

MATHIAS MAYER

DER VERLIERER ALS SIEGER

Schillers Lehre aus der Geschichte

Wer spricht von Siegern? Die Frageform bestätigt sich in dieser Formulierung Rilkes, vor den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts, als aufklärerische Urgestalt. Schon die antike Militärgeschichte kennt in der Gestalt des Pyrrhus jenen vermeintlichen Sieg, dessen Preis in der völligen Erschöpfung des sogenannten Siegers besteht. Aber es bedarf dann eines sensiblen Instrumentes – sollte man es alteuropäisch nennen? –, um jeden Sieg in seinem schwarzen Gegenlicht zu sehen und den Triumphzug als Beutezug wahrzunehmen. Walter Benjamin hat diesen dialektischen Blick, der heute manchem schwer vermittelbar erscheinen kann, auf die sogenannten »Kulturgüter« geworfen, deren Abkunft er »nicht ohne Grauen bedenken kann«, sind sie doch, wenn Geschichte gegen den Strich gebürstet wird wie in seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, immer auch die Zeichen der Selbstdarstellung des Siegers, jedes Dokument der Kultur insofern ein solches der Barbarei. Benjamin hält daher den heute vielbesprochenen Ausnahmezustand – aufgrund der Tradition der Unterdrückten – für die Regel.

Solche Anschaulichkeit der Machtkritik hat mit dialektischem und medizinischem Scharfsinn schon Schiller entwickelt, wobei zuletzt Peter-André Alt auf diese dialektische Allianz des Mediziners und Kulturtheoretikers Schiller hingewiesen hat¹: Vom *Don Carlos* über den *Wallenstein* bis zu *Maria Stuart* und der *Jungfrau von Orleans*, dem *Tell* und dem *Demetrius*-Plan hat sich Schiller in nahezu beispielloser Konsequenz auf die Geschichte, auf den wechselvollen Verlauf von Siegen und Niederlagen eingelassen. Kein anderer Dramatiker dieses Ranges hat in vergleichbarer Insistenz die Geschichte zum Thema gemacht. Nimmt man noch seine

¹ Peter-André Alt, Schiller dialektisch, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 48, 2004, S. 381-386, bes. S. 382.

Tätigkeit als Geschichtsdozent und Geschichtsschreiber hinzu, in der er sich etwa mit dem Dreißigjährigen Krieg befaßt hat, dann entsteht der Eindruck einer extremen Geschichtslastigkeit. Je mehr er sich aber über seine eigenen ästhetischen Ansprüche klar wurde – und wir wissen, wie hoch die Latte dafür hing –, desto kritischer und abständiger ging er mit seinem Stoff, den er eben meistens der Geschichte entnahm, um, veränderte ihn und paßte ihn seinen poetischen Vorstellungen an. Denn nicht die Nachstellung des Historischen steht im Blickpunkt, sondern die Macht wird zum Schnittpunkt, an dem sich politische und historische Überlieferungen mit den Ansprüchen des Ästhetikers treffen und auseinandersetzen müssen, sie kommt bei Schiller unter den Blick der Tragödie, aber auch der Psychologie: Als Autor *tragischer* Gestaltungen schreibt Schiller nicht die Geschichte der Sieger fort, sondern er tritt mit seinen Texten auf die Seite der Verlierer. Politik und Textkritik geben einen unterschiedlichen Blick frei: Der Sieger wird, obwohl er das politische Geschick für sich entscheiden kann, zum Verlierer. Vor allem aber wird für den Tragiker Schiller der Verlierer zum Sieger.

