

VIKTOR KONITZER

GERADE / KRUMM

Zur Poetik des Scheidewegs in Schillers *Wallenstein*

So umfangreich und heterogen sich die neuere Forschung zu Friedrich Schillers dramatischer *Wallenstein*-Trilogie präsentieren mag, so einig ist sie sich doch in einem Punkt: Das Schauspiel behandelt das Thema von *Wahl* und *Entscheidung*; davon zeugt nicht nur eine Vielzahl von Aufsätzen, die das ›Entweder / Oder‹ mehr oder minder explizit im Titel tragen, sondern auch die Häufung apodiktischer Wendungen wie »*Wallenstein* ist das Drama der Entscheidungsfindung«¹ oder die Feststellung, es sei »the agony of choice, seen as the dilemma of human life itself, that is [...] the central theme of Schiller's *Wallenstein*«. ² Weniger Aufmerksamkeit erhält hingegen ein metaphorisches Feld, das Schillers Drama motivisch strukturiert und gerade für die Frage der Wahl von zentraler Bedeutung ist: der (*Scheide*-)Weg und seine divergenten Verläufe.³ Aus welcher begrifflich-motivischen Tradition heraus die Wegmetapher 1799 Einlass in Schillers Dichtung als »dramatische[s] Hauptwerk dieser Zeit«⁴ findet, ist endlich gänzlich unkommentiert; der folgende Aufsatz unternimmt es, diese Lücke zu schließen.

- 1 Rainer Godel, Schillers *Wallenstein*. Das Drama der Entscheidungsfindung, in: Aufklärung und Weimarer Klassik im Dialog, hg. von Andre Rudolph und Ernst Stöckmann, Tübingen 2009, S. 134.
- 2 Robin Harrison, »Wer die Wahl hat, hat die Qual«. Philosophy and Poetry in Schiller's *Wallenstein*, in: Publications of the English Goethe Society, 64 (1996), S. 136.
- 3 Aus der Fülle von Publikationen stechen lediglich zwei hervor: Barbara Lange befasst sich in ihrer Dissertation zur Sprache des Dramas im Unterkapitel »Bildlichkeit« mit seiner Wegmetaphorik; vgl. Barbara Lange, die Sprache von Schillers *Wallenstein*, Berlin und New York 1973, S. 158–162. O. J. Matthijs Jolles widmet dem Sujet des Wegs im *Wallenstein* zusammen mit der auffälligen Herz-Metaphorik einen ganzen Aufsatz; vgl. O. J. Matthijs Jolles, Das Bild des Weges und die Sprache des Herzens. Zur strukturellen Funktion der sprachlichen Bilder in Schillers *Wallenstein*, in: Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung, hg. von H. Stefan Schultz, Bd. 5, Bern und München 1995, S. 111–142; gleichwohl fragt Jolles nicht nach Quelle und Ambivalenz der Wegmetaphern des Textes, sondern konstatiert in erster Linie ihre Bedeutung für die Charakterisierung der Figuren.
- 4 Wolfram Ette, *Wallenstein* – das Drama der Geschichte, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 85 (2011), S. 33.

Zu diesem Zweck lohnt zunächst der Blick auf eine Reihe von Textstellen, die in geordneter Heuristik exemplifizieren sollen, auf welche Weise das Begriffsfeld des Wegs die Trilogie dominiert. Der folgende Schritt verbindet *Wallenstein* mit einem Topos, der das metaphorische Paradigma eröffnet, an dem Schiller, wie hier gezeigt werden soll, partizipiert: dem Mythos von *Herkules am Scheideweg*. Anhand einer Skizze seines Ursprungs und seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung seit dem Altertum legt die Untersuchung dar, inwiefern das klassische Motiv bei Christoph Martin Wieland eine innovative Wendung zum Programm der Empfindsamkeit erfahren und schließlich implizit Aufnahme in Schillers Entscheidungs-drama über den Dreißigjährigen Krieg gefunden hat: Analog zur Figur des antiken Halbgottes erscheint der Protagonist des Theaterstücks als Charakter »am Scheideweg«, der eine nicht zuletzt ethisch bedeutsame Wahl zu treffen hat, und dessen Zwang zur Entscheidung sich in den übrigen Figuren der Handlung gespiegelt findet. Dass der Text es dabei gezielt vermeidet, seine beiden zentralen Metaphern für die zur Wahl stehenden Wege – »gerade« und »krumm« – semantisch und moralisch unzweideutig zu fixieren, thematisiert der letzte Teil der Analyse. Für *Wallenstein* erweist sich Schillers »hohe Kunst äußerster Ambivalenz«⁵ als dominantes ästhetisches Charakteristikum, das an der Problematik der Wegwahl die Aporie einer Logik binärer Oppositionen vorführt.

Die vielen Wege des *Wallenstein*

Das hodologische (von gr. *hodos*: der Weg) Bildregister veranschaulicht Wallensteins Schwanken zwischen Kaisertröue und Hochverrat als Grundkonflikt der Trilogie. So spielen *Die Piccolomini* und *Wallensteins Tod* ostentativ mit der untersuchten Bildlichkeit; gegenüber der später mitunter inflationären Verwendung im metaphorischen Sinn bahnt sich der buchstäbliche, hier noch topografisch denotierte Weg gleich zu Beginn der Handlung einen Pfad in den ersten Vers: »ILLO. Spät kommt Ihr – Doch Ihr kommt! Der weite Weg, / Graf Isolan, entschuldigt Euer Säumen.«⁶ Während Buttler Wallensteins Mörder später »Durch

5 Johannes Süßmann, *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780–1824)*, in: *Frankfurter historische Abhandlungen*, 41, Stuttgart 2000, S. 104.

6 Friedrich Schiller, *Wallenstein*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, 43 Bde. in 55 Teilbänden, hg. von Julius Petersen und Hermann Schneider, Bd. 8, hg. von Hermann Schneider und Lieselotte Blumenthal, Weimar 1949, S. 59 (1. Akt, 1. Auftritt, Vers 1f.). Alle Schriften Schillers werden im Folgenden nach der Nationalausgabe zitiert (Sigle NA), bei wiederholtem Zitat mit Angabe von Band- und Seitenzahl im Fließtext. Für die Zitatstellen des Dramentexts finden die üblichen Siglen Verwendung (L = *Wallensteins Lager*; P = *Die Pic-*

eine hintere Pforte« (T V.2, v. 3358) führt, beabsichtigt der Heerführer selbst einen Kurier »auf geheimem Weg« (T III.10, v. 1721) an die Schweden zu entsenden. Schon zuvor markiert die Assoziation des Wegs mit Heimlichkeit und Verstellung, Spiel, Maske und »gewundener« Rede den wichtigsten Aspekt des Sprechens über Wege in *Die Piccolomini*, wobei dort die topografische in eine figurative Semantik überführt wird. Terzky hält Wallenstein vor, das strategisch bedeutsame Bündnis mit den Sachsen zu gefährden, »Weil du so krumme Wege machst – / Was sollen alle diese Masken? Sprich!« (P II.5, v. 847f.) und initiiert damit das Hauptmotiv des »krummen Pfads«. Der Herzog macht sich die Metaphorik wiederum in der Anrede des kaiserlichen Gesandten Questenberg zu eigen: »Wozu die krummen Wege, Herr Minister? / Gerad heraus!« (P II.7, v. 1256f.) Max Piccolomini äußert sich emphatisch über Wallenstein: »Er soll mein Glück entscheiden, er ist wahrhaft, / Ist unverstellt und haßt die krummen Wege« (P III.5, v. 1700f.). Sein Vater Octavio urteilt dagegen über den Generalissimus: »Mit leisen Tritten schlich er seinen bösen Weg« (P V.1, v. 2477), nur um zuzugeben, »Auf anderm Weg« (P V.1, v. 2418) – also selbst abseits des direkten Tugendpfads – von Wallensteins angeblichem Verrat erfahren zu haben.

Zwischen Vater und Sohn Piccolomini spitzt sich der Konflikt der Wegdeutung zu. In Anwesenheit Questenbergs erläutert Octavio sein Konzept der krummen als der tugendhaften Bahn:

Mein Sohn! Laß uns die alten, engen Ordnungen / Gering nicht achten! Köstlich unschätzbare / Gewichte sinds, die der bedrängte Mensch / An seiner Dränger raschen Willen band; / Denn immer war die Willkür fürchterlich – / Der Weg der Ordnung, ging er auch durch Krümmen, / Er ist kein Umweg. (P I.4, v. 463–469)

Zum Ende des zweiten Teils hält Max dem Vater ebendiese Auffassung vor, indem er sie ins Negative wendet: »Wenn du geglaubt, ich werde eine Rolle / In deinem Spiele spielen, hast du dich / In mir verrechnet. Mein Weg muß gerad sein« (P V.3, v. 2601–2603), und kündigt an, »eure künstlichen Gewebe / Mit einem graden Schritte zu durchreißen« (P V.3, v. 2612f.). Im letzten Teil der Trilogie kommt es zur endgültigen Abkehr des Sohnes vom Vater: »MAX Leb wohl! OCTAVIO Du folgst mir doch bald nach? MAX *ohne ihn anzusehen* Ich dir? / Dein Weg ist krumm, er ist der meine nicht. *Octavio läßt seine Hand los, fährt zurück* / O! wärest du wahr gewesen und gerade, / Nie kam es dahin, alles stünde anders!«

colomini; T = *Wallensteins Tod*); die Belege werden gleichfalls direkt im Fließtext unter Angabe von Akt, Auftritt und Verszahl des Bandes NA 8 nachgewiesen.

(T II.7, v. 1191–1194) Gegenüber dem Herzog von Friedland als zweiter Vaterfigur bekräftigt Max diesen Standpunkt:

MAX Mein General! – Du machst mich heute mündig. / Denn bis auf diesen Tag war mir erspart, / Den Weg mir selbst zu finden und die Richtung. / Dir folgt ich unbedingt. Auf dich nur braucht ich / Zu sehn und war des rechten Pfads gewiß. / Zum ersten Male heut verweistest du / Mich an mich selbst und zwingst mich, eine Wahl / Zu treffen zwischen dir und meinem Herzen. / WALLENSTEIN Sanft wiegte dich bis heute dein Geschick, / Du konntest spielend deine Pflichten üben, / Jedwedem schönen Trieb Genüge tun, / Mit ungeteiltem Herzen immer handeln. / So kanns nicht ferner bleiben. Feindlich scheiden / Die Wege sich. (T II.2, v. 711–724)

Deutlich kommt in dieser Auseinandersetzung das metaphorische Konzept des Lebenspfads zur Sprache, dessen alternative, einander wechselseitig ausschließende Verläufe ihm den Charakter des *Scheidewegs* verleihen. Der Herzog sinniert im von Goethe als »Achse des Stücks«⁷ bezeichneten Monolog über die Position an der Wegscheide und seine gleichsam unfreiwillige Wahl eines verhängnisvollen Lebenspfads:

Und sah ich nicht den guten Weg zur Seite, / Der mir die Rückkehr offen stets bewahrte? / Wohin denn seh ich plötzlich mich geführt? / Bahnlos liegt hinter mir, und eine Mauer / Aus meinen eignen Werken baut sich auf, / Die mir die Umkehr türmend hemmt! (T I.4, v. 153–158)

Obgleich im entscheidenden Dialog mit der Gräfin Terzky ersehnt, bietet sich Wallenstein kein »milderer Ausweg« (T I.7, v. 482f.) aus dem Dilemma, das ihn zum Verrat am Kaiser zwingt; er ist nicht fähig, »den goldnen Mittelweg« (T V.4, v. 3549) zu wählen, zu dem sein früherer Weggefährte Gordon rät und den er noch kurz vor seiner Ermordung verächtlich verwirft. Die Empfindung seines Lebens als Scheideweg wird schließlich in einer Wendung manifest, die die Liminalität der Wegwahl als ›Noch-nicht-entschieden-Haben‹ artikuliert: »Noch ist sie rein – noch! Das Verbrechen kam / Nicht über diese Schwelle noch – So schmal ist / Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!« (T I.4, v. 220–222)

7 Johann Wolfgang Goethe, Die Piccolomini. Wallensteins Erster Teil. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Schiller, in: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 21 Bde. in 26 Teilbänden, hg. von Karl Richter u. a., Bd. VI.2 (Weimarer Klassik), hg. von Victor Lange u. a., München 1988, S. 684.

