und abenteuerlich ist seine Unternehmung wahrlich angesichts der realen Umstände, die alles andere als Erfolg versprechen. Ferdinand jedoch ist `wild` entschlossen.

Umsomehr staunt man über sein Gespräch mit dem Vater, wenn er diesem und der höfischen Welt seine Begriffe von „Größe und Glückseligkeit“ entgegensetzt: „Mein Ideal von Glück zieht sich genügsamer in mich selbst zurück. In meinem *Herzen* liegen alle meine Wünsche begraben“ (I,7). Ist Ferdinand hier ehrlich? Man wird an dieser Stelle ein wenig an Posa erinnert, als dieser dem

König vorlügt, daß er ungefährlich, seine Wünsche in seinem Herzen begraben seien.

Einen schroffen Kontrast bringt die nun folgende Begegnung Ferdinands mit Lady Milford. Er will ihr „einen Spiegel vorhalten“ und spiegelt darin doch letztlich nichts anderes als seine eigenen Züge wider. Denn nun bekommen wir erstmals weniger den Liebhaber als vielmehr den idealistischen Studiosus, den Opponenten der höfischen Welt zu hören. Großartig nimmt er die „Gesetze der Menschheit“ für sich in Anspruch und belehrt Lady Milford über die wahren Begriffe von Tugend und Ehre, wenn er ihr den „Ruin des Landes“ vorhält, die Frucht ihres „häßliche[n] Handwerk[s],“ das „sich durch einen [so] schönen Gebrauch adelt.“

Ferdinand ahnt nicht, daß er da an die Falsche geraten ist, nämlich an eine ihm eigentlich verwandte Seele, eine ideologische Bundesgenossin, könnte man sagen, die, wie er, mit dem Herzen `handelt.` Was Ferdinand will und entschlossen ist zu tun, hat die Lady zumindest im Kleinen schon in die Tat umgesetzt: sie hat ihr „Herz,“ „die Menschlichkeit“ gegen den „giftigen Wind des Hofes“ (II,3) ausgespielt: „Ich nahm dem Tyrannen den Zügel ab [...] dein Vaterland, Walter, fühlte zum erstenmal eine Menschenhand [...]“ (II,3). Kein Wunder, daß Ferdinand nicht nur „sehr bewegt“ ist von der Geschichte der Lady, er ist „durch und durch erschüttert:“ „Sie sollten sich von Anklagen reinigen und machen mich zu einem Verbrecher,“ so Ferdinand. Hier zeigt ihm jemand, wo im Hier und Jetzt tatsächlich Hand angelegt werden kann. Ganz im Gegensatz zu Ferdinand und seinen hochfliegenden, `ruhmvollen` „Entwürfen,“ die auf die Zukunft hinarbeiten, hat sie wenigstens „stillenden Balsam in unheilbare Wunden“ gegossen.

Ferdinand „beschwört“ sie: „Schonen Sie meines Herzens, das Beschämung und wütende Reue zerreißen.“ Den Taten der Lady stehen seine „Entschlüsse“ gegenüber, die sich neben der Lady nicht besonders wirkungsvoll ausnehmen. Beschämt und in „Bedrängnis“ macht er ihr „ein Geständnis.“ Er will sein Gesicht wahren; und dieses Geständnis wird seine „Strafbarkeit mindern.“ Er gesteht der Lady, die er heiraten soll: „Ich liebe, Mylady – liebe ein *bürgerliches* Mädchen.“ Letzteres betont er! Er fährt „*lebhafter fort,*“ und man meint fast, Luise und nicht Ferdinand zu hören: „[...] aber wenn

auch Klugheit die *Leidenschaft* schweigen heißt, so redet die *Pflicht* lauter – *Ich* bin der Schuldige. *Ich* zuerst zerriß ihrer Unschuld goldenen Frieden – wiegte ihr Herz mit vermessenen Hoffnungen und gab es verräterisch der wilden Leidenschaft preis.“ (Fast die gleichen Worte, wie sie Luise I, 3 benutzte, und die er alles andere als akzeptierte...) „... ich liebe,“ beteuert er der Lady; aber das ist nicht alles, was dahinter steckt, dies würde für eine Abfuhr der Lady ja eigentlich genügen. Nein, Ferdinand betont: „Meine Hoffnung steigt um so höher, je tiefer die Natur mit Konvenienzen zerfallen ist.“ „Mein Entschluß und das Vorurteil“ – schon wieder beschließt Ferdinand, beschließt er seinen Willen zur Tat, zu einer Tat, die die Taten der Lady bei weitem übersteigen wird: „Wir wollen sehen, ob die *Mode* oder die *Menschheit* auf dem Platz bleiben wird!“ So endet Ferdinand mit einem idealistischen Fanfarenstoß.