Immer wieder läßt sich Schiller auf dialektischen Denkbahnen beobachten, wenn er davon ausgeht, daß »die schönsten Träume von Freiheit [...] ja im Kerker geträumt« werden (NA 22, S. 141). Das Menschenbild des Mediziners sieht im Menschen »das unseelige Mittelding von Vieh und Engel«. Diese Mittelstellung dynamisiert er, indem er versucht, beide Randbereiche im Menschen nicht nur zu akzeptieren, sondern zu verbinden. Gerade weil der Mensch, wie das Tier, *auch* ein Naturwesen ist, mit den Bedürfnissen und Leidensfähigkeiten des Körpers, muß er von anderer Seite versuchen, sich einer übernatürlichen Existenz anzunähern, für die er im Engel ein Vorbild finden mag. Erhaben nennt Schiller später das, wogegen wir »*physisch* den kürzeren ziehen, über welches wir uns aber *moralisch*, d.i. durch Ideen erheben. [...] Erhaben ist, wer [das Furchtbare], auch selbst unterliegend, nicht fürchtet« (NA 20, S. 171). Es kommt also für den Menschen darauf an, nicht nur bloßes Naturwesen zu bleiben, sondern diese »natürliche« Bedingung dadurch zu überwinden, daß sie durch einen freien Entschluß sozusagen veredelt wird. Die Freiheit des Menschen und seine Vernunft verlangen, daß er sich über die Natur erhebt. Was auf der natürlichen Ebene als Verlust erscheint, nämlich im Leiden und im Tod, muß gleichzeitig zu einem Sieg der Vernunft und der Freiheit werden. Der Verlierer wird moralisch zum Sieger, indem er sich nicht nur natürlich, sondern auch als moralisches Wesen verhält.

Für die Auffassung, daß der Verlierer der eigentliche Sieger sein könnte, findet Schiller freilich einen starken Verbündeten, den er gerade im frühen Werk immer wieder mit ins Feld führt: Es ist die christliche Todesauffassung, die zumindest ein verwandtes Muster bot, denn Schillers Verhältnis

zur Religion und zum Christentum ist keineswegs unproblematisch. Die Anthologie seiner Jugendgedichte hat Schiller nicht zufällig dem Tod gewidmet, den er ebenso als religiöses und philosophisches wie auch als medizinisches Phänomen wahrzunehmen gewohnt war. In dieser Anthologie findet sich die *Elegie auf den Tod eines Jünglings*, die mit nahezu barocker Rhetorik zunächst die Vergänglichkeit allen Lebens thematisiert. »In des Lebens Mai« hat den Jüngling der Tod vorzeitig gepflückt, ihn, der »die Wonne seiner Mutter« und der Busenfreund des trauernden lyrischen Ich war. Die »Jugendfreunde« und das Vertrauen in die Zukunft werden mit ihm begraben, – und doch erscheint der Schlaf im Grab nicht nur als Verlust, sondern, in anderer Hinsicht, sogar als Gewinn, denn das »possenhafte Lottospiel« des Lebens in seiner Widersprüchlichkeit bleibt ihm erspart. Somit wird der Jüngling nicht allein mit Trauer, sondern fast mit so etwas wie Neid in die Grube gesenkt – nicht nur bleibt ihm die Mühsal des Lebens erspart, vielmehr erscheint er schon als uneinholbar fortgeschritten, er ist bereits der göttlichen Erlösung teilhaftig: »Schon enthüllt sind dir die Räthsel alle! | Wahrheit, die in tausendfachem Strale | Von des grosen Vaters Kelche fließt –« (NA 1, S. 59, V 93-96).

Was in der christlichen Perspektive der Gewinn des ewigen Lebens ist, das deutet Schiller als Ästhetiker weniger religiös, sondern zunehmend in den Kriterien des Tragischen und Erhabenen. Und dabei ist immer wieder der drohende Tod die entscheidende Probe, bei der sich zeigt, daß der Mensch nicht nur vergängliches Naturwesen, sondern auch erhabenes Geistwesen ist, nicht nur Tier, sondern auch Engel. Die religiöse Bedeutung bietet dabei zwar einen Anstoß, sie bleibt bei Schiller aber Hintergrund. Schiller denkt denn auch in einer eigenen Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* nach: »nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren. Unter diesen Naturkräften ist alles begriffen, was nicht moralisch ist, alles was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft stehet; als Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenschaften so gut, als die physische Nothwendigkeit und das Schicksal. Je furchtbarer der Gegner, desto glorreicher der Sieg; der Widerstand allein kann die Kraft sichtbar machen. Aus diesem folgt, dass das höchste Bewußtseyn unsrer moralischen Natur nur in einem gewaltsamen Zustand, im Kampfe, erhalten werden kann, und dass das höchste moralische Vergnügen jederzeit von Schmerz wird begleitet seyn« (NA 20, S. 139f.).