Herkules am Scheideweg und seine Bedeutung für Schillers Drama

Das Wählen-Müssen als Diktat der Entscheidung strahlt von der Hauptfigur in Schillers Schauspiel auf die anderen Charaktere aus; Wallensteins Votum für oder wider Kaiser Ferdinand potenziert sich im notwendigen Beschluss seiner Untergebenen, dem Generalissimus im Falle des Verrats die Treue zu halten oder sich gegen ihn zu wenden. Die Erfahrung der »Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet« wird prägnant von Max Piccolomini in Worte gefasst: »Das Herz in mir empört sich, es erheben / Zwei Stimmen streitend sich in meiner Brust, / In mir ist Nacht, ich weiß das Rechte nicht zu wählen.« (T III.21, v. 2279–2281) Der Ausdruck gemahnt an Goethes sprichwörtliche Formel im *Faust*: »Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust, / Die eine will sich von der andern trennen.«⁸ Während diese Verse in den frühen *Faust*-Dichtungen noch nicht vorhanden sind, findet sich schon 1773 ein motivischer Vorfahr bei Wieland; in seinem »lyrischen Drama« *Die Wahl des Herkules* bekennt der Protagonist: »Zwoo Seelen – Zu gewiß fühl ichs! – / Zwoo Seelen kämpfen in meiner Brust.«⁹ Herkules spricht diese Worte, derweil sich die Allegorien der Tugend und Wollust um das Recht streiten, den weiteren Lebensweg des Jünglings bestimmen zu dürfen; Herkules schließt sich letztlich der Tugend an. Dabei nimmt der Halbgott implizit Bezug auf den Adressaten des Stücks: Wielands Text fungierte als Geburtstagsgabe für den jungen Erbprinzen Carl August, dessen Erziehung dem Weimarer Dichter oblag.¹⁰

Mit seinem im *Teutschen Merkur* veröffentlichten Singspiel, das Elemente des französischen *Théâtre-Lyrique* beziehungsweise des *Melodramas* aufgreift, führt Wieland die Arbeit an einem mythisch-moralischen Topos fort, der seit der griechischen Klassik überliefert wird; auf eine verlorene Schrift des Sophisten Prodikos von Keos zurückgehend, vollzieht ihn Xenophon um 370 v. Chr. in seinen *Memorabilia* / *Erinnerungen an Sokrates* nach. Es handelt sich um den Mythos von *Herkules am Scheideweg*: *arete* und *kakia*, Tugend und Lasterhaftigkeit treten in Frauengestalt an Herkules heran und versuchen jeweils rhetorisch geschickt, den unentschlossenen Jüngling von ihrer ›Führungskompetenz‹ für seine Lebensbahn

8 Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, in: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden*, hg. von Christoph Michel, Bd. VII.1, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a. M. 2005, 6. Aufl., S. 57.

9 Christoph Martin Wieland, *Die Wahl des Herkules. Ein lyrisches Drama für das hohe Geburtsfest des Duchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Carl August, Erbprinzen zu Sachsen-Weimar und Eisenach*, in: *Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma, 36 Bde. (projektiert), Bd. XI.1, Berlin und New York 2009, S. 16.

10 Vgl. Klaus Manger, *Wielands Leben*, in: *Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Jutta Heinz, Stuttgart und Weimar 2008, S. 7–9.

zu überzeugen. Die Dichotomie der beiden Allegorien bringt die Lasterhaftigkeit selbst in Ablehnung des ›schweren‹ Pfads der Tugend auf den Punkt: »Merkest du wohl, Herakles, welch schwierigen und langen Weg zur Lebensfreude dir dieses Weib vorschlägt? Ich dagegen werde dich den leichten und kurzen Weg zur Glückseligkeit führen.«¹¹ Bemerkenswerterweise kommt Herkules bei Xenophon weiter keine Entscheidungsgewalt zu; er bleibt stumm, indes die Personifikationen über den ›rechten Weg‹ disputieren – der Kontext der Nacherzählung mag das Votum des Helden für die Tugend beweisen, expliziert wird sie vom Philosophen nicht.

Der prodikeische Herkulesmythos hat in der Folge vielfältige Resonanz gefunden und literarische Aneignung wie Transformation erfahren. Der Frage nach seiner besonderen Prägnanz widmet sich Erwin Panofsky, der das Narrativ als Amalgam dreier ehemals unverbundener Aspekte bestimmt:

Das erste Motiv ist der allgemein anerkannte Moralsatz, daß die Tugend mühsam und entbehrungsreich, das Laster dagegen leicht und süß sei [...]. Das zweite Motiv ist der ebenfalls unendlich verbreitete, in vielen Literaturen anzutreffende, auch in das Märchen eingegangene Vergleich des Lebens mit zwei »Wegen«, deren einer zum Guten, deren anderer aber zum Bösen führt [...], und die, dem eben erwähnten Moralsatz entsprechend, im positiven Fall als schmal und beschwerlich, im negativen als breit und gemächlich geschildert werden. [...] Das dritte Motiv ist jene echt griechische Kunstform, die man als »Synkrisis« zu bezeichnen pflegt: der paradigmatische Redewettstreit zweier Gegner, die entweder als reale Personen eingeführt werden [...], oder aber, und häufiger, unmittelbar bestimmte Geistes- und Lebensmächte »verkörpern«.¹²

Gemeinsam ergeben die geschilderten Motive eine »Allegorie auf die menschliche Willensfreiheit«.¹³ In der Forschung wird ferner diskutiert, inwieweit sich der Topos aus zwei weiteren Quellen speist: Zum einen scheint der Buchstabe Y als *res significans* und Signum der Weggabelung, wie Pythagoras ihn beschreibt, kulturgeschichtlich relevant.¹⁴ Zum anderen findet sich bei Hesiod »die Wahl zwischen zwei in Beschaffenheit und Ziel konträren Wegen, dem

11 Xenophon, Erinnerungen an Sokrates, griechisch / deutsch, hg. und übers. von Peter Jaerisch, Düsseldorf und Zürich 2003, S. 95 (die Herkulesepisode findet sich im II. Buch, 1. Kap., Abschnitt 21–34, S. 91–99).

12 Erwin Panofsky, Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, Leipzig und Berlin 1930, S. 43f.

13 Erwin Panofsky, ebd., S. 45.

14 Vgl. Wolfgang Harms, Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges, München 1970, S. 29 ff.

beschwerlichen zur Arete und dem leicht begehbaren zur Kakaia, beide als Wege zu Berghöhen verstanden«. ¹⁵ Während das pythagoräische Y »in mehr geometrischer Symbolik vor allem den Begriff der ›Divergenz‹ zum Ausdruck bringt«, ¹⁶ beabsichtigt die Gebirgsschilderung bei Hesiod, »in konkreterer, man möchte sagen: landschaftlicher Symbolik« ¹⁷ topografische Werte mit moralischem Gehalt zu versehen.

Vielleicht lassen die vielfältigen Ursprünge darauf schließen, dass es sich beim Denken in Wegbildern und bei der Figur des sich gabelnden *bivium* um anthropologisch konstante Metaphern handelt; in diesem Sinne argumentiert, wiederum auf *Wallenstein* bezogen, Lange, wenn sie postuliert, die Wegmetaphern in Schillers Stück seien »in der vorhandenen Sprache verankert; die Bilder scheinen wie von selbst aus ihr emporzusteigen«. ¹⁸ So lässt sich womöglich auch der Gebrauch hodologischer Metaphern in der Bibel interpretieren, der nicht auf pagane Mythenbildung rekurren muss, um sehr ähnliche Sprachbilder hervorzubringen. Bei Matthäus heißt es:

Gehet ein durch die enge Pforte. Denn die Pforte ist weit, und der Weg ist breit, der zur Verdammnis führt, und ihrer sind viele, die darauf wandeln. Und die Pforte ist eng, und der Weg ist schmal, der zum Leben führt, und wenige sind ihrer, die ihn finden. (Mt 7,13–14) ¹⁹

Lukas spricht in analoger Weise von der »enge[n] Pforte« (Lk 13,24) ²⁰ und bei Johannes schließlich wird Christus selbst zum Weg: »Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater denn durch mich.« (Joh 14,6) ²¹ Überhaupt hat sich die christliche Tradition nicht als so unvereinbar mit dem antiken Tugendmythos erwiesen, wie es die Vermutung nahelegt, »die Vorstellung von einer derartigen Wahl des eigenen Lebensweges stehe als zu heidnisch-individualistisch der mittelalterlichen Moralkonzeption entgegen«. ²²

15 Wolfgang Harms, ebd., S. 40 f.

16 Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, S. 64.

17 Erwin Panofsky, ebd., S. 64.

18 Barbara Lange, *Die Sprache von Schillers Wallenstein*, S. 161. Vgl. zu einem solchen Verständnis unbewusster Metaphernbildung, die über Literatur und Ästhetik hinaus anthropologische Geltung beansprucht: George Lakoff und Mark Johnson, *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, Heidelberg 1998.

19 *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*, nach der dt. Übers. Martin Luthers, o. O. 1967, S. 865.

20 *Die Bibel*, ebd., S. 936.

21 *Die Bibel*, ebd., S. 971.

