

THOMAS STEINFELD

## EIN ENTHUSIAST IN AUSWEGLOSER SITUATION

Hat Friedrich Schiller tatsächlich den Idealismus erfunden? Den philosophischen Idealismus gewiß nicht, denn dieser hat eine Geschichte, die zurückreicht bis zu den Griechen. Aber in einem anderen, alltäglicheren Sinne des Wortes liegt eine Wahrheit in dieser Behauptung, die im Laufe dieses Jubiläumsjahres so oft wiederholt worden ist. Denn stets will Schiller mehr und Besseres, als er erreichen kann. In ihm ist ein großer Enthusiasmus der Sprache und des Stils, der über alle, auch die inneren Widersprüche hinwegfegen will. Er läßt sich tragen von einer Begeisterung, die fordert, was nicht oder noch nicht zur Verfügung steht. Er besitzt einen Schwung, der über alle Hindernisse stürmen möchte. Dabei kommt er hin und wieder ins Stolpern, richtet sich wieder auf, stolpert wieder und nimmt sich, so ungestüm voraneilend, lauter Freiheiten, die man jedem anderen Dichter als fundamentalen Mangel in der Beherrschung des Metiers übel nehmen würde.

Friedrich Schiller verhält sich dem Material gegenüber unter allen Umständen als Dramatiker: Der Dreißigjährige Krieg, der Befreiungskampf der Niederlande, der Konflikt zwischen Schottland und England – all diesen Stoffen gegenüber positioniert sich Friedrich Schiller als Meister der ausweglosen Situation. In seinen Dramen stapelt sich Verhängnis auf Verhängnis: Es reicht nicht aus, daß Franz und Karl Moor in sich schon einen dramatischen Gegensatz bilden. Der eine Bruder muß in den Kampf gegen die feudale Ordnung ziehen, der andere ein Verräter sein. Der eine muß retten, der andere töten, die Geliebte ist zu ermorden, und am Ende muß sich der Gute dem Richter ausliefern lassen. Ein Furor der Improvisation treibt den Dichter der *Räuber* voran, läßt ihn ein Hindernis nach dem anderen errichten, und was dabei entsteht, gehorcht keiner geschichtsphilosophischen Vorstellung von Fortschritt, Freiheit oder Emanzipation, sondern vor allem einem Gesetz der größtmöglichen Bewegung: Friedrich

Schiller will das Drama, er will die Geschichte, und er will die Geschichte als Drama. Am Ende ist die alte Ordnung meist wiederhergestellt – aber die Kosten waren dramatisch hoch, und mitten in der alten Ordnung hat die Unordnung schon begonnen.

Die ungeheure Beliebtheit, die weniger den Werken Friedrich Schillers, als vielmehr einzelnen Sequenzen, Bildern, Versen, Konstellationen – diesen aber sind in großer Zahl – zueignet, ist eine Folge dieses dramatischen Ungestüms, der Neugier, die sie vorantreibt, und dem Streben, ja der Gier nach der packenden Formulierung und plastischen Zuspitzung. Die große Präsenz, die Friedrich Schiller nicht nur im *Büchmann*, sondern überhaupt im Repertoire der volkstümliche Vergleiche und Sentenzen besitzt, legt davon Zeugnis ab. Friedrich Schiller ist ein wirkungsvoller Dichter, der wirkungsvollste vielleicht, den es in der deutschen Literatur gegeben hat, und gewiß auch der Autor der einprägsamsten Formeln. Einen gewissen Vorbehalt, das intellektuelle Stehvermögen, die gedankliche Konsequenz betreffend, möchte man indessen gerade deshalb geltend machen – und das heißt auch: aus Respekt vor diesem Genie der dramatischen Konstellation.

