

STEFFEN MARTUS

## SCHILLERS WERKPOLITIK

Als Friedrich Schiller voll Zuversicht und Selbstvertrauen seine Dichterkarriere beginnt, scheint es schlecht um das literarische Leben in Deutschland zu stehen. Seit Jahrzehnten schon, seit den Streitigkeiten zwischen den Parteigängern Gottscheds und den Mitstreitern Bodmers und Breitingers, gleichen sich die Diagnosen vieler Akteure. Sie bemerken bei ihren Kollegen Heimtücke und Dummheit, Verschlagenheit und Stumpfsinn, Unempfänglichkeit für das Gute und Schöne und die Neigung zum Schlechten und Fehlerhaften. »Auf den Kaltsinn«, so beschreibt es Friedrich Just Riedel in seinen *Briefen über das Publikum* (1768), »kamen Sticheleyen, halbverdeckte Anzapfungen und auf diese der völlige Krieg«.<sup>1</sup> Riedel übersieht gezielt die Emphase, mit der Dichterfreundschaften gerade im 18. Jahrhundert gepflegt wurden, und er verdrängt jene Visionen eines innigen und intimen Einverständnisses, die zumal zum Programm empfindsamer Literaturkommunikation gehört haben.<sup>2</sup> Tatsächlich ist im Zeitalter der Aufklärung neben Liebe, Zuneigung und Vertrauen viel vom »Dichterkrieg« die Rede, von einem Krieg allerdings, der jede Façon verloren hat, in dem Spionage, Verrat und Partisanenkämpfe an der Tagesordnung sind.<sup>3</sup> Die kriegerischen Handlungen folgen nicht dem Muster des gewaltsamen, aber geordneten Kabinettkriegs. Vielmehr herrscht allgemeine »Verwirrung«, wie Riedel in seinen *Briefen über das Publikum* weiter erklärt, und diese Verwirrung »wird noch mehr vermehrt durch die geheimen Verbindungen unserer Schriftsteller und Kunstrichter unter

<sup>1</sup> Friedrich Just Riedel, *Briefe über das Publikum* (1768), hrsg. v. Eckart Feldmeier, Wien 1973, S. 90.

<sup>2</sup> Vgl. zur aufgeklärten und empfindsamen Freundschaftskommunikation in der Tradition des humanistischen Gelehrtenbriefwechsels: Wilfried Barner, *Gelehrte Freundschaft im 18. Jahrhundert. Zu ihren traditionellen Voraussetzungen*, in: *Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Wolfram Mauser u. Barbara Becker-Cantarino, Tübingen 1991, S. 23-45.

<sup>3</sup> Zu solchen pessimistischen Einschätzungen literarischer Kommunikation vgl.: Verf., *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin, New York 2007, S. 84 ff. – hier auch am Beispiel Klopstocks zur Integration von Freundschaft in solche Konzepte (ebd., S. 206 ff.).

einander«. Es bestehe »ein Krieg aller wider alle: komm Hobbes und richte dein Reich auf! – Ich würde mehr hinzusetzen, wenn ich nicht zu einer gefährlichen Zeit schriebe, wo das litteralische Publicum in Deutschland beynah in einer solchen Gährung ist, als das bürgerliche vor hundert Jahren in Engelland«. Kurz gefasst lautet Riedels Diagnose: Es herrscht »eine völlige Anarchie«. <sup>4</sup>

Die literarische Realpolitik lässt jenes Maß an Harmonie, Freiheit und spielerischer Leichtigkeit vermissen, die Schiller in seinen Briefen »über die ästhetische Erziehung des Menschen« im utopischen Staat ästhetischer Gesinnung findet. Vielleicht beendet Schiller auch deswegen seine »Briefe« mit einer in höchstem Maß vorsichtigen Schlusswendung: »Existiert aber auch ein solcher Staat des schönen Scheins, und wo ist er zu finden? Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder feingestimmten Seele, der Tat nach möchte man ihn wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik, in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finden« (V, S. 669). <sup>5</sup> Nach langem theoretischem Anlauf bleibt am Ende wenig von den großen Versprechungen des Anfangs übrig, dafür aber viel von der Skepsis, mit der man als Leser das Projekt einer heimlichen ästhetischen Revolution der Staatspolitik verfolgt hat.

Diese finale Zurückhaltung muss nicht verwundern. Immerhin fallen Schillers Diagnosen über den Literaturbetrieb zu dieser Zeit letztlich nicht positiver aus als die seiner Zeitgenossen. Am 7. September 1794 schreibt er an Goethe: »Bei der Anarchie, welche noch immer in der poetischen Kritik herrscht, und bei dem gänzlichen Mangel objektiver Geschmacksgesetze befindet sich der Kunstrichter immer in großer Verlegenheit, wenn er seine Behauptung durch Gründe unterstützen will; denn kein Gesetzbuch ist da, worauf er sich berufen könnte«. <sup>6</sup> Etwas mehr als ein Jahr später stellt Schiller im Blick auf jene Zeitschrift fest, in der die Briefe über die ästhetische Erziehung erschienen sind: »Wir leben jetzt recht in den Zeiten der Fehde. Es ist eine wahre Ecclesia militans – die Horen meine ich«. <sup>7</sup> Und am 25. Juni 1799 notiert er kurz und bündig: »Das einzige Verhältniß gegen das Publikum, das einen nicht reuen kann, ist der Krieg«. <sup>8</sup>

<sup>4</sup> Riedel, Briefe über das Publikum, a. a. O., S. 94, 110.

<sup>5</sup> Mit römischen Ziffern bezeichne ich die Bände folgender Ausgabe: Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, auf Grund der Originaldrucke hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Bd. V., Erzählungen, theoretische Schriften, 9., durchges. Aufl., München 1993.

<sup>6</sup> Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, hrsg. v. Manfred Beetz, Bd. 1, München, Wien 1990, S. 23.

<sup>7</sup> Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, Bd. 1, a. a. O., S. 122.

<sup>8</sup> Ebd., S. 711 f.

Wie soll der Autor sich verhalten, wenn er sich in einer solchen Situation des ›Kriegs aller gegen alle‹ vermutet? Wie soll er damit umgehen, dass es keine ›Gesetzbücher‹ gibt und »Anarchie« herrscht? Dass mithin Urteile das eine Mal so und das andere Mal ganz anders ausfallen können? Dass die Vorlieben des Publikums unberechenbar sind? Dass die Kritiker die Interessen von geheimen Seilschaften verfolgen? Dass die Verleger, Buchhändler und Autorenkollegen sich im undurchschaubaren Dauerkonflikt eingerichtet haben? Wie gar soll er jenen unsterblichen Dichterruhm erringen, nach dem 2009 eine Vortragsreihe im *Deutschen Literaturarchiv* gefragt hat?<sup>9</sup>

Auf diese und ähnliche Fragen versucht die »Werkpolitik« eines Autors zu antworten.<sup>10</sup> Sie verweist zunächst darauf, dass die Akteure der literarischen Kommunikation sich selbst als Teil einer Auseinandersetzung um Macht in Situationen hoher Unsicherheit verstanden haben, dann auf jene Verfahren, mit denen dafür gesorgt werden soll, dass die Leser dem Werk unter den Bedingungen eines ›Kriegs aller gegen alle‹ positiv und aufmerksam, verständnisvoll und mit Rücksichtnahme begegnen. »Werkpolitik« verweist mithin darauf, dass es in der politischen Kommunikation wie in der literarischen nicht zuletzt um das »Bereithalten der Kapazität zu kollektiv bindendem Entscheiden« unter Bedingungen fragwürdiger Ordnung geht.<sup>11</sup> Bei Schiller wie bei seinen Zeitgenossen, so meine These, sind »Individualisierung« und »Historisierung« zwei der zentralen und typischen werkpolitischen Strategien. Die eine, so will ich im Folgenden zeigen, sorgt dafür, dass selbst Fehler die behutsame Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen, die andere überträgt diese Haltung auf ein ganzes »Werk«.