Arme Luise, schon wieder schießt Ferdinand weit über die wahre Liebe zu ihr hinaus, ist er mehr verliebt in die Liebe als Mittel zum Zweck als in Luise. Luisens Liebe muß herhalten für den Kampf zwischen „*Mode*“ und „*Menschheit*.“ Und wieder muß man die Richtigkeit oder Ehrlichkeit von Ferdinands Worten in Frage stellen, wenn er der Lady gegenüber behauptet: „Können [...] Sie einem Mädchen den Mann entwenden, der die ganze Welt dieses Mädchens ist?“ Nur ist Ferdinand gerade nicht die ganze Welt Luisens.

Und wie steht es mit seiner nächsten, komplementären Herausforderung? „Können [...] Sie einen Mann von dem Mädchen reißen, das die ganze Welt dieses Mannes ist?“ Ist sie das wirklich? Ferdinand selbst gesteht erstmals auffallend aufrichtig das Gegenteil ein, wenn er nur wenig später „außer Atem“ Luise gegenüber steht: „Eine Stunde, Luise, wo zwischen mein Herz und dich eine *fremde* Gestalt sich warf – wo meine Liebe vor meinem Gewissen erblaßte – wo meine Luise aufhörte, ihrem Ferdinand *alles* zu sein.“

Nun wird klarer, warum die Begegnung mit Lady Milford in Ferdinand solch einen „gefährlichen Kampf“ entfachen konnte: Die wahre Lady, die mit „stillen Tugend“ und mit Menschlichkeit sich dem korrupten Hof entgegenstellte, hat Ferdinands „Gewissen“ (zumindest für „eine Stunde“) wach gerüttelt und seine Liebe, seine Liebesideologie daneben kläglich klein werden lassen. Doch Ferdinand ist nicht gewillt, diese Niederlage hinzunehmen, er sammelt neue Kräfte, um gegen diese ‚moralische Anfechtung‘ anzugehen. Es

gelingt ihm, indem er nochmals, rückblickend sozusagen („er verläßt“ Luise) seinen `Kampf´ mit der Lady vor ihr (und den Eltern Miller) inszeniert, aber auch vorausschauend sich selber vor ihr inszeniert¹ als den Helden, als den Sieger im Kampf gegen die „Gebirge“ von Hindernissen, die sich ihm entgegenstellen werden, was nicht nur die Riesenhaftigkeit seines Kampfs verdeutlicht, sondern auch noch zeigt, daß Ferdinand glaubt, den Kampf schon gewonnen zu haben, bevor er richtig begonnen hat – (Das erinnert an Fiesco und Posa!):

FERDINAND (*geht schnell auf sie zu, bleibt sprachlos mit starrem Blick vor ihr stehen, dann verläßt er sie plötzlich in großer Bewegung*) Nein! Nimmermehr! Unmöglich, Lady! Zuviel verlangt! Ich kann dir diese Unschuld nicht opfern – Nein, beim unendlichen Gott! Ich kann meinen Eid nicht verletzen, der mich laut wie des Himmels Donner aus diesem brechenden Auge mahnt – Lady, blick hierher – hierher, du Rabenvater – ich soll diesen Engel würgen? Die Hölle soll ich in diesen himmlischen Busen schütten? (*Mit Entschluß auf sie zueilend*) Ich will sie führen vor des Weltrichters Thron, und ob meine Liebe Verbrechen ist, soll der Ewige sagen (*Er faßt sie bei der Hand und hebt sie vom Sessel*) Fasse Mut, meine Teuerste – Du hast gewonnen. Als Sieger komm ich aus dem gefährlichsten Kampf zurück. (II, 5)

LUISE läßt sich freilich nicht beeindrucken und fragt realistisch:

[...] Du nanntest die *Lady*? – Schauer des Todes ergreifen mich – Man sagt, sie wird heiraten.