In der Vorrede zur Edition von Pitavals »merkwürdigen Rechtsfällen als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit« aus dem Jahr 1792 erklärt Friedrich Schiller: »Man erblickt hier den Menschen in den verwickelsten Lagen, welche die ganze Erwartung spannen, und deren Auflösung der Divinationsgabe des Lesers eine angenehme Beschäftigung gibt.« Prägnant ist der Satz, weil er selbst gespannt ist: zwischen der »ganzen Erwartung« auf der einen Seite und der »angenehmen Beschäftigung« auf der anderen. Die eine Seite gehört dem Interesse des Dramatikers an Handlung und Verwicklung an, die andere stellt eine Flucht in die Rezeptionsforschung da: Friedrich Schiller will nicht sagen, was er, wenn er ehrlich wäre, doch sagen müßte: daß er selbst das heftigste Interesse an »leidenschaftlichen Situationen« hat, an denen »es oft den schlechtesten Produktionen am wenigsten« fehle.

Er nehme sich dieser Stoffe von Betrug, Totschlag und Mord vor allem an, behauptet er in der Vorrede, weil er die lebhafteste Neugier des Publikums moralisch und ästhetisch veredeln möchte, damit es dann selbst zum »Wahren, Schönen und Guten ohne fremden Zusatz« finde. Argumentiert er hier nicht wie ein ebenso heutiger wie scheinheiliger Verteidiger des Kriminalromans, der in der Lust des Zuschauers am Verbrechen um jeden Preis ein pädagogisches Ethos entdecken möchte? Tatsächlich besteht seine Ausgabe von Pitavals »Rechtsfällen« aus einer Aneinanderreihung von schlimmen Taten und Ereignissen: um den Mord an der Frau von Mazel, um die Vergiftungskampagne der Marquise von Brinville, um den Betrug

des Arnold Tillh, der sich als Martin Guerre ausgegeben hatte. Man mag die Anfänge einer Psychologie des Verbrechens in diesen Geschichten finden, man kann mit Motiven der Aufklärung und Läuterung argumentieren – all diese Versuche gehen am Ende nicht auf: Jedesmal geht die Lust am Stoff mit der Moral auf und davon.

Gleiches gilt für die großen, berühmten Werke: In der *Bürgschaft*, Friedrich Schillers bekanntester Ballade, trägt der Bürge, Damons Freund, keinen Namen. Aber er bringt es nicht zu einem eigenen Gesicht, er bleibt ein Unbekannter. In Friedrich Schillers berühmtem Aufsatz über »naive und sentimentalische Dichtung« ist das Naive eine Eigenschaft, die den alten Griechen und Römern vorbehalten sein soll. Das Sentimentalische aber gehöre zu den modernen Menschen, denen schon so viele Erlebnisse und Gedanken vorausgegangen sind, daß sie nicht mehr frei und unbefangene reagieren können. Trotzdem soll Schillers Zeitgenosse Johann Wolfgang von Goethe neben die Klassiker treten: Die beiden Kategorien gefallen ihrem Autor so sehr, sie sind so spannungsgeladen und plastisch, daß er die innere Stimmigkeit seiner These der geschichtsphilosophischen Konstruktion opfert. Im Theaterstück *Don Karlos* nimmt mitten im Stück die Intrige einen grundsätzlich veränderten Lauf: Die Hofkabale verwandelt sich in eine politische Tragödie, und an die Stelle des Protagonisten Don Carlos tritt der Marquis von Posa. Die privaten und politischen Probleme werden so kompliziert, daß das Drama den Rahmen eines gewöhnlichen Theaterabends sprengt. Trotzdem sind der Leser und der Zuschauer bereit, diesem Dichter alle Unzulänglichkeiten zu verzeihen.

Wie sich historische Prozesse vollziehen – und nicht, wohin sie sich auflösen – interessiert diesen Schriftsteller. Das neunzehnte Jahrhundert hatte Friedrich Schiller zum Dichter des ewigen Gegensatzes zwischen Ideal und Wirklichkeit und damit zu Verkörperung deutschen Wesens gemacht. Es hatte die Vorläufigkeit nicht sehen wollen, das ewig Improvisierte, das diesen Dichter wie seine Werke auszeichnet. Es wollte sich nicht abfinden mit dem immer wieder nur auf den nächsten Konflikt zielenden Prinzip von dramatischer Geschichtsschreibung, mit dem steten Neuanfang und der permanenten Übertreibung. Dabei müßte man eigentlich nur dem Verschwörer Fiesco von Genua aus Schillers gleichnamigem Drama zuhören, wenn er sich selbst zum Haupt des Widerstandes gegen den Tyrannen macht, um zu verstehen, wie Friedrich Schiller arbeitet: wie Fiesco sich hineinredet in die große Rolle des nächsten Tyrannen, wie er sich selbst beim Reden zuhört, und wie er sich dann, überzeugt vom Eindruck, den er auf sich selbst gemacht hat, den Mantel des Fürsten überwirft. Der Zuschauer aber läßt sich hinreißen, so wie Fiesco sich hinreißen läßt – und so, wie Fescos Dichter sich hatte hinreißen lassen.