## 1. INDIVIDUALISIERUNG ALS WERKPOLITISCHE STRATEGIE

Schiller wusste um den chaotischen Zustand der Literaturpolitik, und nicht nur dies: Er hat von Anfang an nach Kräften daran mitgearbeitet. Er gehörte durchaus zu den literarischen Anarchisten seiner Zeit, die Riedel

<sup>9</sup> Vgl.: [http://www.dla-marbach.de/dla/museum/veranstaltungen\\_im\\_museum/werkstatt\\_gespraech/index.html](http://www.dla-marbach.de/dla/museum/veranstaltungen_im_museum/werkstatt_gespraech/index.html). Die vorliegenden Ausführungen wurden zunächst in einem Vortrag für diese Reihe entwickelt.

<sup>10</sup> Ich schließe damit an eine größere Studie an: Verf., *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin, New York 2007.

<sup>11</sup> Niklas Luhmann, *Die Politik der Gesellschaft*, hrsg v. André Kieserling, Frankfurt/M. 2002, S. 84.

in seinen eingangs zitierten *Briefen über das Publikum* beschrieben hat. So befindet sich unter den ersten Publikationen des jungen Autors seine Ode *Die Entzückung an Laura*, die Gottholf Friedrich Stäudlin in seinem *Schwäbischen Musenalmanach* veröffentlicht hatte, allerdings in einer stark bearbeiteten und gekürzten Fassung. Schiller lancierte daraufhin zunächst eine anonyme Rezension des Musenalmanachs im *Württembergischen Repertorium*. Die werkpolitische Dimension der Besprechung deutet er bereits in der Metaphorik an, wenn etwa von dem »Gehorsam« der Autoren gegenüber dem Publikum die Rede ist und wenn er Stäudlin als »Heerführer der schwäbischen Musen« darstellt. Dabei entdeckt Schiller, wie zu erwarten, einen »Schwall von Mittelmäßigkeit«. Nur wenige Gedichte und Autoren werden gelobt, darunter ein Gedicht des Herausgebers und »»Laura« vom V. der Räuber«. Abschließend warnt der anonyme Rezensent den Almanach-Herausgeber Stäudlin, dass er nicht »an den Schwertspitzen der *Kritik sich spieße*« (V, S. 915 ff.) – solche Tötungsphantasien gehören zum Geschäft der kritischen Gewalt im 18. Jahrhundert, das das Verhältnis zwischen Autoren, Kritikern und Lesern oft genug nicht aufgeklärt friedlich, sondern als Dichterkrieg mit opaken Frontverläufen imaginiert hat.<sup>12</sup>

Als Literaturpolitiker praktiziert Schiller also die Taktiken der Simulation und Dissimulation, der Irreführung und verdeckten Meinungsmache, über die er nicht zufällig in seinen Dramen so beredt Auskunft zu geben weiß. Zwei Brüder, könnte man sagen, »stecken in seiner Brust«: zum einen der große aufrechte Mann nach dem Muster Karl Moors, der zum Zeichen seiner Größe gern auch einmal eine Stadt abfackelt, sich aber letztlich – in allem gescheitert – der Staatsgewalt unterordnet; zum anderen der geknechtete Franz Moor, der sich nur durch Intrigen und die Vorspiegelung falscher Tatsachen zu helfen weiß und die eigene Ohnmacht in heimtückischen Größenphantasien zu bewältigen versucht.

Charakteristisch an den Verfahren von Schillers Stäudlin-Kritik scheint mir weniger zu sein, dass Schiller sich in seiner Rezension des *Schwäbischen Musenalmanachs* selbst lobt. Bezeichnend ist vielmehr die Tatsache, dass eben selbst Stäudlin – wie vorsichtig auch immer – gelobt wird: »gegenwärtiger Almanach ist immerhin nicht der schlechteste in Teutschland« (V, S. 916). Das ist durchaus boshaft gemeint, und selbstredend würde Schiller sich eine Publikationsplattform zerstören, wenn er mit

<sup>12</sup> Vgl. z. B. die Satire *Der Dichterkrieg* in: Belustigungen des Verstandes und des Witzes. Heumonat, Leipzig 1741, S. 49-66; ebd., Brachmonat, Leipzig 1742, S. 518-541; ebd., Wintermonat, Leipzig 1742, S. 434-463. Zu den konzeptionellen Implikationen der Kriegsmetaphorik vgl. Verf., *Werkpolitik*, a. a. O., S. 84 ff., 89 f., 93 ff.

seinem Verriss noch weitergegangen wäre. Man muss aber auch sehen: Parallel zur Kritik am *Schwäbischen Musenalmanach* publiziert Schiller gemeinsam mit Freunden eine eigene Anthologie als »Gegenversuch«, die er – ebenfalls im *Wirttembergischen Repertorium* – selbst rezensiert.<sup>13</sup> Hatte er zuvor einen Gegner gelobt, so kritisiert er nun seine Parteigänger. Im Blick auf die von Stäudlin verstümmelte Lyrik schreibt Schiller:

Die Gedichte sind nicht alle von den gewöhnlichen; acht an Laura gerichtet, in einem eigenen Tone, mit brennender Phantasie und tiefem Gefühl geschrieben, unterscheiden sich vorteilhaft von den übrigen. Aber *überspannt sind sie alle und verraten eine allzu unbändige Imagination*; hie und da bemerke ich auch eine schlüpfrige sinnliche Stelle in platonischen Schwulst verschleiert. (V, S. 905; Hervorhebung S. M.)

So geht es in einem fort weiter: Es gibt viel »Starkes«, »Kühnes« und »Wahrpoetisches« zu entdecken, »Zärtlichweiches« und »Gefühlvolles«, aber eben auch »schlüpfrigen Witz« und »petronische Unart«, »Gezwungenes« und »Ungeheures«. »Eine strengere Feile«, so bemerkt Schiller nicht zuletzt im Blick auf jenen Autor, der sich hinter verschiedenen Kürzeln verbirgt und der eben niemand anderes als Schiller selbst ist, »wäre indes durchaus nötig gewesen, und überhaupt unter den Gedichten selbst eine strengere Wahl – aber das Buch musste eben *dick* werden und seine achtzehn Bögen haben, was kümmert es den Anthologisten, ob er unter die Narzissen und Nelken auch hie und da Stinkrosen und Gänseblumen bindet?« (V, S. 906)

Dem verhaltenen Lob des Gegners entspricht also die vehemente Kritik an den Freunden. Es gibt im Fall der Konkurrenz zwischen dem *Schwäbischen Musenalmanach* und der *Anthologie auf das Jahr 1782* dafür viele situative Gründe. Zugleich aber exponiert Schiller ein prinzipielles Verfahren, das den Stellenwert von negativer Kritik verschiebt. So geht er in der anonymen Selbstrezension der *Räuber* ebenfalls nicht gerade zimperlich mit dem eigenen Werk um. Neben dem obligatorischen Selbstlob, in dem er sich begeistert von der eigenen anthropologischen Beobachtungs- und Darstellungsleistung zeigt, findet sich erneut viel Tadel: fehlende Motivationen, unnatürliche Personendarstellung, die Diskrepanz zwischen angekündigten und durchgeführten Handlungen, sprachliche Überspannung, historische Fehler und poetische Ungerechtigkeit – so liest sich das Sündenregister, das Schiller sich selbst ausstellt.<sup>14</sup> Und in der Ankün-

<sup>13</sup> Dazu Stephan Füssel, *Schiller und seine Verleger*, Frankfurt/M., Leipzig 2005, S. 59 ff.