FERDINAND (*stürzt betäubt zu Luisens Füßen nieder*)
 Mich,
 Unglückselige!

Man fragt sich wirklich, wen will und wird er denn nun heiraten? Ist der Kampf mit der Lady also doch verloren? Luise reagiert auf diese Nachricht mit „*schrecklicher Ruhe*“ und gibt ihren Traum kampfflos auf: „Nun – was erschreck ich denn? – Der alte Mann dort hat mirs ja oft gesagt [...].“ Doch nun kommt Ferdinand wieder und erst richtig in Schwung. Er bekundet „voll Entschlossenheit“ seinen unbeugsamen Willen zur Tat. Wieder heißt es mit einem dreimaligen „Ich will“: „Aber ich will seine Katalen durchbohren – durchreißen will ich alle diese eisernen Ketten des Vorurteils – Frei

¹ Wittkowski: Selbstinszenierung und Authentizität des Ich in Schillers Drama. In: *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts*. Hgg. Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. München 1989, 109-126.

wie ein Mann will ich wählen, daß diese Insektenseelen am Riesenwerk meiner Liebe hinaufschwindeln.“

Fern aller Realität, ja, fern von seiner Luise, berauscht Ferdinand sich hier an seiner Vorstellung von der eigenen Größe: Er allein, der alleinige Schöpfer eines Riesenwerks, das da heißen soll ‚Liebe,‘ gegen all die anderen „Insektenseelen.“ Und mehr denn je muß man sich fragen, ob es denn eigentlich Luise ist, die er „will,“ oder ist es nicht vielmehr der Wille zur Tat, der Wille zum Entschluß, den er will?

Auch an dieser Stelle wird man an Schillers Vorrede zu den *Räubern* erinnert, wo es über Karl hieß: „Ein Geist, den das äußerste Laster nur reizet um der *Größe* willen, die ihm anhänget, um der *Kraft* willen, die es erheischt, um der *Gefahren* willen, die es begleiten“ (486). Schon hier deutet Schiller das Problem des idealistischen Schwärmers an, der nur noch um der Berauschung an der eigenen Größe und Kraft willen handelt und dabei die Sache, um derentwillen er zu kämpfen auszog, völlig aus den Augen verliert.

Bei Ferdinand war das der Kampf gegen die Gesetze der Gesellschaft und um die Liebe Luisens; doch nun hat sich dieser Kampf völlig entfernt von seinem Ursprung und Kern. Nicht mehr um die Liebe zu Luise geht es, sondern um das Riesenwerk der Liebe an sich. Ferdinand kämpft um Luise nicht um Luisens willen, sondern um seines Wollens willen. Das ursprüngliche Ziel, die Liebe, wird reduziert, ja degradiert, möchte man fast sagen, zum Mittel zum Zweck und dient doch gleichzeitig auch noch dazu, „den Betrüger zu adeln“ (Fiesco). Denn alles was Ferdinand vorhat, geschieht ja im Namen der Liebe, aber eben auch mit Hilfe der Liebe. Die Liebe ist es, die ihm die Entschlußkraft verleiht, sich gegen Gott und die Welt aufzulehnen im siegreichen Wettkampf mit Vater und Gottvater um Größe: „Die Gewalt des Präsidenten ist groß [...]. Doch aufs Äußerste treibts nur die *Liebe*.“ „Der Augenblick, der diese zwei Hände trennt, zerreißt auch den Faden zwischen *mir* und *der Schöpfung*.“ Ein ‚unerhörtes‘ Unternehmen, ein ‚unerhörter Entschluß:‘ „Es ist nicht Wahnsinn, was aus mir redet. Es ist das köstliche Geschenk des Himmels, *Entschluß* in dem geltenden Augenblick, wo die gepreßte Brust nur durch etwas Unerhörtes sich Luft macht.“

Ferdinand endet mit den Worten: „Ich liebe dich, Luise - Du sollst mir bleiben.“ Das soll wohl nicht nur Luise, sondern auch den

Zuschauer beruhigen. Aber was heißt eigentlich „Du sollst mir bleiben“? Müßte Ferdinand, nach all diesem Hin und Her nicht eher zur Beruhigung Luisens sagen: `Ich werde dir bleiben`? Verrät dieser kleine `Versprecher` nicht das wahre Verhältnis und wieviel mehr es ihm um sein „Riesenwerk“ geht, das er nun in die Tat umsetzen will? Gleichzeitig zeigt diese Stelle auch, auf welch wackligen Füßen sein `unerhörtes` Unternehmen steht, denn in dem Moment, wo Luise `ihm nicht mehr bleibt,` muß sein „Riesenwerk“ wie ein Kartenhaus zusammenfallen.