Zwei Konsequenzen hat dieses Verfahren. Die eine ist von großer Tragweite für die Zukunft der Literatur, die andere ein unauflösliches Dilemma, auch der persönlichen Art. Tragfähig wird der Realismus, der mit dem Interesse am Verbrechen in die Dichtung einzieht, nur, wenn das Buch aussieht wie die Welt – denn die Erregung über den Stoff sucht sich die Analogie zur Wirklichkeit, sie will an die Realität heran, so nah es geht, sie will den Leser zitternd und mit offenem Mund vor dem Buch sitzen sehen. Problematisch wird der Realismus, weil die Analogie zur Realität eine weite Strecken überspannende, sich erst im Epischen entfaltende Dramaturgie voraussetzt, die Friedrich Schiller nicht beherrscht und die sich erst in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts entfaltet – die literarische »Machination« von Betrug und Geheimnis ist bei ihm noch ganz dem Interesse an der Untat unterworfen sowie der Frage, wie man in eine solche hineingerät, wie man hineingerissen und wer dabei alles mitgerissen wird.

Selbst die kleinen und mittleren Versuche Friedrich Schillers, eine im weiteren Sinne kriminalistische Literatur zu schreiben, sind von diesem Dilemma gezeichnet: die Räubergeschichte *Verbrecher aus Infamie* von 1786, die mit einem großen Geständnis, Läuterung und selbstgewollter Hinrichtung endet, das Romanfragment *Der Geisterseher*, eine venezianische Mord- und Lustintrige aus der Zeit um 1788, deren großer Erfolg dem Autor peinlich war, oder auch *Die Polizey*, den um 1803 entstandenen Entwurf für ein Theaterstück, der noch gar nicht dramatisch, sondern vor allem ein Dokument der Faszination durch das Verbrechen, seine Kontrolle und seine Verfolgung darstellt. Wiederum: wie sich kriminelle Prozesse vollziehen – und nicht, wohin sie sich auflösen –, interessiert Friedrich Schiller, und auch, welchen Eindruck man damit macht. Und das schließlich ist ungeheuer modern: ein Bild des modernen Menschen auf dem schwankenden Grund seiner Absichten und Überzeugungen, von fataler Situation zu fataler Situation, aber immer voran eilend.

Peter Szondi hat erklärt, das Moderne am modernen Theater lasse sich vor allem daran erkennen, daß seine Figuren sich nicht mehr aussprechen, daß ihre Sprache allenfalls als symptomatisch zu verstehen ist. Friedrich Schillers Dramen – und nicht nur diese, im übertragenen Sinne gilt das auch für seine theoretischen Schriften – sind, so betrachtet, auf grandiose Weise unmodern: Jede Gestalt denkt und spricht, ergriffen von ihrem jeweiligen Dämon, sich selbst auf der Höhe ihrer Aufgabe – und darüber hinaus. Dies führt auf der einen Seite dazu, daß diesem Dichter die Frauenfiguren und die Liebesszenen mißlingen – denn mit der Beredsamkeit des Schweigens kann er nichts anfangen. Auf der anderen Seite aber entsteht, mit großem Pathos und in grandiosem Schwung, ein Panoptikum von Furcht und Mitleid, durch das der Held in all seinen Varianten, der zeitge-

nössische Mensch in seiner ganzen Haltlosigkeit achtet, auch und gerade wenn er von auswegloser Situation zu auswegloser Situation, aber immer voran eilend, immer den »ästhetischen Staat«, die in den Briefen *Über die ästhetischen Erziehung* beschworene Lebensart im Blick hat. Diesen Idealismus müßte man Idealismus aus Notwehr nennen. Beruhigen kann man sich darüber nicht.