<sup>14</sup> Oscar Fambach, *Schiller und seine Kreis in der Kritik ihrer Zeit. Die wesentlichen Rezensionen aus der periodischen Literatur bis zu Schillers Tod, begleitet von Schillers und seiner Freunde Äußerungen zu deren Gehalt. In Einzeldarstellungen mit e. Vorw. u. Anhang: Bibliographie der Schiller-Kritik bis zu Schillers Tod*, Berlin 1957, S. 11 ff.

digung zur *Rheinischen Thalia*, auf die ich noch zurückkommen werde, behandelt Schiller seinen dramatischen Erstling *Die Räuber* als ästhetisches Vergehen und stellt sich selbst als Autor in die Position eines literarischen Verbrechers, der die »Gesetze des Instituts« seiner Erziehung »beleidigte« (V, S. 855).

In allen diesen Fällen aber bedeutet die Feststellung von kleineren Fehlern oder gar substanziellen Mängeln nicht, dass man die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand abzieht. Im Gegenteil: Gerade der Verstoß gegen die Konventionen begründet ein eigentümliches Interesse am Werk, und zwar so, wie die Verbrechen im Werk das eigentümliche Interesse der Beobachter erregen. Im Zentrum des Selbstlobs von Schiller steht nicht zuletzt der Gedanke, dass gerade die Untat und das Verbrechen eine besondere Faszinationskraft ausüben. Man wird nicht ausschließen können, dass Schiller ein wenig an sich selbst gedacht hat, als er über Karl Moor schrieb: »Die gräßlichsten seiner Verbrechen sind weniger die Wirkung bössartiger Leidenschaften, als des zerrütteten Systems der guten« – »Hoheit der Empfindung« jedenfalls, ein »unüberwindlicher Heldenmuth« und eine »erstaunenswerthe Gegenwart des Geistes« finden sich beim Autor und bei seiner Figur.<sup>15</sup> Es erscheint daher nur als konsequent, wenn die *Räuber* eine Art fortlaufenden Kommentar zum Literaturbetrieb formulieren und wenn eine Alternative zum Räuber-Dasein die Existenz des Literaturkritikers ist: Bevor man den Beschluss zur kriminellen Karriere fasst, schlägt Roller vor, »ein Taschenbuch oder einen Almanach zusammen[zu]sudel[n] und um den lieben Groschen [zu] rezensiere[n], wie's wirklich Mode ist«; und Grimm steckt Rezensenten und Gauner in eine Kategorie: »Pietisten – Quacksalber – Rezensenten und Jauner. Wer am meisten bietet, der hat mich« (I, S. 513).

Dass Fehler kein Anlass dafür sein sollen, die Aufmerksamkeit von einem Gegenstand abzuziehen, ist auch die Schlusspointe von Schillers Selbstrezension der *Anthologie auf das Jahr 1782*. Am Ende schreibt er dort:

Diese Anthologie scheint sich jedoch, wenn sie die Absicht, jedermanniglich zu gefallen, hätte, schlimm betrogen zu finden: denn der darin herrschende Ton ist durchaus zu eigen, zu tief und zu männlich, als dass er unsern zuckersüßen Schwätzern und Schwätzerinnen behagen könnte.

<sup>15</sup> Fambach, Schiller und seine Kreis in der Kritik ihrer Zeit, a. a. O., S. 14.

»Zu eigen, zu tief und zu männlich« – auf diese Weise befreit Schiller die Anthologie von den Fesseln, die der »gegenwärtige[] Geschmack« und dessen Vertreter, die »modischen Skribenten«, der Poesie anlegen wollen (V, S. 907). Fehler sind dann eben keine Zeichen mangelnder literarischer Kompetenz, sondern Fehler werden zu Zeichen von ›Eigenheit‹, von ›Tiefe‹ und ›Männlichkeit‹, kurz: Fehler bezeichnen die Individualität eines Autors, der Aufmerksamkeit beansprucht nicht deswegen, weil er die gültigen Geschmacksnormen auf höchstem Niveau erfüllt, sondern weil er so ist, wie er ist, weil er Einzigartigkeit anzubieten hat.

Weiter noch als im Finalcoup der Selbstrezension seiner *Anthologie auf das Jahr 1782* geht Schiller in der Schlusspointe der Ankündigung seiner Zeitschrift *Rheinische Thalia*. Dort schreibt er: »Eh ich schließe, noch dieses Einzige – Unterzeichnung auf diese Schrift wird nur dann erst einen Wert für mich haben, wenn ich sie persönlichem Mitgefühl danken darf. Den Schriftsteller überhüpfte die Nachwelt, der nicht mehr wert war als seine Werke – und gerne gestehe ich, dass bei Herausgabe dieser Thalia meine vorzügliche Absicht war – zwischen dem Publikum und mir ein Band der *Freundschaft* zu knüpfen« (V, S. 860). Worin liegt das Besondere der Sozialbeziehung ›Freundschaft‹?<sup>16</sup> Und warum könnte ein freundschaftliches Verhältnis zwischen Autor und Werk auf der einen, den Lesern auf der anderen Seite werkpolitisch von Vorteil sein?<sup>17</sup>

Folgt man den frühen Briefen Schillers, dann ist Freundschaft, noch jenseits der metaphysischen Aufladung, die er vorgenommen hat, eine Art Lebenseinstellung. Die wahren Freunde Schillers bemerken, dass »alles selbst meine Gedichte vom Gefühle der Freundschaft belebendigt wurden« (NA, Bd. 23, S. 2).<sup>18</sup> Freunde haben »Achtung« voreinander und »Zu-

<sup>16</sup> Vgl. im historischen Überblick: Eckhardt Meyer-Krentler, Freundschaft im 18. Jahrhundert. Zur Einführung in die Forschungsdiskussion, in: Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert, hrsg. v. Wolfram Mauser u. Barbara Becker-Cantarino, Tübingen 1991, S. 1-22. Zu den Komplikationen der Freundschaftssemantik in der Aufklärung: Verf., Friedrich von Hagedorn – Konstellationen der Aufklärung, Berlin, New York 1999, S. 177 ff.

<sup>17</sup> Aus einer anderen Perspektive vgl. zum Thema: Katja Mellmann, Das Buch als Freund – der Freund als Zeugnis. Zur Entstehung eines neuen Paradigmas für Literaturrezeption und persönliche Beziehungen, mit einer Hypothese zur Erstrezeption von Goethes »Werther«, in: Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis, Marianne Willems (Hrsg.), Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert, Tübingen 2006, S. 201-240; dies., Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche, Paderborn 2006.

<sup>18</sup> Die Sigle »NA« (mit nachfolgender Band- und Seitenzahl) bezeichnet: Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, fortgef. v. Lieselotte Blumenthal u. a., hrsg. im Auftr. der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers, Weimar 1943 ff.

trauen« zueinander (NA, Bd. 23, S. 3, 9); sie stehen in der Pflicht, sich zu kritisieren (NA, Bd. 23, S. 4); sie unterhalten ihre spezifische Beziehung dauerhaft und sind über den »Wechsel der Umstände erhaben« (NA, Bd. 23, S. 6, 110); sie teilen – gerade auch beim Lesen von Büchern – einerlei »Empfindung« bis hin zur Seelenverschmelzung (NA, Bd. 23, S. 9, 62); und sie praktizieren ein bestimmtes Aufmerksamkeitsverhalten – 1776 schreibt Schiller: »es kommt bei der Freundschaft auf alle Kleinigkeiten – in den Augen der Welt Kleinigkeiten an!« (NA, Bd. 23, S. 9)<sup>19</sup> Mit anderen Worten: ›Freundschaft‹ bezeichnet eine Einstellung, die Individualitäten ineinander spiegelt, die Fehler nicht als Anlass zur Kommunikationsunterbrechung versteht und die eine quasi selektionslose Aufmerksamkeit aufwendet. Es liegt auf der Hand, dass diese drei Momente – Interesse am individuellen Austausch, Fehlertoleranz, selektionslose Aufmerksamkeit – die idealen Bedingungen für einen stabilen Kontakt zwischen Autoren und Lesern darstellen.