22 Wolfgang Harms, *Homo viator in bivio*, S. 36.

Tatsächlich findet sich etwa mit dem Motiv der *vr̄en wal* in Hartmanns von Aue und Arnolds von Lübeck Gregoriusdichtungen ein der Wegwahl des Herkules eng verwandtes Prinzip, infolgedessen Harms konstatiert:

Den für die Vermeidung der Herakles-Szene vorgebrachten Begründungen, die von dem angeblich unüberbrückbaren Widerspruch von mittelalterlicher religiös-ontologischer Problemstellung und moralisch-psychologischer geprägtem Scheideweg-Motiv ausgehen, kann man nicht mehr folgen.²³

Das Konzept des ›Zweiwegs‹ lässt sich noch in weiteren Texten des Mittelalters nachweisen, so in Wolframs von Eschenbach *Parzival*;²⁴ zudem sind die Leitgedanken des Abkommens vom rechten Weg und der verführerischen Anrede des Protagonisten durch zwei weibliche Figuren prominent auch in Dantes *Commedia* ausgebildet.²⁵ Und doch wird deutlich, dass der Motivkomplex mit Humanismus und Renaissance eine Revitalisierung erfährt: Zwar entkräftet Harms in skizzierter Weise Panofskys Überzeugung, das Thema sei »dem Mittelalter fremd gewesen«,²⁶ dennoch eröffnet die Kapiteluntertitel von der »Wiedergeburt einer griechischen Moralerzählung im deutschen und italienischen Humanismus«²⁷ eine wichtige Perspektive; so referiert der Kunsthistoriker, die Renaissance habe in der Herkulesfabel einen Stoff begrüßt,

23 Wolfgang Harms, ebd., S. 37.

24 Wolfgang Harms, ebd., S. 221. Harms' Augenmerk gilt wohlgerne dem Auftreten tatsächlicher *in vivo*-Situationen im *Parzival* und weniger dem terminologisch scheinbar verwandten *doppelten Cursus* der mittelalterlichen Artusepik.

25 Gleich der erste Gesang der »Hölle« beginnt: »Als ich auf halbem Wege stand unsers Lebens / Fand ich mich einst in einem dunklen Walde, / Weil ich vom rechten Weg verirrt mich hatte«. Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, aus dem Italienischen v. Philalethes (König Johann von Sachsen), Frankfurt a. M. 2012, 5. Aufl., S. 9. Im 19. Gesang des »Fegefeuers« heißt es: »Zur Stunde, da nicht mehr des Tages Wärme / Vermag den Frost des Mondes zu erlauben / [...] Auf einem Weg, der kurze Zeit noch dunkelt, / Erschien dem Träumenden ein stotternd Weib mir, / Mit schelem Blick, gekrümmt auf seinen Füßen; / [...] ›Ich bin‹, war ihr Gesang, ›ich bin die süße / Sirene, die auf hoher See die Schiffer / Verlockt, so voll der Lust bin ich dem Hörer. / Ich zog Ulyssen ab von seinem Irrpfad / Durch meinen Sang, und wer sich mir gesellet, / Trennt kaum sich mehr, so ganz wird er begnüget. / Sie hatt' annoch nicht ihren Mund geschlossen, / Als neben mir ein Weib, geschwind und heilig, / Erschien, daß es die andere verwirre. / ›Virgilius, o Virgilius, wer ist diese?‹ / Sprach sie voll Zorns; der kam allein, auf jene / Ehrsame hingerichtet seine Blicke. / Die andre faßt' und, ihr Gewand zerreißend, / Enthüllt' er vorn und ihren Bauch mir zeigt' er, / Der durch den Stank, der draus entstieg, mich weckte.« Dante Alighieri, ebd., S. 222 f.

26 Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, S. VII (Vorwort).

27 Erwin Panofsky, ebd., S. 37.

der wie kein anderer die Möglichkeit bot, das spätmittelalterliche Schema des erbaulich-belehrenden Bühnenspiels, der sogenannten »Moralität«, mit mythisch-antikem Gehalt zu erfüllen, zumal sie bei ihrem zugleich heroischen und pädagogischen Charakter sowohl den Ansprüchen einer fürstlich-höfischen als einer schulmäßig-akademischen Zuhörerschaft entgegenkam.²⁸

Als Beispiel für eine entsprechende Moralsatire mit prononciierter Scheideweg-metaphorik, die sich zudem explizit auf den Herkulesmythos bezieht, nennt Panofsky Sebastian Brants *Das Narrenschiff*.²⁹

Offenbar motiviert der Topos des *Hercules in bivio* in besonderer Weise eine *Konkretisation*, um mit Wolfgang Iser zu sprechen,³⁰ der mythischen Leerstellen durch reales Personal: Während Wieland seinem Helden den Weimarer Thronfolger als Adressaten »unterschiebt«, versetzt Schiller die Figur des Herzogs von Friedland in die Situation des Halbgotts am Scheideweg. Um begreiflich zu machen, warum sich gerade das von Xenophon überlieferte Narrativ als fruchtbares Feld des ästhetischen Bezugs auf konkrete Gestalten der Historie präsentiert, formuliert Panofsky ein pointiertes Theorem der »konstruierten Allegorie«, wie sie der *Herkules Prodikos* vorstellt:

Es ist das Schicksal aller Gestalten, die nicht in einer mythisch-anschaulichen, sondern in einer theoretisch-gedanklichen Sphäre erzeugt worden sind, daß ihnen von Anfang an ein gewisser Mangel an innerer Festigkeit eignet: sie bieten sich einerseits willig einer fortschreitenden Allegorisierung und Differenzierung dar, und tragen andererseits ein eigentümliches Verwandlungs- und Verlebendigungsstreben in sich, das sie zur Assimilation an die konkreteren Gestalten der Geschichte oder des Mythos treibt.³¹

So ist die Tendenz zu erklären, die »Leere« des Topos mit den Gestalten tatsächlicher Herrscher zu füllen, sei es in der Erzählung, im Schauspiel oder in der Malerei. Panofsky berichtet von einem Bühnenstück Joseph Grünpecks, das 1497,

28 Erwin Panofsky, ebd., S. 83 f.

29 Vgl. Erwin Panofsky, ebd., S. 52 ff.

30 Der Rezeptionsästhetische Mechanismus, wie ihn Iser im Rückbezug auf Roman Ingarden für die Literatur beschreibt, kann in gleichem Maße Gültigkeit für die Aktualisierung abstrakter mythischer Topoi beanspruchen: »Der Text als solcher hält nur verschiedene »schematisierte Ansichten« parat, durch die der Gegenstand des Werks hervorgebracht werden kann, während das eigentliche Hervorbringen zu einem Akt der Konkretisation wird.« Wolfgang Iser, *Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive*, in: *Rezeptionsästhetik*, hg. von Rainer Warning, München 1975, S. 253.

31 Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, S. 49.

im Erscheinungsjahr des lateinischen *Narrenschiffs*, »– echt höfisch – nicht mehr Hercules, sondern Kaiser Maximilian als Schiedsrichter zwischen ›Virtus‹ und ›Fallaciacaptrix‹ auftreten läßt«. ³² Damit ist das Paradigma gesetzt, an welchem beinahe drei Jahrhunderte später auch Wieland teilhat, wenn er seine Herkulesallegorie als Moralparabel und pädagogischen Fingerzeig für den Zögling und kommenden Herzog konzipiert. Zwar tritt der künftige Fürst als Wählender hier wieder hinter der mythischen Figur des Herkules an der Wegscheide zurück, deren didaktische Rolle aber gleichwohl durch die pragmatische Dimension des Feststücks als Geburtstagsgabe zwei Jahre vor Volljährigkeit und Regierungsantritt gewahrt bleibt.

Die bildende Kunst hat sich des Themas ebenfalls bereitwillig angenommen, etwa mit den Illustrationen zu Brants *Narrenschiff*, einem Kupferstich Dürers oder Annibale Carraccis stilbildender Fassung des Motivs; seine neuzeitliche Reaktualisierung zeigt sich besonders deutlich im Barock, wo es medienübergreifend verhandelt wird. ³³ Auch die deutsche Malerei des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts trägt dem Topos noch Rechnung; der Goethe-Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein produziert 1779 eine Version von *Herkules am Scheideweg* und beweist damit die ästhetische Aktualität des Sujets zwischen Wielands Singspiel und Schillers impliziter Wiederaufnahme des Themas im *Wallenstein*. ³⁴

Eine weitere Bearbeitung des Gegenstands aus dem Umfeld deutscher ›Klassiker‹, allerdings wieder im Bereich der Literatur, stellt Karl Philipp Moritz' Doppelroman *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie* (1786), sowie, vier Jahre später, *Andreas*

32 Erwin Panofsky, ebd., S. 85.

33 Ein Beispiel für die zahlreichen emblematischen Lehr- und Moralspiele des 17. Jahrhunderts, die sich des Sujets bedienen, ist Daniel Casper von Lohensteins *Sophonisbe*: »Der [vierte, V. K.] Reyen zeigt den Herkules am Scheideweg, wie ihn – mit anderen Emblemata – Gilles Corrozet dargestellt hat. Links geht die Voluptas davon; ihre *Hand mit Nelcken*, ihr *Blumenwerck* nennt auch Lohensteins Reyen. Herkules folgt der Virtus, die nackten Fußes über Dornen tritt, er geht – so heißt es im Reyen – *der Tugend Distel-Bahn*.« Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1993, 3. Aufl., S. 177 f. Neben dem ungebrochenen Interesse der Malerei an der Ikonografie des *bivium* (Johann Liss, Johann Heiss, Sebastiano Ricci) hat das Barock zudem mit Johann Sebastian Bachs Kantate *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen / Hercules am Scheidewege* (1733) und Georg Friedrich Händels Oratorium *The Choice of Hercules* (1751) die prominentesten musikalischen Umsetzungen des Themas hervorgebracht.

34 Schon 1774 / 1775 malt Georg Melchior Kraus *Wieland im Kreise seiner Familie*, passenderweise mit einem Gemälde des *Herkules am Scheideweg* im Hintergrund. Vgl. Franz Siepe, *Wieland und der prodikeische Herkules*. Zu einem Detail in Kraus' Gemälde *Wieland im Kreis seiner Familie* und zu Wielands lyrischem Drama *Die Wahl des Herkules*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 45 (2001), S. 73–96.

Hartknopfs Predigerjahre dar. Das Werk konstruiert verschiedentlich für seinen allegorischen Charakter integrale *bivium*-Situationen, etwa im Kapitel »Der Umweg« in den *Predigerjahren*:

Die Straße gieng durch das Dorf, ein Fußweg gieng vorbei – sollte er die gerade Straße oder den krummen Fußweg gehen? Er gieng die gerade Straße nicht; denn sein Innerstes war mit sich selbst im Streit. – Hier war es, wo seine Lebensbahn aus dem Gleise wich.³⁵

Krumme und gerade Linie werden einander prägnant gegenübergestellt, wobei erstere eine besondere Faszination auf Hartknopf ausübt; zudem kommt es zur expliziten Benennung der Weggabelung als Lebensprinzip des sonderbaren Helden: »Ein jeder, der die ächte Weißheit suchte, kam an diesen Scheideweg«.³⁶ Die für *Wallenstein* bedeutsame Schwelle, »die zwei Lebenspfade scheidet« (T I.4, v. 220–222), klingt an: »Als Hartknopf über die Schwelle trat, veränderte sich der Lebensplan«;³⁷ vor allem aber wird dieser Motivverbund direkt mit der Figur des jugendlichen Herkules analogisiert, als dessen Abbild sich Hartknopf imaginiert:

Die Jahre seiner frühesten Jugend traten in ihrer Kraft und Blüte vor seine Seele.