Auch der Ästhetiker Schiller, ja, er sogar in besonderer Weise, steht somit nicht auf der Sieger-, sondern eindeutig auf der Verliererseite. In einer trivialeren Variante kann man sich das dadurch klarmachen, daß so gut wie

alle Titelhelden der Schillerschen Dramen, mit Ausnahme des Wilhelm Tell, am Ende der Dramen ihr Leben verloren haben: Das heißt, ihr bald gewaltsames, bald tragisches Ende gehört zum unverzichtbaren poetologischen Instrumentarium des Dichtens. Auf einer weniger trivialen Ebene läßt sich diese Beobachtung mit Schillers ästhetischer Theorie verbinden, deren moralisches Fundament in der Mittelposition des Menschen zwischen Tier und Engel begründet ist. Hier knüpft die zentrale Vorstellung der Würde an. Sie ist »Ausdruck einer erhabenen Gesinnung« (NA 20, S. 289) und des Widerstandes (NA 20, S. 297), besonders des erhabenen Widerstandes im Leiden, es geht um moralische Überlegenheit und »Geistesfreiheit« (NA 20, S. 294).

Um diese Überlegenheit der Würde zu beweisen, bedarf es geradezu der Erniedrigung und Ohnmacht im physischen Bereich. Zur Erhabenheit gehört also das Unglück dazu, nur der moralische Widerstand kann Freiheit beweisen, nur derjenige kann als moralischer Sieger, als ästhetisch befriedigende Figur erscheinen, der im physischen Bereich verliert, das heißt in der Regel: der das Leben verliert.

Der ausweglose Kampf des Laokoon wird zum Fluchtpunkt von Schillers tragischer Theorie des Erhabenen, wonach erst der Verlierer der Sieger sein kann. Laokoon sucht dem Schmerz allenfalls auf der körperlichen Ebene auszuweichen, indem er den Schlangenbiß vermeidet, aber durch seinen Willen besiegt er den tödlichen Schmerz. Denn gerade im Tod beweist sich ja die Natur, der Körper des Menschen in seiner Begrenztheit, und deshalb muß mit der Überwindung des Todes die moralische Freiheit besonders zum Ausdruck kommen. Einen solchen moralischen Sieg beim drohenden Verlust des Lebens sieht Schiller beispielhaft in Laokoon verwirklicht. »Gesetzt, wir erblicken an einem Menschen Zeichen des qualvollsten Affekts aus der Klasse jener ersten ganz unwillkürlichen Bewegungen. Aber indem seine Adern auflaufen, seine Muskel krampfhaft angespannt werden, seine Stimme erstickt, seine Brust emporgetrieben, sein Unterleib einwärts gepreßt ist, sind seine willkürlichen Bewegungen sanft, seine Gesichtszüge frey, und es ist heiter um Aug und Stirne. Wäre der Mensch bloß ein Sinnenwesen, so würden alle seine Züge, da sie dieselbe gemeinschaftliche Quelle hätten, mit einander übereinstimmend seyn, und also in dem gegenwärtigen Fall alle ohne Unterschied Leiden ausdrücken müssen. Da aber Züge der Ruhe unter die Züge des Schmerzens gemischt sind, einerley Ursache aber nicht entgegengesetzte Wirkungen haben kann, so beweist dieser Widerspruch der Züge das Daseyn und den Einfluß einer Kraft, die von dem Leiden unabhängig, und den Eindrücken überlegen ist, unter denen wir das Sinnliche erliegen sehen. Und auf diese Art nun wird *die Ruhe im Leiden*, als worinn die Würde eigentlich besteht, obgleich nur

mittelbar durch einen Vernunftschluß, Darstellung der Intelligenz im Menschen und Ausdruck seiner moralischen Freyheit« (NA 20, S. 295f.).