Wie aber erkennt man einen Freund, wenn man ihn vor sich hat? Worin bestehen die Signale der Freundschaftsfähigkeit? Wichtig für ein freundschaftstaugliches Verhalten ist zunächst, dass man sich in seiner Eigentümlichkeit präsentiert. Und weil der Freund seine Individualität anbieten muss, bemüht sich Schiller in der Ankündigung der *Rheinischen Thalia* nach Kräften, in der enormen Journalkonkurrenz Alleinstellungsmerkmale zu sammeln. Gleich eingangs bemerkt er: »Nach so vielen Journalen, gelehrten und empfindsamen Zeitungen, welche Deutschland von Jahr zu Jahr überschwemmen, bin ich ungewiß, wie das Publikum diese neue Einladung aufnehmen wird« (V, S. 854). Um auf sich aufmerksam zu machen und um sich in seiner Einzigartigkeit dem Leser als Freund anzubieten, steigert er die Unwahrscheinlichkeit von Anschlusskommunikation auf extreme Weise: »Blindes Vertrauen des Publikums«, so Schillers Inszenierung eines Autors am Nullpunkt seiner Karriere, »ist das einzige, woran ich noch appellieren kann« (V, S. 855).

›Blindes Vertrauen‹, um dies nur kurz zu skizzieren, ist ein höchst anspruchsvolles Konzept. Die alteuropäischen Verhaltensregeln fußten auf dem Grundsatz, niemandem zu vertrauen.<sup>20</sup> Im privatpolitischen Diskurs wird die Umgebung als feindliches Territorium beschrieben. Weil man von

<sup>19</sup> Vgl. hierzu im Blick auf *Don Carlos*: Claudia Stockinger, Der Leser als Freund. Schillers Medienexperiment ›Dom Karlos‹, in: Zeitschrift für Germanistik 16, 2006, S. 482–503.

<sup>20</sup> Vgl. z. B.: Curieuser Reise-Hoffmeister | oder Kurtze | doch Deutlicher Anweisung | wie Ein junger Mensch | welcher in die Welt gehen | und seinem Vaterlande hernach die Veritable Staats-Klugheit | sammt einer Wohleingerichteten Conduite weisen will | müsse beschaffen seyn, Leipzig 1702, S. 82: »Die allzugrosse Vertraulichkeit macht Slavery | und man muß sich immer fort vor demjenigen fürchten | welcher unsere Heimlichkeit offenbahnen

Feinden umgeben ist, muss man erstens achtsam und zweitens höflich sein.<sup>21</sup> Die Modernisierung dieser alteuropäischen Verhaltensregeln setzt demgegenüber auf Vertrauen und Kritik. Menschen sollen jetzt Irrtum und Verhaltensflexibilität als etwas Positives anerkennen und somit entwicklungs- oder bildungsfähig sein. Zudem können sie in einer nicht länger nach dem Muster der hierarchischen Schichtung gedachten Welt mehr Sozialkontakte realisieren, bei denen dann aber eben auch weniger Zeit für Anbahnungsbemühungen bleibt. Eine sich modernisierende Gesellschaft ist auf Beziehungen angewiesen, die eine gewisse Form der Beliebigkeit, Sorglosigkeit und damit Geschwindigkeit aushalten, um unwahrscheinliche Kommunikation wahrscheinlicher zu machen. Stellt man sich primär auf »versachlichte« Beziehungen ein, kann Vertrauen zur Normalität werden, *weil* man weniger von der Person weiß und *weil* man weniger von der Person wissen muss, um erfolgreich agieren zu können.<sup>22</sup> Das aber heißt auch: Dauerhafte Sozialbeziehungen sind nicht auf permanenten Gunsterweis angewiesen. Sie können über Entfernung und Abwesenheit hinweg bewahrt werden. Gerade die neuen Möglichkeiten der Intimität in zwischenmenschlichen Beziehungen begründen neue Formen der Distanzierung als Sozialisationsformen – und umgekehrt.<sup>23</sup> Von hier aus gesehen verbinden sich im Konzept des ›Vertrauens‹ auf symptomatische Weise die Gegensätze einer Gesellschaft, die aufgrund ihrer Sachlichkeit spezifische Formen intensiver Emotionalität erzeugt.

Um also die von Schiller geforderte Unwahrscheinlichkeit eines »blinden Vertrauens« zwischen Autor und Publikum plausibel zu machen, stellt er in der *Thalia*-Ankündigung seine Individualität aus. Er erzählt als »Ausschweifung« die Geschichte seiner Autorschaft. Schiller berichtet vom Aufführungserfolg der *Räuber*, er erzählt davon, dass ihm Schreibverbot erteilt wurde, er gesteht, dass er sich diesem Befehl durch die Flucht

kann«. Hierzu und zum folgenden auch Verf., Verbrechen lohnt sich. Die Ökonomie der Literatur in Schillers *Verbrecher aus Infamie*, in: Euphorion 99, 2005, S. 243-271.

<sup>21</sup> Hierzu und zum folgenden Verf., »Man setzt sich eben derselben Gefahr aus, welcher man andre aussetzet«. Autoritative Performanz in der literarischen Kommunikation am Beispiel von Bayle, Bodmer und Schiller, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 120, 2001, S. 481-501, insbes. S. 484 f., 491 f.

<sup>22</sup> Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, hrsg. v. Otthein Rammstedt (= ders., Gesamtausgabe, hrsg. v. O.R., Bd. 11), Frankfurt/M. 1992, S. 393 f.

<sup>23</sup> Ernst Osterkamp, Liebe und Tod in der deutschen Lyrik der Frühaufklärung, in: Critica Poeticae. Lesarten zur deutschen Literatur. Hans Geulen zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Andreas Gößling u. Stefan Nienhaus, Würzburg 1992, S. 75-100; zum weiteren kulturhistorischen Kontext vgl. Albrecht Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999.

nach Mannheim entzogen habe. Vor allem aber: Er bekennt, wie fehlerhaft sein Erstlingsdrama ausgefallen ist. Er zeigt sich offen und damit freundschaftsfähig, und er testet seinerseits die freundschaftliche Toleranz der Leser aus. Den extremen Figuren seines Dramas wünscht er »Unsterblichkeit«, »um das Beispiel einer Geburt zu verewigen, die der naturwidrige Beischlaf der *Subordination* und des *Genius* in die Welt setzte. – Ich meine die ›Räuber‹« (V, S. 855).

Diese ›Naturwidrigkeit‹, und darin scheint mir die Pointe Schillers zu liegen, erweist sich als zwingend notwendig. Sie resultiert aus dem Zusammenspiel von individuellen Dispositionen und äußeren Bedingungen, kurz: Sie ist Ausdruck der Autorenbiographie. Das System, das Schiller von seiner Autorschaft abhalten wollte, verhinderte zugleich, dass er sich in Menschenkenntnis übte: »unbekannt mit Menschen und Menschen schicksal mußte mein Pinsel notwendig die mittlere Linie zwischen Engel und Teufel verfehlen, mußte er ein Ungeheuer hervorbringen, das zum Glück in der Welt nicht vorhanden war«. Schuld an dem dramatischen Bastard, den der »naturwidrige Beischlaf der *Subordination* und des *Genius*« gezeugt haben, sind nicht zuletzt die Verhältnisse, das »Klima«, die Bedingungen der »Epoche« (V, S. 855 f.).

Schiller also stellt seine Individualität aus, er sendet Signale, die anzeigen, dass er sich auf freundschaftliche Intimität, Nähe und Aufmerksamkeit einstellt, und dies alles, um das »blinde Vertrauen« und die »Freundschaft« des Publikums zu erwerben. Diesem Gedankengang folgend, stimulieren gerade die Fehler des Autors eine spezifische Form der dauerhaften Bindung zwischen ihm und den Lesern – als Attraktoren wirken dann nicht Perfektion, sondern Besonderheit, nicht Schönheit, sondern das Interessante und Merkwürdige.