Wie genau stimmen in diesem Zusammenhang des falschen Wurms Worte: „Ein *Gran* Hefe reicht hin, die ganze Masse in eine zerstörende Gärung zu jagen“ (III,1). Wurm hat recht: Ein „Gran Eifersucht“ reicht, eben weil Ferdinand Luise nicht mehr nur um ihretwillen liebt, sondern um seiner selbst willen, um seiner Größe, seiner Kraft, um seiner autonomen Selbstbestimmung willen.

Auch was daraus werden kann, deutet Wurm an, wenn er sagt: „Der Herr Major ist in der Eifersucht schrecklich wie in der Liebe.“ Was für „schreckliche“ Konsequenzen Ferdinand zu ziehen bereit ist, erfahren wir tatsächlich zweimal. II,6,7 steht er tapfer seinen Mann gegen den Präsidenten, warnt ihn, verteidigt Luise gegen ihn und die Gerichtsdienner, ermutigt durch sein Beispiel Miller, dem Präsidenten in einer hinreißenden Szene die Tür zu weisen, und verhindert endlich die Festnahme Luisens, indem er droht, die Verbrechen des Präsidenten anzuzeigen.

III,4, in der Mitte des Stückes, nach dem unglückseligen Auftritt des Präsidenten im Millerschen Hause, hat Luise allen Glauben an „glückliche Tage“ verloren: „Alle meine Hoffnungen sind gesunken.“ Doch Ferdinand antwortet, was den Leser angesichts der Ereignisse nicht wenig erstaunt: „so sind die meinigen gestiegen.“ Was berechtigt Ferdinand zu der Annahme, daß die Chancen besser stehen als je zuvor? Es sind zwei Dinge. Wurm gibt III,1 eine Andeutung:

Er verabscheut das Mittel, wodurch Sie [der Präsident] gestiegen sind. [...] Machen Sie ihn durch wiederholte Stürme auf seine Leidenschaft glauben, daß Sie der zärtliche Vater nicht sind, so dringen die Pflichten des Patrioten bei ihm vor. Ja, schon allein die seltsame Phantasie, der Gerechtigkeit ein so merkwürdiges Opfer zu bringen, könnte Reiz genug für ihn haben, selbst seinen Vater zu stürzen.

Und genau das ist eingetreten. Ferdinand fühlt sich entbunden aller „kindlichen Pflicht“ seinem Vater gegenüber. „Die Pflichten des Patrioten“ dringen bei ihm vor, und er kann nun – im Namen der guten Sache und Gerechtigkeit – im Namen der „scheinbaren Uneigennützigkeit“ – „den Vater in die Hände des Henkers liefern“ (III,4). Das ist natürlich nicht ohne „höchste Gefahr“ zu bewerkstelligen, aber genau diese braucht Ferdinand ja, um den letzten „Riesensprung“ zu wagen: „Es ist die *höchste* Gefahr – und die höchste Gefahr mußte da sein, *wenn* meine Liebe den Riesensprung wagen sollte.“

Doch wohin soll dieser Riesensprung führen? „Ins Schrankenlose und Unermeßliche,“ sagt Luise, nämlich dorthin, wo der Mensch aller Pflichten entbunden ist, keine ethischen Regeln das Tun und den Willen einschränken: „Höre: Luise –“ und das klingt schon ganz nach Posa – „ein Gedanke, groß und vermessen wie meine Leidenschaft, drängt sich vor meine Seele – *Du* Luise, und *ich* und die *Liebe* – Liegt nicht in diesem Zirkel der ganze Himmel? Oder brauchst du noch etwas Viertes dazu?“ (III, 4) „Groß und vermessen“ nennt Ferdinand selbst den Gedanken: Flucht nicht nur aus dem Machtbereich des Präsidenten heraus (dessen Gefährlichkeit eben noch vonnöten war), sondern Flucht vor allem aus der Wirklichkeit heraus in ein paradiesisches, ethisch unverbindliches Dasein im Selbstgenuß der Liebe.