Um seine Schultern schlotterte die Löwenhaut – und auf die schwere Keule stützte sich sein Arm. –

Die Welt lag vor ihm offen vom Aufgange bis zum Niedergange. – Er bahnte zwischen Ungeheuern durch Wüsten sich seinen Weg, bis aus den dunklen Zweigen, die goldne Frucht ihm entgegen blinckte, und er sie dem seufzenden Stamme mit kühner Hand entriß.³⁸

Die Formulierung, Hartknopfs ›herkulische‹ Jugend trete »vor seine Seele«, deutet dabei schließlich – wie bereits das Zitat »sein Innerstes war mit sich selbst im Streit« – auf einen Aspekt der *Innerlichkeit*, um den maßgeblich Wielands *Die Wahl des Herkules* die ›literarische Ikonografie‹ des Scheidewegtopos erweitert hat. Wenn in dem höfischen Singspiel, das Moritz' Allegorie dreizehn Jahre vorausgeht, die »[z]woo Seelen« des Halbotts einen innerlichen Kampf ausfechten,

35 Karl Philipp Moritz, Andreas Hartknopf. Eine Allegorie / Andreas Hartknopfs Predigerjahre, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, Stuttgart 2013, S. 149.

36 Karl Philipp Moritz, ebd., S. 75.

37 Karl Philipp Moritz, ebd., S. 166.

38 Karl Philipp Moritz, ebd., S. 179.

klings ein Moment der Internalisierung an, das in diesem – ohnehin alles andere als erschöpfenden – Versuch einer Synopse des *bivium*-Motivs noch nicht zur Sprache kam, weil es bis in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhundert für die ›Arbeit am Mythos‹ kaum relevant war.³⁹ Innovativ wirkt bei Wieland die Versenkung des Konflikts in die Brust des Protagonisten, die zunächst die genialische »Gluth in meinem Busen«⁴⁰ schürt, um darauf den inwendigen Wettstreit zwischen Tugend und Wollust zu ermöglichen: »Glich meinem Schmerzen / Wohl je ein Schmerz? / Der innre Aufruhr / Zerreißt mein Herz.«⁴¹ Die Hauptfigur bedarf letztlich nur des äußerlichen Anstoßes seitens der Allegorien, um in der Folge das moralische Dilemma in ihrer Psyche auszutragen. Damit wendet der Weimarer Autor das von Xenophon übernommene Narrativ hin zur empfindsamen Idee einer ›Erfindung der Seele‹, wie sie im für Wielands Herkules zentralen Ausdruck der Introspektion zur Sprache kommt: »Wer bin ich?«⁴² Dass die Erkenntnis des nach innen gerichteten Blicks die eines Kampfes opponierender moralischer Kraftfelder sein kann, stellt das verbindende Element der Motivkette von Wielands jungem *Herkules* über Moritz' *Andreas Hartknopf* hin zu Schillers Max Piccolomini im *Wallenstein* dar, wenn dieser bekennt: »Das Herz in mir empört sich, es erheben / Zwei Stimmen streitend sich in meiner Brust, / In mir ist Nacht, ich weiß das Rechte nicht zu wählen.« (T III.21, v. 2279–2281)

Wallenstein am Scheideweg

Schon der vorangegangene Abschnitt begann mit der Beobachtung, Schillers Historiendrama dränge nicht nur seinen Protagonisten, sondern das gesamte Personal zur Entscheidung. So formuliert Max im genannten Zitat zur ›Spaltung des Innern‹ eine Empfindung, deren Metaphorik Wallenstein und die anderen Figuren des Stücks gleichermaßen in Anspruch nimmt. Knut Lohmann hat sich die Mühe gemacht, die Anzahl der neben »Brust« und »Busen« mit Abstand häufigsten Sinnbilder des Seelenlebens im Schauspiel zu eruieren: Das »Herz« wird,

39 Angedeutet findet es sich in der wiederkehrenden Situierung der Wegwahl im *Traum* als ›Bühne‹ des Innerlichen bzw. Unbewussten; vgl. die bereits zitierte Traumerfahrung der *Commedia*, Dante Alighieri, Die göttliche Komödie, S. 222 f.

40 Christoph Martin Wieland, Die Wahl des Herkules, S. 5.

41 Christoph Martin Wieland, ebd., S. 18.

42 Christoph Martin Wieland, ebd., S. 5. Damit betont Wielands Singspiel seine Verwandtschaft mit dem *Melo-* oder *Monodrama*, dessen bekanntester Vertreter, Jean-Jacques Rousseaus *Pygmalion* (1762), sich ebenfalls der seelischen Selbsterkundung widmet.

Komposita nicht eingerechnet, im *Lager* neunmal, in den *Piccolomini* dreiundvierzigmal und in *Wallensteins Tod* gar zweiundsiebzigmal genannt.⁴³

Max macht sich die Metapher am entschlossensten zu eigen. Als Wallenstein ihm die Unmöglichkeit vor Augen führt, »Mit ungeteiltem Herzen immer handeln« (T II.2, v. 711–727) zu können, klagt er: »O! Welchen Riß erregst du mir im Herzen!« (T II.2, v. 736) Über seine Geliebte, Wallensteins Tochter Thekla, sagt er: »Sie soll mein Leiden sehen, meinen Schmerz, / Die Klagen hören der zerrissenen Seele [...].« (T II.7, v. 1237f.) Offenbar eignet sich der jugendliche Held und Idealist bevorzugt für die Darstellung dieses psychischen Aspekts der Scheidewegthematik, indem er als dem jungen Herkules entsprechender Charakter Wallensteins Dilemma vor Augen führt.

Der Protagonist selbst klagt seinen scheinbar treuen ›Busenfreund‹ an: »Das war kein Heldenstück, Octavio! / Nicht deine Klugheit siegte über meine, / Dein schlechtes Herz hat über mein gerades / Den schändlichen Triumph davongetragen.« (T III.9, v. 1681–1684) Es fällt auf, dass das Herz hier mit dem topologischen Terminus der Geradheit eine metaphorische Eigenschaft übernimmt, die eigentlich dem hodologischen Bildbereich eignet. Stets aber, darauf weist der Überblick dieser Motivverbindung, partizipiert Schiller bei der Ergänzung der Metapher des Wegs durch die des Herzens beziehungsweise der Brust an der empfindsam-aufklärerischen Aneignung des Themas, wie sie im Übergang von Rousseaus Melodrama zu Wielands *Die Wahl des Herkules* nachvollzogen werden kann.

Bezüglich Schillers Stoff- und Motivwahl fällt die Tatsache ins Auge, dass sich der Autor zur Mitte der 1790er Jahre mit der Idee für ein idyllisches Herkulesgedicht trug, wie er im November 1795 an Wilhelm von Humboldt schreibt: »Die Vermählung des Herkules mit der Hebe würde der Inhalt meiner Idylle seyn.«⁴⁴ Offenbar plante er, mit der Apotheose des Helden einen Text zu produzieren, der in seiner ostentativen Losgelöstheit vom drückenden, das Individuum seiner Entscheidungsgewalt beraubenden »Notzwang der Begebenheiten« (P III.1, v. 1367) auf eine bemerkenswerte Weise geradezu ›anti-wallensteinisch‹ wirken sollte:

Denken Sie Sich aber den Genuß, lieber Freund, in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freyheit, lauter Vermögen – keinen Schatten, keine Schranke, nichts von dem allen mehr zu

43 Vgl. Knut Lohmann, Die Bedeutungssphäre des Wortes »Herz« im dramatischen und philosophischen Werk Friedrich Schillers, Münster 1959, S. 112. »Nicht selten wird Schiller das ewig sich wiederholende ›H e r z‹ zum Vorwurf gemacht.« Barbara Lange, Die Sprache von Schillers *Wallenstein*, S. 106.

44 Friedrich Schiller, An Wilhelm von Humboldt vom 29. und 30. November 1795, in: NA 28 (Briefwechsel. Schillers Briefe 1. Juli 1795–31. Oktober 1796), hg. von Norbert Oellers, Weimar 1969, S. 119.

sehen – Mir schwindelt ordentlich, wenn ich an diese Aufgabe – wenn ich an die Möglichkeit ihrer Auflösung denke. (NA 28, 120)

Zur Ausführung des Projekts kam es nicht. Ein anderes drängte sich wieder in den Vordergrund und mit ihm die harsche Absage an ein poetisches Modell der Idylle *jenseits* des Zwangs zur Wahl, das der Darstellung historischer Realität lediglich als verheißungsvoller Schatten erhalten bleibt:

Das Hauptgeschäft, das Schiller in jener Zeit umtrieb und von dem er noch fast drei Jahre in Anspruch genommen wurde, die Arbeit an der *Wallenstein*-Tragödie, der Tragödie des Scheiterns aus Größe, tat ein übriges, den Idyllenplan in den Hintergrund treten zu lassen. Wo immer im *Wallenstein* idealische Verhältnisse in Bildern der Idylle erinnert werden, geschieht es zur Kontrastierung der ›gemeinen‹ Wirklichkeit der Dinge und Verhältnisse, die den Lauf der Welt zu bestimmen pflegen.⁴⁵

Keiner der Kommentatoren zieht darüber hinaus die Möglichkeit in Betracht, dass sich Schiller die mythologische *Form* der Herkuleserzählung bewahrt haben könnte, indem er sie über die geläufige Metapher des *bivium* implizit an die Figur des Wallenstein knüpfte; oder dass – einen Schritt weiter gedacht – der Plan zur Idylle gar nur das träumerische Nebenprodukt der dramatischen Arbeit am *Wallenstein* darstellte, deren motivische Struktur sich mit der Prodikosfabel immer stärker einem anderen Abschnitt des Herkulesmythos zuzuwenden begann; stattdessen gehen die Mutmaßungen über ein literarisches Surrogat des Gedichts sehr unterschiedliche Wege.⁴⁶

45 Norbert Oellers, *Herkules im Himmel und Orpheus in der Unterwelt*. Zu zwei Gedichtplänen Schillers, in: Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers, hg. von Michael Hofmann, Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 203.