Bei dieser Strategie der Befreundung von Autor und Leser handelt es sich um ein zentrales werkpolitisches Verfahren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das eingebettet ist in größere Veränderungen innerhalb der Aufmerksamkeitskultur. In unterschiedlichen Bereichen steigert man die Beobachtungsfähigkeit dadurch, dass man eine kritische Haltung durch eine verstehende Haltung ersetzt. In der Anthropologie des »ganzen Menschen« hält man es für weniger relevant, einen Menschen zu verurteilen, als ihn genau zu beobachten – Karl Philipp Moritz etwa votiert für eine möglichst genaue Beobachtung, die sich gerade auch für die »Kleinigkeiten« interessiert und dabei zunächst ohne »Reflexion« auskommt.<sup>24</sup> In der Justizreformbewegung hält man es für weniger relevant, einen

<sup>24</sup> Karl Philipp Moritz, Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungs-Seelenkunde, in: Deutsches Museum 1, 1782, S. 485-503, z. B. S. 490 f.

Verbrecher abzustrafen, als zunächst seine Beweggründe zu erkunden – Schiller selbst hat die entsprechende Haltung in der Vorrede zum *Verbrecher aus verlorener Ehre* beschrieben. Und in bestimmten Teilen der Literaturkritik hält man es für weniger relevant, einen Dichter zu tadeln, als die Nuancen seiner spezifischen Ausdrucksform zu erkunden – im Streit zwischen Wieland und Schmidt um Goethes *Götz von Berlichingen* im *Teutschen Merkur* erklärt Wieland beispielsweise gegen die Verbesserungsvorschläge bzw. gegen den (aus seiner Sicht durchaus berechtigten) Tadel an den Regelverstößen gerichtet, dass der Rezensent sich an der besonderen Autorintention als Maßstab zur Beurteilung des Drama zu orientieren habe.<sup>25</sup> Wenn Schiller also gerade am Anfang seiner Karriere an diesen anthropologischen, juristischen und literaturkritischen Bewegungen teilnimmt und damit zum Projekt einer Veränderung der Aufmerksamkeitskultur beiträgt, dann ist dies werkpolitisch symptomatisch. Er beliefert genau jene Bereiche, die sich als Ensemble wechselseitig plausibilisieren.

Teil einer poetischen Werkpolitik im engeren Sinn sind Werke wie die *Räuber* oder die Erzählung vom *Verbrecher aus verlorener Ehre*, die 1786 in der *Thalia* erscheint, insofern, als sie dem Zuschauer und Leser im Vollzug des Werks die Voraussetzungen für eine verstehende Haltung vermitteln. Diese Werke sorgen dafür, dass etwaige Fehler nicht vertuscht werden müssen, weil Mängel keinen Grund für den Entzug von Aufmerksamkeit darstellen, sondern weil Fehler auf die spezifische Individualität der Figuren und ihrer Darstellungsweise durch den Autor hinweisen.

## 2. HISTORISIERUNG ALS WERKPOLITISCHE STRATEGIE

Entscheidend war für Schiller, der sich als freier Autor auf den Literaturmarkt gewagt hat, dass positive Anschlusshandlungen sich nicht nur auf ein Werk beziehen, sondern auf das Gesamtwerk des Autors. »Werkpolitik« wird damit zur »Gesamtwerkpolitik«, und erst in diesem Sinn lassen sich die Dimensionen der Individualisierung als werkpolitische Strategie ganz erkennen. Zugleich zeigt sich, dass die verstehende Haltung, die auf die Einsicht in die Individualität des Autors, seiner Intentionen und Darstellungsweise zielt, einer historischen Betrachtung zuarbeitet. Individualisierung und Historisierung sind zwei Seiten einer werkpolitischen

<sup>25</sup> Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland, hrsg., eingel. u. komm. v. Karl Robert Mandelkow, Teil I, 1773-1832, München 1975, S. 15 f.

Medaille im Rahmen einer Hermeneutik, die das Gesamtwerk als privilegierten Kontext des Einzelwerks behandelt und dieses Œuvre als Ausdruck einer Autorenbiographie versteht.<sup>26</sup>

Ein kurzer Exkurs kann dies plausibilisieren: Christoph Martin Wieland, einer der Orientierungsautoren für Schiller, hatte die entscheidenden werkpolitischen Stichworte für die Aufwertung von Fehlern als ›merkwürdige‹ Zeichen von Individualität geliefert<sup>27</sup> – es gehört zu den signifikanten Szenen der Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts, dass sich Wieland 1792 zum Vertragsabschluss seiner legendären *Sämmtlichen Werke* bei Göschen neben seinem Schwiegersohn Carl Leonhard Reinhold von Friedrich Schiller als Zeugen begleiten ließ.<sup>28</sup>

Wieland verlangt seinen Zeitgenossen eine ›behuhsame‹ und ›billige‹ Beobachtung von Individualität ab. Seit den 1760er Jahren veranstaltet er Ausgaben seiner ›gesammelten Werke‹, in denen er auch sein Frühwerk wieder veröffentlicht. Dieses Frühwerk, so gesteht er offen ein, ist ästhetisch unzulänglich. Aber das sollte die Leser nicht weiter stören, weil auch und gerade die mangelhaften Werke zur ›Geschichte‹ des Autors und seines Œuvre gehörten und deswegen interessant seien. In regelmäßigen Abständen finden sich in den Vorreden zu verschiedenen Ausgaben von Wielands ›gesammelten Werken‹ programmatische Sätze wie die zur Legitimation des Abdrucks von *Die Natur der Dinge* im ersten der »Supplemente«-Bände der *Sämmtlichen Werke* von 1798:

Auch hätte ihn keine andere Rücksicht bewegen können, es in die gegenwärtige Sammlung aufzunehmen, als die Betrachtung, dass es gewisser Massen zur Geschichte unsrer Litteratur gehört, zu sehen, von welchem Punkt er ausging, und welch einen Zwischenraum er zurückzulegen hatte, um 15 Jahre später nur zu Musarion zu gelangen. Überdiess würde ein nicht unbeträchtlicher Theil der Geschichte seines Geistes und seiner Schriften, die er zu geben versprochen hat, unverständlich und ohne allen Nutzen seyn, wenn er, von einer falschen Schaam verleitet, die Erstlinge seines Geistes und seines ihm selbst

<sup>26</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch die prinzipiellen literaturtheoretischen Überlegungen zum Werk bei Carlos Spoerhase, Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen, in: *Scientia Poetica* 11, 2007, S. 276-344.

<sup>27</sup> Vgl. dazu: Verf., Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert. Zur Temporalisierung der Poesie in der Verbesserungsästhetik bei Hagedorn, Gellert und Wieland, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74, 2000, S. 27-43; ders., *Werkpolitik*, a. a. O., S. 186 ff.

<sup>28</sup> Jochen Golz, *Monumente zu Lebzeiten? – Schiller als Herausgeber seiner Werke*, in: *Schiller: National Poet – Poet of Nations. A Birmingham Symposium*, hrsg. v. Nicholas Martin, Amsterdam, New York 2006, S. 73-88, S. 76.

damahls noch wenig bewussten Dichtertalents hätte unterdrücken wollen.<sup>29</sup>

Das Einzelwerk soll im Kontext des Gesamtwerks als Lebenswerk gesehen werden (also im Rahmen der individuellen Werkentwicklung), und das Gesamt- und Lebenswerk soll als Teil der Literaturgeschichte wahrgenommen werden. Mit diesem Programm hat Wieland es bis in Schillers *Horen* geschafft. Bezeichnenderweise erklärte Goethe dort 1795 in seinem Aufsatz über *Literarischen Sansculottismus*, dass eine bedeutende Schrift die »Folge des Lebens« und seiner »Umstände« sei; und wie Wieland empfiehlt Goethe (mit direktem Bezug auf Wielands Revision der eigenen Werke) die Beobachtung der Werkentwicklung: »Vielleicht wagen wir in der Folge«, so Goethe, »die Geschichte der Ausbildung unsrer vorzüglichsten Schriftsteller, wie sie sich in ihren Werken zeigt, dem Publicum vorzulegen«.<sup>30</sup>

Zurück zu Schiller: Wieland hält an dem Projekt, im Werk die Geschichte des Autors zu verfolgen, auch als Rezensent durchgehend fest, so etwa im Fall der Besprechung von Schillers *Dom Karlos* im *Teutschen Merkur* (1787): Die Gefälligkeits-Rezension für Göschen beurteilt das Drama insgesamt positiv, obwohl Wieland von dem Text – wie er brieflich bemerkt – nach seiner »Vorstellungsart unmöglich eine *günstige* Anzeige machen« könne.<sup>31</sup> Offiziell jedoch findet er den *Dom Karlos* »vornehmlich« deswegen »interessant«, weil das Stück »von dem was sich unsere dramatischen Musen in Zukunft von ihm [Schiller, S. M.] zu versprechen haben, unterrichtet, und uns, so zu sagen, zu Zuschauern eines langen muthvollen Kampfes seines Genius mit seinem Sūjet macht«. Verstöße gegen die regelmäßige Dramenästhetik entschuldigt Wieland auch in diesem Fall durch den Hinweis auf den Willen des Autors.<sup>32</sup> Allgemeine Regeln sind weniger relevant als die spezifische Intention des Autors.