Dieses anschauliche Beispiel, das den Ästhetiker Schiller präsentiert, kann man aber gleich noch in einer anderen Hinsicht lesen: Die von ihm mehrfach bezeugte Sympathie mit dem als Verlierer gerade souveränen Laokoon kennzeichnet auch ein Stück weit den Historiker, den Geschichtsphilosophen Schiller. Denn es ist freilich wunderbarlich genug, den einen Hauptvertreter der sogenannten Weimarer Klassik eben nicht auf der Seite der Griechen, sondern der Trojaner, der Verlierer stehen zu sehen. Es könnte Anlaß sein darüber nachzudenken, ob Geschichte nicht nur als Geschichte von Niederlagen und Verlusten kunstfähig sein kann? Von hier aus fällt auch ein Blick auf Schillers tragische Ästhetik des Widerstandes und des Untergangs: Am Ende seines großartigen Gedichtes *Die Götter Griechenlandes* formuliert er diesen Zusammenhang, daß nur die Verliererposition ästhetisch akzeptabel ist, daß der Sieg aber unästhetisch erscheint: »Was unsterblich im Gesang soll leben, | Muß im Leben untergehn«.

Nicht nur hat Schiller den 2. Gesang der vergilschen Aeneis übersetzt, in dem Aeneas den Untergang Trojas erzählt. Es sind Schlüsselmomente des trojanischen Krieges, die Schiller in Gedichten als dialektischen Umschlag vom Sieg zur Niederlage interpretiert. Großes Gewicht kommt dabei Cassandra zu, in dem gewichtigen Monolog der trojanischen Seherin, die beim Fest in Troja, der Hochzeit des Achill und der Polyxena, bereits den drohenden Untergang sieht. Die verhängnisvolle Ausstattung der Seherin, zwar die Wahrheit zu sehen, aber auf lauter Ungläubige und Blinde zu stoßen, macht sie zu einer tragischen Gestalt. Nach dem Fluch des Gottes Apollon, der sie vergeblich begehrte und dafür bestrafte, ist sie zwar im geistigen Sinne die Überlegene, aber zugleich die Verliererin. Ihre Klarheit ist traurig (v. 61) und vor allem umsonst: »Warum«, so klagt sie den Gott an, »gabst du mir, zu sehen, | Was ich doch nicht wenden kann?« (v. 53f.). Während sich die Trojaner noch im Jubel des Festes wännen, hängen schon »des Donners Wolken« über Ilion (v. 12), das Fest wird zum Fanal der Katastrophe. Cassandra, im sicheren Wissen um dieses Ende, ist zugleich die Wissende, der ihr Wissen nichts nützt, Siegerin und Verliererin in einem zumal.

In der Ballade *Das Siegesfest* nimmt sie schon die künftigen Verlierer wahr. Die Sieger von heute sind die Verlierer von morgen. Cassandra erkennt dies – freilich nur für sich selbst glaubwürdig – indem sie auf die zerstörte Stadt zurückschaut: »Rauch ist alles ird'sche Wesen; | Wie des Dampfes Säule steht, | Schwinden alle Erdengrößen«. Damit ist die Dialektik von Sieg und Niederlage nicht nur als ästhetisches Verhältnis, sondern auch als politische Erkenntnis formuliert. Selbst die Griechen räumen ein,

daß ihnen als Siegern zwar die größere Ehre zukomme, daß aber Hektor durch »das schönere Ziel« geehrt sei, daß er nämlich im Kampf um die Hausaltäre gefallen ist (v. 115ff.).

Schillers Sympathie mit dem Untergang gehört auch Pompeji und Herculaneum, den von der Macht der Natur ausgelöschten antiken Stätten, denen gerade die Plötzlichkeit ihres Untergangs ein späteres, archäologisches Fortleben ermöglicht hat, dann einer Gestalt wie Cato, der angesichts der Erfolge seines Gegenspielers Caesar dem Leben freiwillig ein Ende gesetzt hat; während die Götter sich für die siegreiche Sache engagierten, identifiziert sich Cato mit der »besiegten Sache«, *victa causa*, und gewinnt daraus den Respekt aller stoizistischen Nachfolger. Schiller selbst steht zumindest teilweise in der Tradition der stoizistisch-barocken Märtyrer.