46 Rehm mutmaßt, Schiller habe später die Idee zur »Auffahrt des Herakles nicht in der geplanten Heraklesidylle, sondern vor allem in der *Jungfrau von Orleans*« verwirklicht. Walther Rehm, Schiller und das Barockdrama, in: Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen, hg. von Klaus L. Berghahn und Reinhold Grimm, Darmstadt 1972, S. 101. Binder dagegen ist der Ansicht: »Es lag nahe, den Schluß des ›Telk‹ als das dramatische Pendant jener nicht geschriebenen Idylle anzusehen.« Wolfgang Binder, Ästhetik und Dichtung in Schillers Werk, in: Schiller, hg. von Klaus L. Berghahn und Reinhold Grimm, S. 216. Oellers schließlich konstatiert: »An die Stelle der Idylle *Herkules im Himmel* setzte Schiller die Elegie *Klage des Ceres*, die im Juni 1796 entstand.« Norbert Oellers, *Herkules im Himmel und Orpheus in der Unterwelt*, S. 202. Oellers liefert darüber hinaus aber eine Bestimmung von Schillers sentimentalischem Verhältnis zur mythologischen Überlieferung, die ein Licht auf Panofskys Charakteristik der formorientierten Allegorie als rezeptionsästhetisch ›leer‹ und damit aktualisierungsbedürftig wirft: »Der griechische Mythos hat für Schiller gar

Die Figur des Wallenstein, wie Schiller sie tatsächlich geschaffen hat, trägt durchaus herkulesähnliche Züge. Schon der Prolog zu *Wallensteins Lager* präsentiert ihn als »verwegene[n] Charakter« (L Prolog, v. 93), dessen »großen Taten« (L 7, v. 470) seine Soldaten *in extenso* huldigen. Das Heer wie auch Wallensteins spätere Mörder attestieren ihm eine – gleichwohl diabolisch gedeutete – Unverwundbarkeit, die ihn der Sphäre der gewöhnlichen Wesen entrückt und befähigt, herkulisch »über die gemeinen Häupter / Der Menschen weg zu ragen« (T III.4, v. 1517 f.), wie er selber meint. Das Drama mag den Heerführer in seiner realen Schwäche angesichts der notwendigen Handlung zeigen, von seinen Untergebenen wird er doch als großer ›Schöpfer‹ adressiert: »Noch gar nicht war das Heer. / Erschaffen erst / Mußt es der Friedland, er e m p f i n g es nicht, / Er g a b s dem Kaiser!« (P I.2, v. 251–253) Wallenstein selbst sagt über sich: »Da steh ich, ein entlaubter Stamm! Doch innen / Im Marke lebt die schaffende Gewalt, / Die sprossend eine Welt aus sich geboren.« (T III.13, v. 1792–1794)⁴⁷ Max liefert schließlich eine utopische Beschreibung des zukünftigen Wallenstein als ›Herkules in Ruhe‹, die sowohl den apotheotischen Charakter der verworfenen Idylle aufgreift als auch die mythischen Arbeiten des Herkules anklingen lässt:

Er wird den Ölzweig in den Lorbeer flechten, / Und der erfreuten Welt den Frieden schenken. / Dann hat sein großes Herz nichts mehr zu wünschen, / Er hat genug für seinen Ruhm getan, / Kann jetzt sich selber leben und den Seinen. / [...] Bis an den Fuß der Riesenberge hin / Streckt sich das Jagdge-

keine konkrete Realität; er glaubt nicht an das Vorhandensein leibhaftiger Götter, sondern versteht den Mythos symbolisch, als sinnfällige Darstellung abstrakter Ideen, die keinerlei religiösen, sondern nur noch poetischen Gehalt besitzen. Insofern sind antike Göttergeschichten für Schiller weitgehend entstofflicht.« Norbert Oellers, ebd., S. 200.

47 Hier konvergiert die herkulische mit einer (Selbst-)Deutung Wallensteins im Paradigma des *Prometheus*. Der menschliche Schöpfer eines Menschengeschlechts tritt noch deutlicher in der für den Mythos des Feuerbringers bedeutsamen Metaphorik des ›Eigenlichts‹ zutage; Wallenstein zur Herzogin: »Die Sonnen also scheinen uns nicht mehr, / Fortan muß eigenes Feuer uns erleuchten.« (P II.2, v. 685 f.) Zu Buttler: »Die Brust ist wieder frei, der Geist ist hell, / Nacht muß es sein, wo Friedlands Sterne strahlen.« (T III.10, v. 1742 f.) Die Charakterisierung der Hauptfigur als Schöpfer weist Wallenstein zudem als Nachkommen der in Schillers frühen Dramen genieästhetisch aktiven »Kraftkerls« aus. Dem augenfälligen Bezug zum vorgeblich regellosen Selbstschöpfer Karl Moor in den *Räubern* entsprechend bringt dieser in seiner von Abscheu vor dem »tintenklecksenden Säkulum« triefenden Sturm-und-Drang-Tirade Prometheus, Herkules und die Zeugungskraft zusammen: »Der lohe Lichtfunke Prometheus ist ausgebrannt, dafür nimmt man izt die Flamme von Berlappenmeel – Theaterfeuer, das keine Pfeiffe Tabak anzündet. Da krabbeln sie nun wie die Ratten auf der Keule des Herkules, und studieren sich das Mark aus dem Schädel, was das für ein Ding sey, das er in seinen Hoden geführt hat?« Friedrich Schiller, *Die Räuber*, in: NA 3, hg. von Herbert Stubenrauch, Weimar 1953, S. 20 (I.2).

hege seiner Wälder. / Dem großen Trieb, dem prächtig schaffenden, / Kann er dann ungebunden frei willfahren. / [...] Ja, wenn die kühne Kraft nicht ruhen kann, / So mag er kämpfen mit dem Element, / Den Fluß ableiten und den Felsen sprengen, / Und dem Gewerb die leichte Straße bahnen. (P III.4, v. 1656–1676)

Vor allem aber wird Wallensteins Nähe zur Mythologie des antiken Halbgotts angesichts seiner Position an einem moralisch ebenso wie politisch und militärisch bedeutsamen Scheideweg flagrant, dessen Dilemma Schiller dem von Xenophon her tradierten Topos nachgebildet hat.

Das zeigt zum einen die Konnotation der sich dem Herzog bietenden Wahlmöglichkeiten: Der mögliche Verrat an Reich und Kaiser wird von seinen Antagonisten wiederholt mit Assoziationen aus dem lexikalischen Feld von »Laster« und »Begierde« belegt, die Wallensteins ›Wollust des Herrschens‹ exponieren sollen und somit einen impliziten Konnex zur Allegorie der *kakia* herstellen. Schon im Prolog erscheint er als Betörter: »Denn seine Macht ists, die sein Herz verführt, / Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen.« (L Prolog, v. 117 f.) Questenberg reflektiert Wallensteins Korruptierbarkeit:

Wo war die Überlegung, / Als wir dem Rasenden das Schwert vertraut, / Und solche Macht gelegt in solche Hand! / Zu stark für dieses schlimmverwahrte Herz / War die Versuchung! Hätte sie doch selbst / Dem bessern Mann gefährlich werden müssen! (P I.3, v. 303–308)

Wallenstein selbst resümiert demgemäß seine psychische ›Begegnung‹ mit der verführerischen Wollust der Macht, die ihn zur Wahl des Abfalls vom Gehorsam führt: »Ich müßte / Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht, / Nicht die Versuchung von mir wies – / [...] Die Wege bloß mir offen hab gehalten?« (T I.4, v. 140–145)

Auf der anderen Seite kennzeichnet die Gräfin Terzky die Möglichkeit, loyal im kaiserlichen Heer zu verbleiben, im Zwiegespräch mit dem Herzog betont als tugendhaft:

WALLENSTEIN Wenn eine Wahl noch wäre – noch ein milderer / Ausweg sich fände – jetzt noch will ich ihn / Erwählen, und das Äußerste vermeiden. / GRÄFIN Verlangst du weiter nichts, ein solcher Weg / Liegt nah vor dir. [...] / Vergiß die alten Hoffnungen, wirf dein / Vergangnes Leben weg, entschieße dich / Ein neues anzufangen. Auch die Tugend / Hat ihre Helden, wie der Ruhm, das Glück. (T I.7, v. 482–490)

Gleichwohl gilt es hier zu berücksichtigen, dass die Gräfin in diesem Dialog durchaus nicht beabsichtigt, Wallenstein einen sittsamen »Ausweg« aufzuzeigen, sondern es rhetorisch gewandt versteht, dem Heerführer mit »machiauellistischen Zynismen«⁴⁸ die Aporie der Tugend und Unausweichlichkeit des Hochverrats begreiflich zu machen. In Anbetracht seines politisch-moralischen Dilemmas wendet sich Wallenstein konsterniert den Sternen zu:

Zeigt einen Weg mir an, aus diesem Drang, / Hilfreiche Mächte! Einen
s o l c h e n zeigt mir, Den i c h vermag zu gehen – I c h kann mich nicht, /
Wie so ein Wortheld, so ein Tugendschwätzer, / An meinem Willen wärmen
und Gedanken – / Nicht zu dem Glück, das mir den Rücken kehrt, / Großtu-
end sagen: Geh! Ich brauch dich nicht. (T I,7, v. 521–527)

Neben den moralisierenden Konnotationen von Wallensteins Wahlmöglichkeiten ist vor allem die Zwiesprache des Herzogs mit den ihm nahestehenden Nebenfiguren selbst bedeutsam, um eine Analogie seiner Situation zu der des *Hercules in bivio* zu etablieren; sie stellt eine Variante der *Synkrisis* dar, wie Panofsky sie oben beschreibt, die im Paradigma der Innerlichkeit als »rhetorischer Wettstreit um die Seele« verstanden werden kann. Dabei ist signifikant, dass im *Wallenstein* zwar auf die konventionellen Figuren des Scheidewegtopos rekurriert wird, aber die Möglichkeit, den Charakteren in diesem Rollenspiel eine jeweils eindeutige Funktion und moralische Wertigkeit zuzuordnen, zusehends kollabiert: Letztlich fällt es dem Publikum des Bühnenstücks ebenso schwer wie dessen Titelfigur, zwischen laster- und tugendhafter Handlung und jeweils assoziiertem Akteur zu differenzieren.

So besetzt Wallenstein in der Unterredung mit der Gräfin die Position des unsicher Suchenden, der in seiner mannigfachen Bezugnahme auf den Begriff des (Aus-)Wegs als Held an der Wegscheide erscheint; die Gräfin dagegen tritt als vertraute Frauengestalt und Ratgeberin auf und empfiehlt eine moralisch integre Wegwahl, was ihre Deutung als Figuration der Tugend nahelegt – dass ihre Rede tatsächlich von »spitzer Ironie«⁴⁹ und Machtkalkül bestimmt ist, lässt sie als Kippfigur erkennbar werden, deren rhetorisches Gewand nur umso bereitwilliger den lasterhaften Kern eines opportunistischen Denkens des *Kairos* entblößt:

48 Klaus Lüdersen, Dämonie und Rhetorik: »...denn mich verklagt der Doppelsinn des Lebens...«. Ambivalenzen oder Paradoxien in Schillers *Wallenstein*, in: Insel-Almanach auf das Jahr 2005. Friedrich Schiller 1759–1805, hg. von Hans-Joachim Simm, Frankfurt a. M. und Leipzig 2004, S. 211.

49 Gert Sautermeister, Das Spannungsverhältnis von Politik und Moral – Zur Modernität der Gestalt Wallensteins, in: Zum Schillerjahr 2009 – Schillers politische Dimension, hg. von Bernd Rill, München 2009, S. 63.

»Gestehe denn, daß zwischen dir und ihm [dem Kaiser, V.K.] / Die Rede nicht kann sein von Pflicht und Recht, / Nur von der Macht und der G e l e g e n h e i t!« (T I.7, v. 624–626) Der Herzog lässt sich in diesem entscheidenden Dialog vom ›Laster‹ überzeugen: »Von dieser Seite sah ichs nie – Ja! Dem / Ist wirklich so.« (T I.7, v. 618 f.) Gegenüber seiner Hoffnung auf einen phantasmagorischen »goldnen Mittelweg« (T V.4, v. 3549), wie Gordon ihn später preist, eignet dem pragmatischen Überredungsvermögen der Gräfin die größere Evidenz.