Luise, voller Ruhe und voll Entschiedenheit, setzt in aller Deutlichkeit dieser idealistisch-romantischen Idee die Wirklichkeit entgegen: Sie kann und will nicht mit jemandem zusammenleben, der auch nur mit dem Gedanken spielt, seinen Vater zu bestehlen (und das auch noch mit dem Argument: „Es ist erlaubt, einen Räuber zu plündern, und sind seine Schätze nicht Blutgeld des Vaterlandes?“); der sich auch nur in Gedanken vorstellen kann, mit dem Fluch des Vaters leben zu können. Einem solchen Bündnis, das nicht nur „die Fugen der Bürgerwelt auseinandertreiben,“ sondern auch „die allgemeine Ordnung zugrunde stürzen würde,“ entsagt Luise mit aller Entschiedenheit. Ferdinands Reaktion: Er zerschmettert die Violine Millers auf dem Boden.

So liegt in dieser Szene, der Mitte des Stückes, der Ausgang des Dramas eigentlich schon beschlossen: Aufgrund dieser Begegnung

wird Luise auch am Schluß ihre Entscheidung für den Vater und gegen Ferdinand treffen. In dieser Szene liegt der Wendepunkt, an dem Ferdinands `schreckliche´ Liebe umschlägt in `schreckliche´ Eifersucht, eine Eifersucht, die in ihm schon gärt, bevor die vom Hof inszenierte Kabale überhaupt eingesetzt hat. Sein Autonomiewille, der auch Herrschaftswille ist, läßt seine Liebe umschlagen in rasende Erbitterung gegen den neuen, unerwarteten Widerstand, in Zerstörungswut, in den Ruf nach „Tod und Rache“ (IV,2).

Sein Traum, sein `Handel mit der Liebe,´ könnte man sagen, ist geplatzt. Ein „Handel,“ der nie etwas werden konnte, und zwar nicht nur nicht aufgrund der gesellschaftlichen Umstände, sondern aufgrund seines eigenen Anspruchs, sich von Anfang an mehr `einhandeln´ zu wollen als die Liebe zu und von Luise: Kraft und Größe, unendlicher Wille zu Selbstbestimmung und -durchsetzung: das sind seine Leidenschaften. Mit anderen Worten: Eigenliebe, Egoismus im Wettstreit, in Konkurrenz mit der wirklichen Liebe, der Liebe, die doch „fremde Glückseligkeit,“ die Freiheit des Nächsten will. So zeigt Schiller besonders auch an Ferdinand das Problem des Idealisten, der im Namen der guten Sache, im Namen der „Gesetze der Menschheit“ und in diesem Fall paradoxerweise gerade im Namen der Liebe, aus Eigeninteresse heraus, die „Liebe“ in ihr Gegenteil verkehrt und egoistisch seine eigenen Interessen ohne Rücksicht auf Autonomie und Glück und Leben der `Geliebten´ verfolgt.

„Was soll aus dem Kommerz auch herauskommen,“ fragt Miller gleich in der ersten Szene. Ferdinands Antwort nun, da ihm Luise `nicht mehr bleibt,´ sein `Handel mit der Liebe´ geplatzt ist: Er beginnt, mit Gott um das Leben Luisens, um ihre Seele zu handeln:

Richter der Welt! Fordre sie mir nicht ab. Das Mädchen ist mein [...] *(Indem er schrecklich die Hände faltet)* Sollte der reiche, vermögende Schöpfer mit einer Seele geizen, die noch dazu die schlechteste seiner Schöpfung ist? [...]