Wohl den Gipfelpunkt seiner theatralischen Dialektik erreicht Schiller, wo er den Sieger im Machtspiel den lange ersehnten Aufstieg erreichen läßt, um ihn gleichzeitig als moralischen Verlierer zu diskreditieren, weil der Preis für das eine den Verlust des anderen darstellt. Der in seiner dramaturgischen Aufgipfelung wohl kaum je wieder überbotene Schluß des *Wallenstein* deckt die unvermeidbar zerstörerische Seite der Macht auf. Dabei kann man Wallenstein, der am Ende im historischen Sinne der Verlierer ist, nicht als den moralischen Sieger hinstellen, dazu ist gerade diese Figur viel zu komplex in das Dramengewebe verstrickt, seine Schuld zu eng mit seinem Idealismus, sein Verrat zu sehr mit seinem guten Willen verknüpft. Aber für die Gegenrechnung, für den Umschlag des Siegers in den Verlierer, ist dieses Drama wie kaum ein zweites geeignet.

Die Zeichen, daß Wallensteins Verbindung mit den Schweden und damit der Abfall vom Kaiser, Unheil bedeuten, mehren sich am Ende in alarmierender Weise, selbst der Astrologe Seni schließt sich den Warnungen an, doch vergeblich. Wallenstein will sich am anderen Morgen auf die Seite der Schweden begeben. Als Gordon, der Kommandant, feststellt, daß es nicht die schwedischen, sondern die kaiserlichen Truppen sind, die vor den Toren stehen, ist es schon zu spät. Der Mord ist vollzogen. Octavio, früher der engste Vertraute Wallensteins und dann sein entschiedener politischer Gegenspieler, beklagt die übereilte Ausführung des kaiserlichen Befehls, die zum grauenvollen Untergang eines ganzen Hauses geführt hat. Gräfin Terzky hat mit Wallenstein ihren Bruder verloren. Mit großer Würde regelt sie das Begräbnis Wallensteins, indes ihr die Kräfte versagen. Zwar hat ihre Familie die erstrebte Königskrone nicht erreicht, aber sie denkt weiterhin königlich und erachtet einen »freien, mutigen Tod« für anständiger als ein entehrtes Leben. Von der politischen Bühne geht sie als Verliererin, aber nicht ohne Würde ab – ohne daß ihr Gifttod als Zeichen moralischer Freiheit gewertet werden könnte. Im letzten Auftritt der Tragödie bringt

ein Kurier einen Brief des Kaisers, dessen Aufschrift der Kommandant »mit einem Blick des Vorwurfs« vorliest: Dem *Fürsten Piccolomini*. Mit diesem Schlußwort demaskiert Schiller die ganze Tragödie des Siegers, denn durch seine politische Beförderung ist er moralisch vernichtet, ist er doch über den Tod seines ehemals besten Freundes, der ihm blind vertraut hatte, zu dieser Beförderung gekommen. »Octavio erschrickt und blickt schmerzvoll zum Himmel. Der Vorhang fällt«. Goethe und Hegel haben früh die Entsetzlichkeit dieses Schlusses wahrgenommen: »Dies zerreißt das Gemüt, daraus kann man nicht mit erleichterter Brust springen!«

Der Preis der Macht ist bei Octavio um so schmerzlicher, als er nicht nur um sein schändliches Spiel weiß, das er mit Wallenstein getrieben hat, sondern als es ihn vor allem um den eigenen Sohn gebracht hat: Max Piccolomini hat im ausweglosen Konflikt zwischen Wallenstein und dem Vater den Tod auf dem Schlachtfeld gesucht und sich damit als echter Sieger erwiesen, der die Niederlage des Lebens ins Zeichen seiner moralischen Integrität zu setzen vermag. Sein Vater Octavio dagegen ist der politische Sieger, aber sein Erfolg ist ein moralischer Pyrrhus-Sieg.

Auch für die anderen klassischen Dramen läßt sich diese Perspektive zumindest andeuten. Maria Stuarts schließlich gelassener, von moralischer Sühne und Läuterung geprägter Gang in den Tod wird zum ambivalenten Untergang: Sie verliert das Leben und hat damit auf der bloß natürlich-historischen Ebene gegenüber ihrer überlegenen Gegenspielerin Elisabeth den Kürzeren gezogen; aber ihr Tod wird zum Zeichen eines moralischen Sieges, auch eines Sieges über ihre eigenen Verstrickungen. Aber noch mehr: Marias Tod gerät in das fahle Zwielflicht von Elisabeths Machtapparat, und sie, Elisabeth, die sich am Ende ihrer politischen Opponentin entledigt hat und von daher als Siegerin aus dem Kampf hervorgeht, ist schließlich die von allen ihren guten Geistern Verlassene, ja, sie ist die eigentliche Verliererin. *Wallenstein* und *Maria Stuart* bieten bittere Schlußwendungen – der Überlebende ist beide Male zwar historisch der Sieger, aber moralisch der Verlierer. Nur: was die schottische Königin in ihrem Tod an Würde beweist, bleibt bei Wallenstein im zwielfichtigen Dunkel seines Charakters.