In der sich anschließenden Unterredung mit Max scheinen die Rollen wieder klar verteilt: Der junge Piccolomini tritt als überzeugender Statthalter der Tugend in Erscheinung und argumentiert geradezu wortgleich mit Wielands Allegorie in Ablehnung der verführerischen Wollust:

MAX mit Bedeutung O! fürchte, fürchte diese falschen Mächte! / Sie halten nicht Wort! Es sind Lügengeister, / Die dich berückend in den Abgrund ziehn. / Trau ihnen nicht! Ich warne dich – O! kehre / Zurück zu deiner Pflicht. Gewiß! Du kannst! (T II.2, v. 810–814)

Der Heerführer hat sich hier gleichwohl bereits entschieden und präsentiert sich entsprechend nicht mehr als unentschlossen-neutraler Charakter *in bivio*, sondern spricht vielmehr selbst aus der Perspektive des Lasters, sodass die *Synkrisis* weniger als rivalisierende Ansprache an die Seele eines Schwankenden denn als direktes Aufeinandertreffen der beiden divergierenden Prinzipien aufzufassen ist: »Feindlich scheiden / Die Wege sich.« (T II.2, v. 723–724) So kann schließlich auch Wallensteins resignative Selbstbeschreibung als unverhohlener Ausdruck der endgültigen Präpotenz der *kakia* verstanden werden: »Mich schuf aus gröberm Stoffe die Natur, / Und zu der Erde zieht mich die Begierde. / Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht / Dem guten.« (T II.2, v. 797–800)

Zugleich kann aber auch Max nicht dauerhaft die Position eines souverän entrückten Moralismus für sich reklamieren. Zwar erweist sich der standhafte Idealist als unverführbar durch das Laster, aber der ›Streit der Stimmen in der Brust‹ zeigt, dass Max, der gegenüber seinem Befehlshaber so entschlossen als sittliche Instanz auftritt, selbst mit ebendem Zwiespalt konfrontiert ist, in dem er sich in Anwesenheit Wallensteins als Wegweiser in Szene setzt. »In mir ist Nacht, ich weiß das Rechte nicht zu wählen« (T III.21, v. 2281), vom jungen Oberst gegenüber der Gräfin bekundet, könnte als Aporie der Wahl ebenso gut von Wallenstein im Dialog mit einer der beiden Figuren geäußert werden. Max' Ausruf: »Wo ist eine Stimme / Der Wahrheit, der ich folgen darf?« (T III.21, v. 2295 f.), vollzieht exakt Wallensteins Appell an die »Hilfreiche[n] Mächte« (T I.7, v. 522) nach, von denen er sich einen Weg erhofft, »Den i c h vermag zu gehn« (T I.7, v. 523). Der Zusammenbruch der einst klar geschiedenen Oppositionen in der *Synkrisis* geht

offenbar mit dem Verlust der Figurenautonomie einher: Im gleichen Maße, wie die Zuordnungen im Raster starrer Antagonismen verschwimmen und kein Charakter mehr auf eine Rolle im Dreieck von *Tugend*, *Wollust* und *Umkämpfter Seele* fixiert werden kann, haben letztlich alle Figuren an Wallensteins Schicksal teil und perpetuieren seine elementare Erfahrung des »Notzwang[s] der Begebenheiten« (P III.1, v. 1367).

Das Drama verfügt über eine Struktur destruktiver Selbstfortzeugung, die eine Tat notwendig aus der vorausgehenden folgen lässt und das gesamte Personal in einen Sog von Entscheidungszwang und Verantwortlichkeit zieht; Schiller zeigt sich gegenüber Goethe stolz, dass es ihm gelungen sei, »die Handlung gleich von Anfang in eine solche Præcipitation und Neigung zu bringen, daß sie in steetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt«. ⁵⁰ Im Text selbst findet sich dieses Prinzip in den Worten Octavios poetisiert: »Das eben ist der Fluch der bösen Tat, / Daß sie, forzeugend, immer Böses muß gebären.« (P V.1, v. 2452f.) Das Modell erinnert an den Mechanismus des klassischen Atridenfluchs und ist einerseits für die exzentrische Zeitstruktur des tragischen Handlungsverlaufs verantwortlich, in dem Wallenstein zur Entscheidung für die Illoyalität gezwungen wird, weil man in Wien annimmt, er habe sich bereits wider den Kaiser gewandt; es entspricht seiner Erkenntnis, er müsse »Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht« (T I.4, v. 141). Dieses *hysteron proteron*, das Ursache und Wirkung vertauscht, hat Schiller schon in seiner historischen Schrift zur *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* auf den prominenten Chiasmus gebracht: »so fiel Wallenstein, nicht weil er Rebell war, sondern er rebellirte, weil er fiel.« ⁵¹ Andererseits sorgt der »Fluch der bösen Tat« dafür, dass der Generalissimus die dramaturgisch konzipierte Tragik seiner Rolle mit allen Figuren, die ihn – mitunter explizit – auf seinem »Weg« begleiten, teilt.

Von Max' Dilemma der Wegwahl und dem Disput mit seinem Vater in Anbetracht der Differenz von gerader und krummer Bahn war bereits die Rede; ihm kommt als jungem Helden ›am Scheideweg‹ eine besondere Funktion in der Herkulesanalogie des Schauspiels zu. Neben den beiden Piccolominis partizipiert Buttler, der über Wallenstein meint, dieser beschreite »einen Weg, der meinem gleicht« (P IV.4, v. 2012), ⁵² besonders ausgiebig an der Bildlichkeit des (Scheide-)

50 Friedrich Schiller, An Goethe, 2. Oktober 1797, in: NA 29 (Briefwechsel. Schillers Briefe 1. November 1796–31. Oktober 1798), hg. von Norbert Oellers und Frithjof Stock, Weimar 1977, S. 141.

51 Friedrich Schiller, *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs*, in: NA 18 (Historische Schriften. Zweiter Teil), hg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1976, S. 329.

52 Damit entspricht der spätere Anstifter zum Mord am Herzog der häufigen Spiegelung der Hauptfigur in extremistischen Gegenbildern, wie Schillers Dramen sie vorstellen; genannt seien nur *Die Räuber* mit Franz Moor, der Karls Ideal der Selbstschöpfung in eine rationalis-

Wegs. Bevor er von Octavio angeklagt wird, er habe sich »von dem guten Pfade, / Auf dem Ihr vierzig Jahre seid gewandelt« (T II.6, v. 1154 f.), weglocken lassen, weist er Illo spottend an, nicht zu erwarten, »Daß euer Spiel mein grades Urteil krümmt – / Daß Wankelsinn und schnell bewegtes Blut, / Noch leichte Ursach sonst den alten Mann / Vom langgewohnten Ehrenpfade treibt.« (P IV.4, v. 1987–1990) Analog zu Octavios Rede über den gekrümmten »Weg der Ordnung« (vgl. P I.4, v. 463–478) verortet er sich auf der moralisch unanfechtbaren Seite des Gehorsams: »Laßt Euch das enggebundene Vermögen / Nicht leid tun. Wo viel Freiheit, ist viel Irrtum, / Doch sicher ist der schmale Weg der Pflicht.« (T IV.4, v. 2513–2515) Thekla schließlich bleibt es vorbehalten, mit ihrer Frage: »Wie geht der Weg?« (T IV.10, v. 3080), figurativ auf ihre Teilhabe an Wallensteins Situation an der Weggabelung hinzudeuten und überdies den Grundkonflikt des Schauspiels insgesamt in Worte zu fassen.

Offenbar sind die sie umgebenden Charaktere als Valenzen der Hauptfigur Wallenstein konzipiert, die je für sich ein *hodologisches Dilemma* durchleben und dasjenige des Herzogs in der gemeinsamen Interaktion potenzieren. »Was alle anderen sind, sind sie durch ihn.«⁵³ – So sehr dies für den der Handlung vorangegangenen Kriegsverlauf gilt, so bedeutsam ist es doch auch für die allen gemeinsame notwendige Entscheidung. »Alle Figuren der Wallenstein-Tragödie sind in gewisser Weise ›wallensteinisch‹«⁵⁴, sie vertreten Positionen der Wegwahl, »die in Wallenstein amalgamiert erscheinen«.⁵⁵ Der Charakter präsentiert sich »aufgespalten in einander durchkreuzende Ich-Fragmente«⁵⁶ und zieht seine Umwelt unweigerlich in die spannungsreiche Konfrontation mit dem ›Zweiweg‹ hinein.

Die Aporie der Differenz – »gerade« und »krumm«

Das Thema der Wegwahl wird im *Wallenstein* wiederholt mit den Formassoziationen von »gerade« und »krumm« in Verbindung gebracht; anhand der beiden Begriffe legt dieser abschließende Teil dar, inwiefern sich die im vorigen Abschnitt

tisch überspitzte Gegennatur zu überführen versucht, und dem Räuber Spiegelberg, dessen Verzerrung von Karls libertinär-gewalttätigen Umtrieben in seinem Namen sinnbildlich wird.

- 53 Alexander Honold, *Geschichtsmechanik oder Improvisationskunst? Das Spiel im Wallenstein*, in: Schiller, der Spieler, hg. von Peter-André Alt, Marcel Lepper und Ulrich Raulff, Göttingen 2013, S. 73.
- 54 Norbert Oellers, *Poetische Fiktion als Geschichte. Die Funktion erfundener Figuren in Geschichtsdramen Schillers*, in: Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers, hg. von Michael Hofmann, Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 276.
- 55 Norbert Oellers, ebd., S. 276.
- 56 Gert Sautermeister, *Das Spannungsverhältnis von Politik und Moral*, S. 60.

beschriebene Auflösung eindeutiger moralisch-terminologischer Zuschreibungen von der Position der Figuren zueinander auf die Wertigkeit der von ihnen verwendeten Notionen erstreckt.