Das sagt der Ferdinand, der sich vor kurzem noch gegenüber dem Himmel damit brüstete, der Schöpfer `schönerer Seelen´ zu sein; in luziferischer Selbstüberhöhung wie Karl Moor und Fiesco wirft er sich auf zum Richter über das Leben Luisens: „Das Mädchen ist mein! Ich einst ihr Gott, jetzt ihr Teufel!“ Und er besiegelt diesen

„Handel“ zum Schluß auf grausamste Weise damit, daß er dem Vater Miller `die Seele´ seiner Tochter mit dem „Blutgeld“ abkauft, das der alte Miller schon in der ersten Szene verdammt als das Geld, „das mein einziges Kind mit Seel und Seligkeit abverdient“ (I,1).²

² In W. Wittkowski: *Lessing und der Sturm und Drang* (Band 7 dieser Serie *Über deutsche Dichtungen*) folgt: *Kabale und Liebe*. Vater Miller und Luise. – Überarbeitet aus: Verzeichnet, verfälscht, verweigert. Schillers *Kabale und Liebe*. Tendenzen der Forschung, alt und neu. *Jb. d. Wiener Goethe-Vereins* 99 (1995), 37-68.

Don Carlos:

Wer ist der politische Held?

I.

Das heutige Utopie-Denken geht gewöhnlich von der grundsätzlichen Auffassung aus, daß alles, was bestehe, überholt sei und nur die radikale und totale Veränderung der betreffenden Staatseinrichtung die Erreichung der `utopischen´ Ziele bringen könne. Es lehnt also jedwede `Nur-Verbesserung´ des Bestehenden ab. Das 18. Jahrhundert dagegen plädierte dafür, bestehende Mängel durch Reformen zu verbessern und dabei das Positive des Bestehenden zu bewahren.¹ Revolution als notwendiges Mittel zur Erreichung der Utopie also auf der einen Seite und evolutionäre Verbesserung auf der anderen.

Die Respektierung des Bestehenden im 18. Jahrhundert ging dabei keineswegs Hand in Hand mit Kritiklosigkeit, ganz im Gegenteil; Gegenwarts kritik wurde aller Orten geübt, wobei vor allem Vergehen an den Mitmenschen in aller Schärfe im Namen der Humanität verurteilt wurden. Unter anderem richtete sich die Kritik gegen die idealistischen Schwärmer, die mit hastigen, unbedachten Schritten und mit aller Macht über das jeweils Bestehende hinauswollten und sich, indem sie nur dem `Bürger der Zukunft´ lebten, ihrer Verpflichtung dem Mitmenschen gegenüber entzogen, also nur ihrer Idee verantwortlich fühlten und keineswegs dem gegenwärtigen Menschen.

Zeit seines Lebens hat sich auch Schiller mit dem Problem der Idealisten und Schwärmer auseinandergesetzt. Schon früh, in den *Philosophischen Briefen* und nicht zuletzt auch im *Don Carlos* faszinierte ihn die Psychologie der Menschen, die für große Ziele und erhabene Ideen schwärmen. Aber erst die Erfahrungen der Französi-

Leichte Überarbeitung von SK: Utopie und Verantwortung in Schillers *Don Carlos*. In: *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium*. Hg. Wittkowski. Tübingen 1988, 238-255, Diskussion 251ff.

¹ Vgl. hierzu Schiller, *Über naive und sentimentale Dichtung*. Es wird zitiert nach: Friedrich Schiller. *Sämtliche Werke*. Hgg. G. Fricke u. H.G. Göpfert. München (Hanser) 1985. Zitate ohne Bandangabe mit jeweiliger Seiten- bzw. Verszahl.

schen Revolution veranlassen ihn dann später, in Briefen und theoretischen Schriften, sich mit sehr viel mehr Entschiedenheit und Konsequenz zu diesem Thema zu äußern. In einem Brief an den jungen Herzog von Augustenburg vom 13. Juli 1793 heißt es z.B.:

Wenn ich also, gnädigster Prinz, über die gegenwärtigen politischen Bedürfnisse und Erwartungen meine Meinung sagen darf, so gestehe ich, daß ich jeden Versuch einer Staatsverbesserung aus Prinzipien [...] so lange für unzeitig und jede darauf gegründete Hoffnung für schwärmerisch halte, bis der Charakter der Menschheit von seinem tiefen Verfall wieder emporgehoben worden ist. [...] Solange [...] der oberste Grundsatz der Staaten von einem empörenden Egoismus zeugt und solange die Staatsbürger nur auf das physische Wohlergehen beschränkt sind, solange, fürchte ich, wird die politische Regeneration [...] nichts als ein schöner philosophischer Traum bleiben.²