Eine andere Wendung bedeutet da *Die Jungfrau von Orleans*, Schillers romantische Tragödie. In einer beispiellosen Apotheose läßt er hier die von ihren eigenen Landsleuten lange verdächtige und verschmähte Heldin am Ende als moralische Siegerin erscheinen. Im letzten Auftritt kann sich zwar Agnes Sorel an die Brust des geliebten und befreiten Königs Karl werfen, aber seine Rettung erfolgte um den Preis von Johannas tödlicher Verwundung. So können wir schon fast erwarten, daß Johannas moralischer Sieg am Ende nur zusammen mit ihrer physischen Vernichtung erfolgen

kann – sie ist für Schiller tragödienwürdig, wenn der Gipfel ihrer Anerkennung mit ihrem Tod zusammenfällt. Erst jetzt ist sie von den Ihren anerkannt und über den Verdacht der Zauberei erhaben, ihr Kampf um Anerkennung kommt ans Ziel, aber nur um den Preis ihres Todes. Ja, ihr Tod wird ultimatives Zeichen ihrer Legitimation, und Schiller erweist sich abermals als Meister der Schlußgestaltung, in einem Tableau christlicher Ikonographie, das nun den Tod der Heldin, den Verlust ihres Lebens zum Sieg verklärt.

Johanna:

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
 Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,
 Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
 Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust,
 Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.
 Wie wird mir – Leichte Wolken heben mich –
 Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
 Hinauf – hinauf – Die Erde flieht zurück –
 Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!

(Die Fahne entfällt ihr, sie sinkt tot darauf nieder – Alle stehen lange in sprachloser Rührung – Auf einen leisen Wink des Königs werden alle Fahnen sanft auf sie niedergelassen, daß sie ganz davon bedeckt wird)

(NA 9, S. 315).

Hier hat Schiller einen Operschluß geschrieben – und die Komponisten des 19. Jahrhunderts haben sich dankbar bei ihm bedient.

Man soll freilich nicht übersehen, daß dieses Schillersche Programm, diese Dialektik von Sieg und Niederlage, auch ihre grausamen Seiten hat; der Idealismus selbst ist nicht ohne dialektische Gegenseite zu haben. Oder wie soll man es auffassen, wenn Schiller allen Ernstes, ja mit besonderm Nachdruck schreibt, daß die »Aufopfrung des Lebens in moralischer Absicht [...] in hohem Grad zweckmäßig [ist], denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, sondern nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig« (NA 20, S. 141).

Nicht immer muß die Formel vom Verlierer als Sieger sich direkt auf den tragischen Helden und seinen Untergang beziehen, sie kann auch ein Bild einer größeren Ordnung sein, in der dann dafür gesorgt wird, daß der ungerechte Verlust noch zu einem Sieg der Gerechtigkeit verschoben wird, während der unlautere Sieg den eigenen Untergang nach sich zieht. In Poseidons Fichtenhain lauern Ibycus zwei Mörder auf, deren Anschlag er bald erliegt. Im Sterben bleibt ihm nur, die Stimmen der Kraniche als Verkündiger und Ankläger des Mordes anzurufen, wie es denn auch später in

Korinth geschieht: Der Chor der Erinnyen formuliert dort die kultisch bewährte Gewißheit, daß kein Mörder seinem Schicksal entgehen könne – »richtend im Verborgenen« wacht diese furchtbare Macht, die dem fliehenden Schuldigen die Schlinge um den Fuß wirft. So im Fall der Ibycus-Mörder, die sich selbst verraten, als sie auf den Zug der Vögel mit dem eindeutigen Ausruf »Die Kraniche des Ibycus« reagieren und sich damit selbst anzeigen. Ihr brutaler Sieg über den armen Sänger wird so »von der Rache Strahl« vernichtet. Und die Kraniche, unbehaust wie der Dichter, stiften das entscheidende Zeichen, das die Weltordnung wieder versöhnt – der Sieg der Gewalt mündet in die Niederlage, und auch wenn Ibycus selbst nicht mehr zum Sieger werden kann, sein Tod ist allemal das Fanal, das die bedrohte Gerechtigkeit wieder in ihr Recht einsetzt.