Wichtig ist indes auch: Wieland veröffentlicht sein Frühwerk, aber er veröffentlicht nicht alles, und er veröffentlicht das Frühwerk nicht, ohne es zumindest teilweise zu überarbeiten. Das erklärt sich zum Teil aus

<sup>29</sup> Christoph Martin Wieland, *Sämtliche Werke*, Bd. XIII/1, hrsg. v. der »Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur« in Zus. arb. mit dem »Wieland-Archiv«, Biberach/Riß, u. Hans Radspieler, Hamburg 1984 (Repr.), S. 9f.

<sup>30</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, hrsg. im Auftr. der Großherzogin Sophie von Sachsen, I. Abth., Bd. 40, Weimar 1901, S. 201.

<sup>31</sup> Christoph Martin Wieland, *Von der Freiheit der Literatur. Kritische Schriften und Publizistik*, hrsg. u. komm. v. Wolfgang Albrecht, Bd. 2, Frankfurt/M., Leipzig 1997, S. 1093 auch S. 1095.

<sup>32</sup> Wieland, *Von der Freiheit der Literatur*, a. a. O., S. 271 f.

rechtlichen Problemen des Buchmarkts – überarbeitete Werke konnten als neue Werke behandelt und entsprechend verkauft werden. Zugleich waren Sammlung und Überarbeitung wichtige Instrumente im Kampf gegen den Nachdruck: Wer ›vollständigere‹ und ›bessere‹ Werke zu bieten hatte, konnte auf größeren Erfolg beim Publikum rechnen. Dies haben nicht nur Wieland und seine Verleger so gesehen,<sup>33</sup> sondern etwa auch Goethe und Göschen oder Cotta.<sup>34</sup> Aber die ökonomischen, literaturstrategischen und -betrieblichen Gründe erklären nicht alles. Vielmehr wird man die Zumutung nicht übersehen dürfen, die das Angebot von offenkundig mangelhaften Werken gegenüber dem Leser darstellt. Mit anderen Worten: Zwar entwickelte Wieland wie kaum ein anderer Autor seiner Zeit die werkpolitischen Strategien der Individualisierung und Historisierung, aber zugleich kämpfte er mit dem Ethos eines Autors, der auf Perfektion setzt.

Schiller schließt mit seinen eigenen Sammlungen an diese ambivalente Gesamtwerkpolitik an.<sup>35</sup> Am 4. Februar 1790 bittet er seinen Vater, ihm alle noch vorhandenen Manuskripte und Drucke seiner Stuttgarter Zeit von den Kasualcarmina bis zu seiner Dissertation zu senden: »Diese Dinge interessieren mich jetzt, und ich brauche sie als *Belege zur Geschichte meines Geistes*. Haben Sie ja die Güte und suchen mir solche zu bekommen« (NA, Bd. 25, S. 408; Hervorhebung S. M.). Und im Vorwort zu den *Kleinere prosaischen Schriften* von 1792 schreibt er:

Bei den mehresten der hier abgedruckten Aufsätze möchte, wie ich gar wohl einsehe, eine strengere Feile nicht überflüssig gewesen sein; und es war auch anfangs meine Absicht, Ton und Inhalt meiner gegenwärtigen Vorstellungsart gemäßer zu machen; aber ein veränderter Geschmack ist nicht immer ein besserer, und vielleicht hätte die zweite Hand ihnen gerade dasjenige genommen, wodurch sie bei ihrer ersten Erscheinung Beifall gefunden haben. Sie tragen also auch noch jetzt das jugendliche Gepräge ihrer ersten zufälligen Entstehung und bitten dieser Ursache wegen um die Nachsicht des Lesers. Nicht immer ist es der innere Gehalt einer Schrift, der den Leser fesselt; zuweilen gewinnt sie ihn bloß durch charakteristische Züge, in denen sich die Individualität ihres

<sup>33</sup> Wolfgang von Ungern-Sternberg, Chr. M. Wieland und das Verlagswesen seiner Zeit. Studien zur Entstehung des freien Schriftstellertums in Deutschland, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens XIV, 1974, Sp. 1211-1534, S. 1412 ff.

<sup>34</sup> Verf., Werkpolitik, a. a. O., S. 464 ff.

<sup>35</sup> Vgl. zu Schillers Konzept der Werkausgaben: Golz, Monumente zu Lebzeiten? – Golz unterscheidet die Werkstrategien der Historisierung und Perfektionierung, aber er übergeht diese Ambivalenz in Wielands Werkkonzept. Zudem unterschätzt er m. E. die Entwicklung des Werk-Konzepts im 18. Jahrhundert vor Wieland (vgl. dazu: Verf., Die Entstehung von Tiefsinn, a. a. O.; ders., Werkpolitik, a. a. O.).

Urhebers offenbart; eine Eigenschaft, die oft gerade die vollendetsten Werke eines Autors verleugnen. Für Leser also, welche diese interessieren kann, die, wenn sie in dem Buche auch nicht mehr finden sollten als den Verfasser selbst, mit diesem kleinen Gewinn sich begnügen, sind diese Rhapsodien bestimmt (V, S. 863 f.).

Mit anderen Worten: Die *Kleinere prosaischen Schriften* richten sich an »Freunde« des Autors.

Für wie problematisch Schiller (ähnlich wie Wieland) die werkpolitischen Strategien der Individualisierung und Historisierung hielt, sieht man am ersten Band der gesammelten Gedichte von 1800, für den Schiller den Bestand sorgfältig ausgewählt und überarbeitet hatte.<sup>36</sup> Die Not, diese Ausgabe fortsetzen zu müssen, zwingt Schiller dann jedoch zum Wechsel der werkpolitischen Strategie. 1803 bekennt er in der Vorrede zum zweiten Band, dass eine kritische Auswahl von Vorteil gewesen wäre, fügt dann aber hinzu: »Sie [die Gedichte, S. M.] sind schon ein verjährtes Eigentum des Lesers, der sich oft auch das Unvollkommene nicht gern entreißen läßt, weil es ihm durch irgendeine Beziehung oder Erinnerung lieb geworden ist, und selbst das Fehlerhafte bezeichnet wenigstens eine Stufe in der Geistesbildung des Dichters« (V, S. 875).

Schiller also referiert mit seiner werkpolitischen Strategie auf Aufmerksamkeitsprogramme, wie Wieland sie exemplarisch formuliert und wie sie unter anderem Goethe nicht zuletzt im Briefwechsel mit Schiller über die Anlage von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* reflektiert. Zwar wünscht sich der philosophisch gestimmte Schiller, Goethe möge die Bequemlichkeit der Romanleser akzeptieren und »selbst die Momente, worauf es ankommt, blank und bar zuzähl[en]«. Schiller bemerkt indes auch, dass die Kreditwürdigkeit des Autors von größerer Bedeutung ist als dessen Liquidität:

sicherlich aber hält es ihn [den Leser, S. M.] bei dem Buche fester, wenn er sich selber helfen muß. Haben Sie also nur dafür gesorgt, daß er gewiß findet, wenn er mit gutem Willen und hellen Augen sucht, so ersparen Sie ihm ja das Suchen nicht. Das Resultat eines solchen Ganzen muß immer die eigene, freie, nur nicht willkürliche Produktion des Lesers sein, es muß eine Art von Belohnung bleiben, die nur dem würdigen zu Teil wird, indem sie dem unwürdigen sich entziehet.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Dazu Golz, *Monumente zu Lebzeiten?*, a. a. O., S. 84 ff.