Die Erfahrung der Französischen Revolution ließ Schiller resignieren über die Möglichkeit, einen von 'republikanischer Tugend' geleiteten Staat zu schaffen. Dennoch hörte er nicht auf, danach zu streben, denn

politische und bürgerliche Freiheit bleibt immer und ewig das heiligste aller Güter, das würdigste Ziel aller Anstrengungen [...] aber man wird diesen herrlichen Bau nur auf dem festen Grund eines veredelten Charakters aufführen, man wird damit anfangen müssen, für die Verfassung Bürger zu erschaffen, ehe man den Bürgern eine Verfassung geben kann.³

Eindeutig spricht Schiller sich hier dafür aus, daß jede Staatsverbesserung *allein* mit der „Veredlung des Charakters“ beginnen kann; alles, was diesen Schritt sozusagen überspringt, bleibe bloße Schwärmerei, die nur von Egoismus geleitet sei. Besonders die 'Unnatürlichkeit' der Schwärmerei ist es, gegen die er sich wendet; denn so sehr er davon überzeugt ist, daß die Schwärmer sehr wohl „in dem glücklichen Momente des Ideals [...] die großen und guten Menschen wirklich sind, deren Bild sie entwerfen,“ wie es in den *Philosophischen Briefen* heißt, so erkennt er doch, daß „diese Veredlung des Geistes [...] nur ein unnatürlicher Zustand“ ist, der „eben deswegen so flüchtig wie jede andere Bezauberung dahinschwindet und das

² Erwin Streitfeld u. Victor Zmegaç, Hgg. *Schillers Briefe*. Königstein 1983, 208.

³ Siehe Anm. 2.

Herz der despotischen Willkür niedriger Leidenschaften desto ermatteter überliefert.“

In seiner Schrift *Über das Erhabene* bezeichnet er als Schwärmer die Menschen, die glauben, man könne das Ideal mit ein paar hastigen und ungeduldigen Schritten erreichen, doch nicht weniger entschieden stellt er schon im 3. seiner *Briefe über Don Carlos* die Handlungen der Schwärmer in Frage, die „brennend vor Sehnsucht“ nach der Erfüllung ihres Ideals „ein großes Unternehmen schon als geendigt“ (3. Brief) ansehen, bevor sie es überhaupt begonnen haben. Ihr ungeduldiges Drängen auf die „Existenz ihrer moralischen Ideale“ schreibt Schiller später der Tatsache zu, daß sie zwar gute und schöne, „aber jederzeit schwache Seelen“ sind. Mit fast rasendem Verlangen sehnen sie sich nach der Existenz des Guten, Schönen und Vollkommenen, dabei fehlt ihnen jedoch der „rüstige Affekt“ eines mutigen Herzens. Und über ihren unerfüllbaren wahnhaften⁴ Forderungen vergessen sie etwas viel Wichtigeres: mit „rigoristischer Strenge“ darauf zu drängen, daß das „Existierende gut und schön und vollkommen sei“ (*Über das Erhabene*, 795). Der Mensch aber, so Schiller, sollte, ja muß versuchen, alle voraussichtlichen Wirkungen seines Handelns für das Hier und Jetzt, für das „Existierende,“ so gut und gewissenhaft wie möglich abzuwägen, vorauszubedenken, ja vorauszuberechnen; erst das heiße rechtschaffenes, sprich verantwortliches Handeln.

Eine noch so gut gemeinte Absicht, die sich aber nicht um ihre Wirkung kümmert, ist nicht allein nicht ausreichend, ganz im Gegenteil, sie birgt sogar die Gefahr, daß sie dem wohlmeinenden Schwärmer einen „Anstrich von Reinigkeit“ gibt, der „ihn dreist genug macht, der Pflicht ins Angesicht zu trotzen, und manchem spielt die Phantasie den seltsamen Betrug, daß er über die Moralität noch hinaus und noch vernünftiger als die Vernunft sein will.“⁵ Entschieden kritisiert Schiller die „scheinbare Uneigennützigkeit“ der Idealisten oder auch Utopisten, denen Pflichten nur Scheinpflichten sind und die in Wirklichkeit dem Mitmenschen gegenüber unverantwortlich handeln, indem sie über diesen hinweg das Ideal, den zukünftigen Menschen zu erreichen suchen:

⁴ Vgl. *Die Worte des Wahns*.

⁵ *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch des Schönen*, 692.