Daß nur der Verlierer zugleich der Sieger sein kann besagt somit, daß der reine Sieg für Schiller ästhetisch unbrauchbar und moralisch höchst anfechtbar ist: Als Schreckbild hat er diesen Sieger-Typus in seiner Ballade *Der Ring des Polykrates* festgehalten, die nach einem antiken Vorbild gearbeitet ist, von Schiller aber entscheidend akzentuiert wurde. Der Tyrann von Samos erlebt im Beisein seines Gastfreundes, des Königs von Ägypten, eine geradezu beispiellose Serie von Erfolgen. Schon sein bisheriges Glück ist unerhört, doch mahnt ihn der Freund an den noch tatkräftigen Feind – da trifft die Nachricht ein, daß dieser Feind im Kampfe gefallen ist, und zur anschaulichen Demonstration zieht der Bote aus einem schwarzen Becken »ein wohlbekanntes Haupt hervor«. Sodann ist es die Flotte, die, allen Unkenrufen zum Trotz, reichbeladen heimkehrt, und schließlich kann sogar noch der Sieg über die feindlichen Kreter gemeldet und gefeiert werden. Der Gastfreund, der selbst dem Schicksal durch den Verlust seines Sohnes schon einen Tribut bezahlt hat, muß Polykrates zwar als glücklich anerkennen, doch graut ihm schon »vor der Götter Neide«, die keinem Sterblichen eine ungemischte Freude gönnen. In dieser Wendung vom Neid der Götter hat man immer wieder das Zentrum dieser viel gelesenen und gleichzeitig seltsam vernachlässigten Ballade gesehen. Diese im Gedicht selbst angelegte Bezeichnung bleibt aber gleichsam beziehungslos im Werk Schillers stehen; wenn wir sie dagegen auf die Formel vom Verlierer als Sieger beziehen, wird Polykrates zur Probe darauf, wie der Sieger zugleich als der Verlierer ausgestellt wird: Auf den Rat des Gastfreundes hin trennt er sich von dem Schatz, der ihm am meisten am Herzen liegt, eben von jenem Ring, den am andern Tag der Koch im Magen eines prächtigen Fisches findet, den man dem Herrscher zum Geschenk gemacht hat – und hier wendet sich bekanntlich der Gastfreund »mit Grausen«, er verläßt Polykrates in der Überzeugung, daß diese unerhörte Glücksserie der beste Beweis dafür ist, daß die Götter sein Verderben wollen. Der Gastfreund aus Ägypten er-

weist sich als ausgezeichneter Schiller-Experte, denn im sicheren Wissen um die Dialektik des Glücks ist es ihm klar, daß ein Sieger zumindest ein Stück weit auch verloren haben muß, wenn er nicht ganz vernichtet werden soll. Ein hundertprozentiger Sieger wäre unvorstellbar, vielmehr ist der Anteil an Verlust-Erfahrung geradezu das Barometer, das für die Menschlichkeit garantiert.

Aber es wäre nicht dialektisch genug gedacht, wenn man diese menschliche Seite, daß der Verlierer sehr wohl der Sieger sein kann, nicht auch in ihrem Gegenlicht sehen wollte, einem insofern unmenschlichen Licht, als es nach Schillers tragischer Bühnengesetzgebung offenbar nur der Untergang ist, der die menschliche Würde beweisen kann. Einerseits scheint Schillers Idealismus auf, wenn er noch den Verlierer in seiner Niederlage zu einem Sieger machen möchte, ein Modell, das weder für Kleist noch gar für Büchner Gültigkeit behalten wird. Und andererseits erlaubt Schillers idealistische Formel freilich doch die Desavouierung des Siegers, der als Verlierer diskreditiert wird, und das ist nicht nur Moral, sondern auch ein Stück Machtkritik.