<sup>37</sup> Brief vom 2. Juli 1796: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Richter u. a., Bd. 8.1, hrsg. v. Manfred Beetz, München 1990, S. 211; vgl. dazu: Verf., *Werkpolitik*, a. a. O., S. 479 ff.

Goethe erwirbt sich demzufolge in der Werkpolitik einen Kredit bei den Lesern, indem er Sehnsucht und Erwartungssicherheit mit Enttäuschung kombiniert und darüber einen fortwährenden Kontakt sichert. Es handelt sich dabei insofern um freundschaftliche Aufmerksamkeitsprogramme, als sich das dauerhafte Interesse durch »das Unvollkommene«, durch »das Fehlerhafte« oder durch andere Momente, die üblicherweise zum Aufmerksamkeitsentzug führen, nicht stören bzw. mit Genuss strapazieren lässt.

Für Schillers »Werkpolitik« sind dabei zwei Momente wichtig: zum einen, dass – wie erwähnt – die werkpolitischen Strategien der Individualisierung und Historisierung und damit die Umcodierung von Fehlern in merkwürdige Eigentümlichkeiten von vergleichbaren Entwicklungen in anderen Bereichen getragen werden, etwa der Anthropologie oder der Jurisprudenz. Zum anderen ist wichtig, dass Schiller selbst auf unterschiedlichen Niveaus und in unterschiedlichen Textsorten seine Werkpolitik umkreist und aus immer neuen Perspektiven zur Geltung bringt: Auf der Bühne sorgt das Drama für das Interesse gerade auch am Vergehen der großen Figuren. In den Rezensionen übt Schiller sich in Selbstkritik, um auf Fehler hinzuweisen und um zu demonstrieren, dass die Werke dennoch oder gerade deswegen der Aufmerksamkeit wert sind. In den Vorreden zur Zeitschrift und zu Werksammlungen referiert Schiller auf das freundschaftliche Interesse an der Entwicklung des Autors – viele weitere Texte und Textsorten könnten noch angeführt werden.

Stets fordern diese werkpolitischen Verlautbarungen die Leser dazu auf, dem Autor »gerecht« zu werden. Am Ende der offiziellen *Räuber*-Vorrede schreibt Schiller: »Wer nur so billig gegen mich handelt, mich ganz zu lesen, mich verstehen zu wollen, von dem kann ich erwarten, dass er – nicht den Dichter bewundere, aber den rechtschaffenen Mann in mir hochschätze« (I, S. 488). »Ganz Lesen« und »Verstehen wollen«: dies sind die leitenden Imperative einer Werkpolitik, die das Werk immer schon unter Bedingungen seiner Geschichtlichkeit betrachtet, einer Werkpolitik, in der das Individuum und seine Geschichte dem Werk die Regel gibt, mag es nach anderen Kriterien noch so regellos erscheinen.

### 3. DER PHILOLOGE ALS FREUND DES AUTORS

Schiller bleibt gegenüber der Hingabebereitschaft des Publikums skeptisch; sein Projekt der *Rheinischen Thalia* war zunächst ein Misserfolg; und auch die Fortführung der Zeitschrift als *Thalia* durch Göschen gehört nicht gerade zu den großen publizistischen Erfolgen des 18. Jahrhunderts.

Dies zeigt unter anderem, wie riskant Schillers Projekt einer Befreundung von Autor und Leser war. Warum sollte man sich gerade für die Individualität Schillers interessieren? Warum sollte man Schillers Eigenheiten für so interessant halten, dass sie bei aller Irritation Aufmerksamkeit für sich reklamieren dürfen?

Schiller selbst bemerkt in der Ankündigung der *Rheinischen Thalia*: »Es befremdet vielleicht, auf dem Anzeigeblatt eines Journals die Jugendgeschichte seines Verfassers zu finden, und doch war kein Weg natürlicher, den Leser in das Innre meiner Unternehmung zu führen, als wenn ich ihm die Bekanntschaft des Menschen machte, der sie ausführen soll« (V, S. 856). Wie in einem Brennglas bündelt Schiller in diesem Satz die Pointen der individualisierenden Werkpolitik: Diese Strategie ist der Idee nach so »befremdend«, dass sie als Alleinstellungsmerkmal in der publizistischen Konkurrenz dienen kann und damit ein exklusives Freundschaftsverhältnis zu begründen vermag; sie soll so »natürlich« sein, dass sie auf voraussetzungsloses Interesse rechnen darf; sie zielt auf die »Bekanntschaft des Menschen« und damit auf das Verstehen von Eigentümlichkeit; und sie soll eben dadurch in das »Innre« des Werks führen, in die geheimnisvollen Tiefendimensionen, die die Leser von nun an zu erkunden haben. Wie gesagt: Schillers Ankündigung war keine erfolgreiche Werbemaßnahme. Das Risiko und die Zumutungen, denen sich das Publikum ausgesetzt sah, waren offenbar zu groß.

Obwohl Schiller mit dem Risiko und den Gegengewalten seiner Werkpolitik bestens vertraut war, scheute er keine Phantasien, wenn es um die Planung seiner Werke ging. Gedanklich war er seiner Karriere immer schon voraus, im Entwurf feierte er bereits Erfolge, die es noch nicht gab, geistig entwickelte er eine Zuversicht zu sich selbst, die der Einbildung des eigenen Schaffensvermögens geschuldet war. Bis zuletzt gehörte Schiller zu den großen Schöpfern von Werkphantasien, eine ganz eigene Seite seines Schriftstellerdaseins mit einer wunderbaren Prosa des Bittens, Versprechens und Verschiebens – sein »Arbeits- und Finanzplan« für die Jahre von 1802 bis 1809, also bis zu seinem fünfzigsten Geburtstag, resümiert für das Jahr 1808, das Schiller bekanntlich nicht mehr erleben durfte: »In Sieben Jahren 10 Theaterstücke«. <sup>38</sup> Fertigstellen konnte Schiller von den jährlich geplanten Originaldramen lediglich zwei: *Die Braut von Messina* (1803) und *Wilhelm Tell* (1804). Oft genug holte die Karriere die Gedanken ihres Autors ein, bisweilen erreichten die Erfolge die Phantasien ihres Urhebers, und nicht immer erwies sich die Zuversicht in die eigene Arbeitskraft als unbegründet. Aber oft genug war dies auch nicht

<sup>38</sup> Füssel, Schiller und seine Verleger, a. a. O., S. 319.

der Fall. Die Laufbahn des Autors verlief ganz anders, als imaginiert; Misserfolge waren nicht ungewöhnlich; und das Vertrauen Schillers in sich selbst erwies sich als Selbstüberschätzung. Legende sind all die gescheiterten Pläne und nicht gehaltenen Versprechungen, mit denen Schiller seine Verleger, seine Förderer und sein Publikum auf seine eigene große Zukunft vorbereitet und enttäuscht hat – und dennoch: Seine freundschaftlichen Leser hielten zu ihm.