Der gerade Weg findet in Max Piccolomini seinen entschlossensten Apologeten. Wie aus den zitierten Wortgefechten mit seinen ›Vätern‹ Octavio und Wallenstein ersichtlich, adressiert er ihn als Ausdruck von Tugend, Treue und Authentizität. Zusammen mit seinem häufigen Rekurs auf das »Herz« bewegt sich Max so zugleich im Einflussbereich einer pietistischen Ethik aus dem Innern dringender Aufrichtigkeit⁵⁷ und im Paradigma kantischer Moralphilosophie: Mit der als Streit zweier Stimmen empfundenen Bedrängnis »läßt Max den kantischen Dualismus zwischen Pflicht und Neigung als seinen inneren Konflikt erkennen«.⁵⁸ Als er sich schließlich gegen den »krummen« Weg Wallensteins entscheidet, gemahnt sein »Du machst mich heute mündig« (T II.2, v. 711) an Kants *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*⁵⁹

Den Widerpart zur positiven Interpretation des geraden Wegs stellt der krumme als Sinnbild von Unaufrichtigkeit und Niedertracht dar, das auch satanisch konnotiert ist; in Reaktion auf Wallensteins politische Erwägung des Bündnisses mit den Schweden meint Max: »[D]as ist schwarz, / Schwarz, wie die Hölle!« (T II.2, v. 777 f.), und folgt damit dem Urteil seines Vaters.⁶⁰ Eine zusätzliche Dimension erhält diese Deutung mit der Figur der *Schlange*. Wallenstein, der selbst wiederholt als Verkörperung des Teufels beschrieben wird und beabsichtigt, »den bösen Dämon zu vertreiben / Der um mein Haupt die schwarzen Flügel schlägt« (T III.4, v. 1473 f.), sagt nach der Kenntnisnahme von dessen Verrat über Octavio: »Wer vermag / Der Hölle Macht zu widerstehn! Ich zog / Den Basilisken auf an meinem Busen, / Mit meinem Herzblut nährt ich ihn« (T III.18, v. 2109–2111). Das Motiv veranschaulicht an dieser Stelle einmal mehr das Schwinden der Figurenautonomie, wenn Max in seiner Replik nicht zwischen Wallensteins und Octavios Verfehlung differenziert, um in der sich anschließenden Regiean-

57 Vgl. ebd., S. 62 f.

58 Horst Hartmann, *Wallenstein*. Geschichte und Dichtung, Berlin 1984, 4. Aufl., S. 98.

59 Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in: Kant's gesammelte Schriften, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 29 Bde., Bd. 8 (Werke. Abhandlungen nach 1781), S. 33–42. Vom Philosophen selbst stammt der im Zusammenhang der problematisierten Begriffe bemerkenswerte Aphorismus: »[A]us so krummem Holze, als woraus der Mensch gemacht ist, kann nichts ganz Gerades gezimmert werden.« Immanuel Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, in: Kant's gesammelte Schriften 8, S. 23.

60 Octavio hat – im ambivalenten Modus des *luziferischen* Lichtbringers – seinen Sohn zuvor ›aufgeklärt‹: »Das schwärzeste Komplott entspinnet sich / Vor deinen Augen, eine Macht der Hölle / Umnebelt deiner Sinne hellen Tag – / Ich darf nicht länger schweigen, muß die Binde / Von deinen Augen nehmen.« (P V.1, v. 2298–2302)

weisung gleichsam selbst ›zur Schlange‹ zu werden: »Warum muß / Der Väter Doppelschuld und Freveltat / Uns gräßlich wie ein Schlangenpaar umwinden? / Warum der Väter unversöhnter Haß / Auch uns, die Liebenden, zerreißend scheiden? *Er umschlingt Thekla mit heftigem Schmerz*« (T III.18, v. 2137–2141).⁶¹

Über Wallensteins Nachvollzug einer Kriegsepisode, die ihn den Söldnerführer Mansfeld »Durch alle Schlangenkrümmen seiner Flucht« (T III.15, v. 1927) verfolgen ließ, wird die *figura serpentinata*⁶² an den negativ konnotierten Wegverlauf des gewundenen Pfads geknüpft; wie eng die Assoziationen zwischen literaler Formbeschreibung und davon nicht zu lösender Wertung der Weggestalt sind, wird deutlich, wenn man die Phänomenologie des krummen ›Schlangenfads‹ mit dem Motiv der *Verführung* in Zusammenhang bringt: Die weibliche *kakia* des paganen Mythos, die den prodikeischen Herkules auf ihren Weg zu locken versucht, verbindet sich der alttestamentarischen, in satanischen Krümmungen um den Baum der Erkenntnis geringelten Schlange Evas;⁶³ wie bereits angeklungen ist, nimmt im *Wallenstein* die Gräfin Terzky gegenüber dem Unschlüssigen die Rolle einer »dämonischen Frau«⁶⁴ und überzeugenden Ratgeberin ein, deren »bemerkenswerte Intelligenz und [...] virtuos-infame Rhetorik«⁶⁵ den Protagonisten zum Verlassen der ihm von seinem Herrn aufgezeigten Bahn verführen.

- 61 Die Schlange erscheint hier als augenfällige Metapher der Verknötung, (Figuren-)Verwicklung und damit Liquidierung vormals klar voneinander geschiedener Formen und Entitäten; als solche ist sie gleichfalls prädisponiertes Sinnbild des dramatischen Knotens, dessen Verschlingungen im Falle des *Wallenstein* zwar auf der Handlungsebene mit dem Tod des Protagonisten gleichsam gewalttätig zerschnitten werden, in Bezug auf die moralisch-terminologische Verworrenheit der zentralen Begriffe und Konnotationen aber unaufgelöst erscheinen. Vgl. zum dramatischen Motivkomplex von ›Knoten‹ und ›Schlange‹, *desis* und *lysis*: Juliane Vogel, *Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens*, in: *Poetica*, 40 (2008), S. 269–288. Wie komplex die Äußerung Max Piccolominis tatsächlich ist, zeigt darüber hinaus der Aspekt der markanten Onomatopoesie des »ß« als Schlangenlaut: Die Sequenz *muß – gräßlich – Haß – zerreißend* windet sich mit ihrem schlangenhaften Frikativ durch die Worte des jungen Helden und illustriert lautmalerisch die von ihm beklagte »Umwindung« durch das »Schlangenpaar«, der er sich doch selbst so wenig entziehen kann, dass er in Wortwahl und »Umschlingung« Theklas vom Text gleichsam zum Mittäter gemacht wird.
- 62 Vgl. zu diesem manieristischen, auf Michelangelo zurückgehenden Formkonzept Emil Maurer, *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale*, Zürich 2001.
- 63 Vgl. neutestamentarisch Apg 13,9–10 zur Begegnung mit einem »Zauberer«: »Saulus aber, der auch Paulus heißt, voll heiligen Geistes, sah ihn an und sprach: O du Kind des Teufels, voll aller List und Bosheit, Feind aller Gerechtigkeit, hörst du nicht auf, krumm zu machen die geraden Wege des Herrn?« Die Bibel, S. 995.
- 64 O. J. Matthijs Jolles, *Das Bild des Weges und die Sprache des Herzens*, S. 115.
- 65 Gert Sautermeister, *Das Spannungsverhältnis von Politik und Moral*, S. 64.

Pointierte Kritik am Konzept des geraden Wegs kommt dagegen von Octavio. Seine »Prunkrede« auf die alten Ordnungen⁶⁶ betont die Rücksichtslosigkeit eines blinden Voranschreitens: »Grad aus geht des Blitzes, / Geht des Kanonballs fürchterlicher Pfad – / Schnell, auf dem nächsten Wege, langt er an, / Macht sich zermalmend Platz, um zu zermalmen.« (P I.4, v. 469–472) Seine Einschätzung ist anbindbar an die als ruchlos charakterisierte Soldateska in *Wallensteins Lager*, aus deren Kreis ein Jäger bekundet:

Wir heißen des Friedländers wilde Jagd, / Und machen dem Namen keine Schande – / Ziehen frech durch Feindes und Freundes Lande, / Querfeldein durch die Saat, durch das gelbe Korn – / Sie kennen das Holkische Jägerhorn! (L 6, v. 213–217)

Der Text erweckt mit seinem impliziten Kommentar zum unerbittlichen »Querfeldein« der Heerschar⁶⁷ Sympathie für Octavios Position, die die potenzielle Gnadenlosigkeit der geraden Wegbahn prononciert: »Die traditionale Herrschaft findet in Octavio einen wortmächtigen Apologeten, und es wäre eine Verkürzung der politischen Perspektive des Dramas, wenn man davon ausginge, daß Schiller ihn in dieser Eigenschaft nur habe desavouieren wollen.«⁶⁸ Dafür spricht auch eine hermeneutische Kontroverse, die sich der Autor mit dem Kritiker Böttiger lieferte, gegen dessen Deutung Octavios als »Bube« sich Schiller verwahrte.⁶⁹

Neben seiner Missbilligung des direkten erscheint der gewundene Weg bei Octavio als Pfad sowohl der Natur als auch von Recht und Gehorsam:

Der Weg der Ordnung, ging er auch durch Krümmen, / Er ist kein Umweg. / [...] Die Straße, die der Mensch befährt, / Worauf der Segen wandelt, diese

66 Dieter Borchmeyer, *Macht und Melancholie*. Schillers *Wallenstein*, Frankfurt a. M. 1988, S. 165.

67 Über einen Rekruten heißt es nachgerade *mephistophelisch*: »BÜRGER Eine Braut läßt er sitzen in Tränen und Schmerz. ERSTER JÄGER Recht so, da zeigt er ein eisernes Herz. BÜRGER Die Großmutter wird für Kummer sterben. ZWEITER JÄGER Desto besser, so kann er sie gleich beerben. (L 7, v. 411–414)

68 Dieter Borchmeyer, *Macht und Melancholie*, S. 164.

69 »So lag es z. B. nicht in meiner Absicht, noch in den Worten meines Textes, daß sich Octavio Piccolomini als einen so gar schlimmen Mann, als einen Buben, darstellen sollte. In meinem Stück ist er das nie, er ist sogar ein ziemlich rechtlicher Mann, nach dem Weltbegriff, und die Schändlichkeit, die er begeht, sehen wir auf jedem Welttheater von Personen wiederholt, die, so wie er, von Recht und Pflicht strenge Begriffe haben. Er wählt zwar ein schlechtes Mittel, aber er verfolgt einen guten Zweck.« Friedrich Schiller, An Böttiger, 1. März 1799, in: NA 30 (Briefwechsel. Schillers Briefe 1. November 1798–31. Dezember 1800), hg. von Lieselotte Blumenthal, Weimar 1961, S. 33.

folgt / Der Flüsse Lauf, der Täler freien Krümmen, / Umgeht das Weizenfeld,
den Rebenhügel, / Des Eigentums gemeßne Grenzen ehrend – / So führt sie
später, sicher doch zum Ziel. (P I.4, v. 468–478)

Diese Auffassung macht sich gar eine *Vertikalisierung* der Schlangenlinie zu eigen: »Der Weg der Ordnung, ging er auch durch Krümmen«, als Krümmung der Figur im Ausdruck der Unterwerfung unter die kaiserliche Autorität verstanden, erklärt Gordons Begriff der »Beugung«, mit dem er eine Octavio nachempfundene Rede über den Herzog beschließt:

Ihn hält / In Schranken nur das deutliche Gesetz / Und der Gebräuche tief-
getretne Spur. / Doch unnatürlich war und neuer Art / Die Kriegsgewalt in
dieses Mannes Händen; / Dem Kaiser selber stellte sie ihn gleich, / Der stolze
Geist verlernte sich zu beugen. (T IV.2, v. 2485–2491)

Die unwidersprochene Macht des Kaisers erweckt so den Anschein einer Rechtmäßigkeit, die sich in der Beschaffenheit der Natur (»Der Flüsse Lauf, der Täler freien Krümmen«), ihrer kultivierenden Aneignung durch den Menschen (»das Weizenfeld, de[r] Rebenhügel«) und in bewährtem Brauchtum (das »Eigentum«, »der Gebräuche tiefgetretne Spur«) gespiegelt findet. Wer es versteht, die eigene Geradheit, den »stolze[n] Geist« vor diesen Instanzen zu »krümmen«, wahrt die sich aus natürlicher Herrschaft ableitende Ordnung.

Eine entscheidende Pointe des Verhältnisses von geradem und krummem Weg im *Wallenstein* ist schließlich poetologischer Natur. Ausgehend von Max' emphatischer Proklamation des Geraden als »wahrhaft« und »unverstellt« (P III.5, v. 1700 f.) durchzieht ein Deutungsstreit der ›geraden Rede‹ *Die Piccolomini*, der für die gesamte Trilogie signifikant ist: Die positive Auffassung der direkten Bahn wird in den folgenden bereits zitierten Äußerungen zu einer Forderung geradliniger Rhetorik umgedeutet, für die offenbar die Stilqualitäten der *perspicuitas* und *brevitas* von besonderer Bedeutung sind; Terzky zu Wallenstein: »Weil du so krumme Wege machst – / Was sollen alle diese Masken? Sprich!« (P II.5, v. 847 f.) Wallenstein zu Questenberg: »Wozu die krummen Wege, Herr Minister? / Gerad heraus!« (P II.7, v. 1256 f.) Begreift man diesen Anspruch auf eine gleichsam unumwundene Ausdrucksform im Wortsinn des geforderten ›geradeaus gerichteten Sprechens‹ als Verlangen nach einer *provorsa oratio*, so fällt auf, dass Schiller selbst sich für die *Form* des Dramas, das *thematisch* den Abgrund zwischen ›gerader‹ und ›krummer‹ Rede auslotet, nicht für die Gestaltung in Prosa, sondern für die in Versen entschieden hat. Sein Ringen um diese Wahl ist ausführlich dokumentiert. Hatte der Dichter zunächst noch beabsichtigt, Wilhelm von Humboldts Empfehlung zur Verwendung ungebundener Sprache zu fol-

gen,⁷⁰ so gab er schließlich doch der – bisweilen gar gereimten – Versform den Vorzug: »Es ist nun entschieden, daß ich ihn [den *Wallenstein*, V. K.] in Jamben mache, ich begreife kaum, wie ich es je anders habe wollen können, es ist unmöglich ein Gedicht in Prosa zu schreiben.«⁷¹ Goethe gegenüber begründet Schiller die Wahl im Rekurs auf eine notwendige »Abweichung von der Wirklichkeit« ausführlich.⁷²

Das diesem Abwägen zugrundeliegende Prinzip des Verhältnisses von Stoff und Form findet sich einerseits allgemein in Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* verhandelt;⁷³ von dort strahlt es aus in theoretische Abhandlungen mit konkreterem Textbezug, wie sie die Vorrede zur *Braut von Messina* darstellt, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. Um »die Kunst zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell seyn«⁷⁴ zu lassen, kommt der gebundenen Rede in Versen besondere Bedeutung zu: »[D]ie metrische Sprache selbst ist ideal« (NA 10, 10), und: »Durch Einführung einer metrischen Sprache ist man indeß der poetischen Tragödie schon um einen grossen Schritt näher gekommen.« (NA 10, 10) Das Drama *Wallenstein* äußert sich im Prolog selbst explizit zur Relation von Dichtung und Wirklichkeit und profiliert den Darstellungsweg abseits der Prosa, die Versrede in Reimen:

Und wenn die Muse heut / Des Tanzes freie Göttin und Gesangs, / Ihr altes deutsches Recht, des Reimes Spiel, / Bescheiden wieder fordert – tadelts nicht! / Ja danket ihrs, daß sie das düstre Bild / Der Wahrheit in das heitre

70 »Humboldt meynt, ich soll den *Wallenstein* in Prosa schreiben; mir ist es, in Rücksicht auf die Arbeit ziemlich einerley ob ich Jamben oder Prosa mache. Durch die ersten würde er mehr poetische Würde, durch die Prosa mehr Ungezwungenheit erhalten. Da ich ihn aber im strengen Sinn, für die theatralische Vorstellung bestimme, so wird es wohl besser gethan seyn, Humboldten hierin zu folgen.« Friedrich Schiller, An Körner, 28. November 1796, in: NA 29, S. 19.

71 Friedrich Schiller, An Körner, 20. November 1797, in: NA 29, S. 158.

72 Vgl. Friedrich Schiller, An Goethe, 24. August 1798, in: NA 29, S. 265–266.

73 Neben dem Theorem von *Stoff*, *Form*- und *Spieltrieb* (11.–16. Brief) ist für die von Schiller als ausufernd empfundene Stofffülle des *Wallenstein* auch eine Bemerkung wie die folgende relevant: »Und nicht bloß die Schranken, welche der spezifische Charakter seiner Kunstgattung mit sich bringt, auch diejenigen, welche dem besondern Stoffe, den er bearbeitet, anhängig sind, muß der Künstler durch die Behandlung überwinden. In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles thun.« Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen, in: NA 20 (Philosophische Schriften. Erster Teil), hg. von Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 381 f. (22. Brief).

74 Friedrich Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, in: NA 10 (Die *Braut von Messina*. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste), hg. von Siegfried Seidel, Weimar 1980, S. 9.

Reich der Kunst / Hinüberspielt, die Täuschung, die sie schafft, / Aufrichtig
selbst zerstört und ihren Schein / Der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt,
/ Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst. (L Prolog, v. 129–138)

Aus diesem Blickwinkel zieht der Text die ›gewundene‹, ästhetisierte Form der ›geraden‹, vermeintlich wahrhaftigen vor, die mithin durchaus nicht authentischer anmutet als eine betont poetische, die »die Täuschung, die sie schafft, / Aufrichtig selbst zerstört«. Dazu fügt sich Schillers in den *Kallias-Briefen* vortragene Bewunderung für die als besonders »frei« empfundene Ästhetik der Schlangenlinie.⁷⁵ Die Apologie der gewundenen Gestalt, des krummen Wegs, wie sie im Stück von Octavio geäußert wird, findet sich insofern von Schiller auch theoretisch fundiert.

Der aus dieser Beobachtung zu ziehende Schluss soll nun aber nicht sein, das Drama insgesamt als verborgene Huldigung an den krummen Weg zu begreifen, die den geraden Idealismus Max Piccolominis verwürfe; vielmehr möchte diese Analyse aufzeigen, dass dem Drama im Textgewirr vermeintlich monosemer Begriffe gezielt eine ›Wahrheit‹ abhanden kommt, die es ermöglichte, zwischen richtig und falsch zu unterscheiden. Schillers *Wallenstein* inszeniert ein »dualistisches Denken, das seine Extremwerte bis zum Zerreißen anspannt«;⁷⁶ auf der formalen Ebene des dramatischen Wortgebrauchs führt es so ebenjenes Dilemma vor, das seine Hauptfigur im Angesicht der sich eröffnenden (Deutungs-)Wege mit einer Unentscheidbarkeit konfrontiert, die Wallenstein zur Handlungslosigkeit und Erduldung der »Præcipitation« seines Geschicks zwingt. Die Aporie der Entscheidung, die Schiller aus seiner Aneignung des antiken *Hercules in bivio*-Sujets entwickelt, verleiht seiner Trilogie dabei eine strukturelle Komplexität, die die des *Herkules Prodikos*, wie Xenophon ihn schildert, und auch jene Wielands mit seiner Versenkung des Topos ›in die Seele‹ des Helden übertrifft. Sein Modell gewinnt gleichsam selbst die von den Figuren im Text geforderte Authentizität, indem es im Sinne einer »Neuen Unübersichtlichkeit«⁷⁷ die Mechanismen ent-

75 »Die Natur liebt keinen Sprung. Sehen wir sie einen thun, so zeigt es, daß ihr Gewalt geschehen ist. Freiwillig hingegen erscheint nur diejenige Bewegung, an der man keinen bestimmten Punkt angeben kann, bey dem sie ihre Richtung abänderte. Und dieß ist der Fall mit der Schlangenlinie, welche sich [...] durch ihre Freiheit unterscheidet.« Friedrich Schiller, An Körner, 23. Februar 1793, in: NA 26 (Briefwechsel. Schillers Briefe 1. März 1790–17. Mai 1794), hg. von Edith Nahler und Horst Nahler, Weimar 1992, S. 216.

76 Peter Utz, »Alles« oder »nichts«. Schillers dramatisches Spiel um den höchsten Einsatz, in: Schiller, der Spieler, hg. von Peter-André Alt, Marcel Lepper und Ulrich Raulff, Göttingen 2013, S. 89.

77 Vgl. Jürgen Habermas, Die Neue Unübersichtlichkeit. Kleine Politische Schriften V, Frankfurt a. M. 1985.

hüllt, die den Topos seit seinen Anfängen untergründig strukturieren: Semantische Offenheit der diskutierten Begriffsopposition, rhetorisch verfertigte, subjektive Parteinahme der Kontrahenten in der *Synkrisis* und, aus diesen resultierend, Unfähigkeit des Protagonisten, aufgrund objektiver Kriterien zwischen beiden Seiten eine Wahl zu treffen.⁷⁸ Insofern scheint es fraglich, ob der Ausdruck einer »neuen« Unübersichtlichkeit überhaupt angemessen ist oder nicht vielmehr der einer neuen Bereitschaft, die stets schon vorhandene hermeneutische Komplexität des *Scheideweg*-Motivs zu offenbaren, anstatt sie im Modus semantischer Schließung zu negieren.

Hier offenbart sich der Kern dessen, was Schillers Dramatik auszeichnet, die sich – wie seine Dichtung insgesamt – doch wiederholt des Vorwurfs an ein vermeintlich zu starres Operieren in klar lösbaren Dualitäten zu erwehren hat. »Denn mich verklagt der Doppelsinn des Lebens« (T I.4, v. 161), stellt die Hauptfigur des *Wallenstein* fest und benennt damit das zugleich konstitutive wie nicht zu bewältigende Spezifikum ihrer Existenz. Das Theaterstück als aktualisierte Fortschreibung des Mythos von *Herkules am Scheideweg* stellt mit seiner Poetik des ›Zweiwegs‹ unter Beweis, wie sich in der dramatischen Textur aus scheinbar simplen Begriffen ein hochkomplexes Spiel von Formen, Motiven und Assoziationen entfalten lässt. Bedeutet das aporetische Schwanken zwischen gerade und krumm, ›entweder‹ und ›oder‹ für Wallenstein die Unausweichlichkeit des Todes im Geflecht tragischer Dichtung, so geht das Publikum des Stücks – trotz berechtigter Erfahrung von *eleos* und *phobos* angesichts des Endes – über diese Erfahrung fataler Unentscheidbarkeit hinaus und bezieht im Gegenteil im Sinne des von Schiller in den *Briefen über die ästhetische Erziehung* geforderten »ästhetischen Zustands« (vgl. NA 20, 375) einen Gewinn aus dem reinen, jedem Zwang zu semantischer Vereindeutigung enthobenen Hin- und Herwenden der Worte und ihrer Bedeutung.

78 Man denke an die sonderbare Entscheidungslosigkeit des Herkules bei Xenophon oder die scheinheilige Beteuerung der Tugend bei Wieland: »Die Wahrheit, Herkules, ruft keine Rednerkünste / Zu ihrem Beystand« (Christoph Martin Wieland, *Die Wahl des Herkules*, S. 12), obgleich sie selbst fortwährend nichts anderes unternimmt.