»Werkpolitik« ist somit die Verhandlung zwischen Autoren, Vermittlern und Lesern darüber, welche eigentümliche Macht das Werk für sich reklamieren darf, welche Ansprüche es erhebt vor allem im Namen des Autors. »Werkpolitisch« ist das Unternehmen, »Einstellungen« gegenüber dem Werk zu definieren. Noch bevor ein Stück auf die Bühne kommt, noch bevor man die erste Seite eines Buchs aufgeschlagen hat, verhält man sich als Beobachter zum literarischen Text. Wieviel Aufmerksamkeit will man investieren und wie will man seine Aufmerksamkeit investieren? Inwiefern ist man bereit, Irritationen zu ertragen? Welche Ungereimtheiten und Mängel lässt man einem Autor durchgehen, weil sie etwa zur eigentümlichen Handschrift eines Dichters gehören? Und vor allem: Inwieweit lässt man sich als Beobachter vom Gegenstand verunsichern, inwieweit sucht man den Fehler weniger beim Autor oder beim Werk als viel mehr bei sich, bei der eigenen unzulänglichen Wahrnehmung des Werks, bei der zu geringen Aufnahmefähigkeit gegenüber der Komplexität des Textes, bei der mangelnden Sensibilität für die feinen und zarten Bezüge einer Dichtung, für die Nuancen des poetischen Ausdrucks?

Bereits in seiner ersten literaturtheoretischen Einlassung hat Schiller genau dies, also die Definition grundlegender Einstellungen, als zentrales Problem im Verhältnis von Autor, Werk und Publikum festgehalten. In seinem Lamento *Ueber das gegenwärtige teutsche Theater*, das 1782 im *Wirttembergischen Repertorium der Litteratur* erschien, schreibt Schiller: »Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum bilden« (V, S. 814) – das Gleiche gilt für die Leserschaft. Bevor diese nicht für das Buch gebildet ist, wird das Buch schwerlich seine Leser bilden. Wie aber bildet der Autor, der nur über sein Werk den Kontakt zum Publikum hält, eben dieses Publikum, bevor es noch die Werke zur Kenntnis genommen hat? Schiller blieb verständlicherweise bei allem Selbstvertrauen skeptisch. Gegen Ende der offiziellen Vorrede zu den *Räubern* bemerkte er:

Meinerseits entscheide ein Dritter – aber von meinen Lesern bin ich es nicht ganz versichert. Der Pöbel [...] wurzelt (unter uns gesagt) weit um

und gibt zum Unglück – den Ton an. Zu kurzichtig, mein Ganzes auszureichen, zu kleingeistig, mein Großes zu begreifen, zu boshaft, mein Gutes wissen zu wollen, wird er, fürcht ich, fast meine Absicht vereiteln, wird [...] seine eigene Einfalt den armen Dichter entgelten lassen, dem man gemeiniglich alles, nur nicht Gerechtigkeit widerfahren läßt. (V, S. 487f.)

Tatsächlich haben nicht alle Leser Schiller die geforderte »Gerechtigkeit« widerfahren lassen. Aber es gab eine Gemeinschaft, die diesen Gerechtigkeitsinn in besonderem Maß ausgeprägt hat. Die Erfüllungsgehilfen von Schillers Werkpolitik finden sich nicht zuletzt in einer Lesergruppe: bei den Philologen. Der Philologe, also derjenige, der seiner Profession nach mit dem Wort befreundet ist, baut im 19. Jahrhundert auch zu Schiller ein so freundschaftliches Verhältnis auf, dass er sich als der ideale werkpolitische Parteigänger des Autors qualifiziert.

So fordert Jacob Grimm in seiner »Rede auf Schiller« im Jubiläumsjahr 1859 eine Schiller-Ausgabe, und zwar nach Maßgabe der werkpolitischen Strategien der Individualisierung und Historisierung:

der uns heute vor hundert jahren geborne ruht nun schon über fünfzig im schosz der erde und seine gedichte liegen immer nicht so vor augen, dasz wir ihre folge und ordnung, die verschiedenheit der lesart überschauen, alle ihre eigenthümlichkeit aus sorgfältiger erwägung ihres sprachgebrauchs kennen lernen, dann der textfeststellung in würdiger äusserer gestalt uns erfreuen könnten.<sup>39</sup>

Diese Forderung wird von Karl Goedeke in seiner historisch-kritischen Schiller-Ausgabe eingelöst. Sie erscheint zwischen 1867 und 1876 und druckt nach Möglichkeit alle Schriften, die erreichbar sind, mehr noch: Der Herausgeber beachtet nach Möglichkeit die »Geschichte jedes Wortes«, und dies bis in die »Kleinigkeiten« hinein, um die »Geistesentwicklung Schillers« zugänglich zu machen.<sup>40</sup> Die Gedichte reiht er chronologisch, wie überhaupt der Grundsatz gilt, »alles Erreichbare [...] nach der Zeit der Entstehung zu ordnen«. <sup>41</sup> Die Ausgabe folgt damit *einem* Bündel von Imperativen der Schiller'schen Werkpolitik als Aufmerksamkeitsprogramm. Mit einem Wort: Goedeke erweist sich als Freund des Autor und

<sup>39</sup> Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition, hrsg. v. Rüdiger Nutt-Kofoth, Tübingen 2005, S. 13.

<sup>40</sup> Ebd., S. 27, 29. Zu Goedeckes Ausgabe vgl.: Bodo Plachta, Schiller-Editionen, in: Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editionsgeschichte, hrsg. v. Rüdiger Nutt-Kofoth u. Bodo Plachta, Tübingen 2005, S. 389-402, S. 391 ff.

<sup>41</sup> Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition, a. a. O., S. 29.

verteidigt wohl auch deswegen Schillers Intimus Körner, denn dieser sei der »einzige« gewesen, »dem es darauf ankam ein großes Gesamtbild seines Freundes vor der Nation aufzustellen«. <sup>42</sup>

Goedeke ediert folglich auch das Unzulängliche und Mangelhafte, ja gerade die Notizen und Entwürfe schätzt er als Wegweise in die »geheimste Gedankenwerkstatt« des Dichters. <sup>43</sup> Fehler sind für ihn kein Grund, die Aufmerksamkeit von seinem Gegenstand abzuziehen – bei allen Vorbehalten geht Goedeke bis hin zur Forderung, die Arbeitspraxis des Dichters durch avancierte Medientechniken zugänglich zu machen. Für die Schriften aus dem Nachlass, die in besonderem Maß auf den »Process seines Schaffens« verweisen, gilt: »Nur eine photographische Wiedergabe könnte einen Begriff gewähren, was dem Dichter während der Arbeit der Aufzeichnung bedürftig erschien. Aber auch nur in der Photographie würde die Art seines eigentlichen Schaffens deutlich werden«. <sup>44</sup> Der Philologe als Wortfreund widmet sich der »Geschichte des Textes auf das genaueste«. Er fühlt in sich die »Pflicht der Gerechtigkeit« gegenüber dem Dichter. <sup>45</sup> Er ist der »aufmerksam Folgende«, dem ästhetisch unzulängliche Fassungen der Werke »lehrreicher« sind als »alle theoretischen Anweisungen zur Dichtkunst«, weil sich Schiller auf diesen »Blättern« selbst als Autor bei der Arbeit »darstellt«. <sup>46</sup> Er gehört zu jener »stillen Gemeinde«, die sich mit aller »Pietät« und »Verehrung« dem »Studium« der »heimische[n]« Dichter widmet. <sup>47</sup> Und oft genug zeichnet sich der Philologe dabei durch jene Eigenschaft aus, die Schiller in der *Thalia*-Ankündigung als Gabe des Publikums an den Autor erträumt hat und die er sich mit seinen Verfahren der Werkpolitik sichern wollte: »blindes Vertrauen«.

<sup>42</sup> Ebd., S. 28.

<sup>43</sup> Ebd., S. 30f.

<sup>44</sup> Ebd., S. 31. Hier kommt Goedeke dann auch auf das Problem der Wäschelisten zu sprechen, dass seit Foucaults Aufsatz über die Frage »Was ist ein Autor?« prominent ist, aber eine längere Tradition hat (Verf., Werkpolitik, a. a. O., S. 1 ff.).

<sup>45</sup> Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition, a. a. O., S. 27f.

<sup>46</sup> Ebd., S. 31.

<sup>47</sup> Ebd., S. 31f.