

Die Darstellung des Tragischen in Schillers Wallenstein

Vidović, Marija

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:103875>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-09**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



UNIVERSITÄT ZAGREB
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK

Die Darstellung des Tragischen in Schillers „Wallenstein“

Masterarbeit

Verfasst von:
Marija Vidović

Betreut von:
Prof. Dr. Marijan Bobinac

Zagreb, Februar 2022

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	4
2 Schiller und die Weimarer Klassik	6
2.1 Autonomie der Kunst	7
2.2 Realitätsferne.....	8
2.3 Schillers letzte Lebensjahre.....	9
2.4 Die Klassik heute	9
3 Historischer Hintergrund	11
3.1 Historischer und poetischer Wallenstein im Vergleich.....	13
3.2 Goethes Einfluss.....	17
4 Interpretation der Wallenstein-Trilogie	19
4.1 <i>Wallensteins Tod</i>	20
5 Schillers Tragödientheorie	23
5.1 Das Theater	23
5.2 Dichterische Freiheit	23
5.3 Die dramatische Dichtung.....	24
5.4 Die tragische Kunst	24
5.5 Das Erhabene.....	25
5.6 Darstellung des Leidens	26
5.7 Das Pathetische und das Pathos	27
6 Die Darstellung des Tragischen in Schillers <i>Wallenstein</i>	28
6.1 Das astrologische Motiv und die Nemesis	28
6.2 Der Achsenmonolog.....	35
6.3 Wallensteins innere Umwandlung	37
6.4 Max als Verkörperung des Idealen.....	39
6.5 Die Unglückszeichen.....	40

6.6 Doppelte Intrige.....	42
7 Zusammenfassung.....	46
8 Quellenverzeichnis.....	49

1 Einleitung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Schillers Tragödientheorie in Bezug auf sein Drama *Wallenstein*.

Die Dramen-Trilogie *Wallenstein* gehört zur Epoche der Weimarer Klassik. Zu Beginn des zweiten Kapitels wird zuerst Schiller als Geschichtsschreiber vorgestellt. Danach werden die typischen Wesensmerkmale der Weimarer Klassik herausgearbeitet. Es wird auf folgende Fragen eingegangen: Welche Intentionen haben Schiller und Goethe mit ihrer Wendung zu einer neuen, klassizistischen Kunstkonzeption verfolgt? Warum wurde die Autonomie der Kunst zu dieser Zeit gefördert? Warum wird der Ästhetik der Weimarer Klassik vorgehalten, dass sie realitätsfern sei? Wie wird die Klassik aus heutiger Sicht betrachtet? Anschließend werden Schillers letzte Lebensjahre in Betracht genommen.

Der dritte Teil widmet sich der Entstehungsgeschichte des Dramas *Wallenstein*. In seiner Weimarer Zeit waren bei Schiller Geschichtsforschung und Philosophie im Vordergrund. Während seiner Arbeit am Geschichtswerk „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“ entstand der Plan zu der Trilogie *Wallenstein*. Schiller machte Wallenstein, den großen Feldherrn des Dreißigjährigen Krieges, zum Helden seiner Tragödie. Das große Dramenprojekt fällt in die Zeit der Zusammenarbeit mit Goethe. Goethe hatte einen großen Anteil an der Entstehung des Dramas *Wallenstein*. Er erklärte Schillers *Wallenstein* 1823 zu einem Höhepunkt der klassischen deutschen Tragödie in der Nachfolge der griechischen Antike.

Im vierten Kapitel wird die Interpretation der Tragödie *Wallenstein* gegeben. Die Interpretation deutet auf die Umstände hin, die Wallensteins Untergang beeinflussten. Es wird auch gezeigt, wie sich im Prolog der Trilogie Schillers historische, poetische und ästhetische Prinzipien widerspiegeln.

Im Fokus des fünften Kapitels steht Schillers Tragödientheorie. Im Traktat „Über die tragische Kunst“ betont Schiller, dass die Tragödie die historische Wahrheit ihren eigenen Gesetzen anpassen soll. Demzufolge muss der Tragiker den Geschichtsstoff typisieren, um den Zuschauer affektiv zu erschüttern. Der Geschichtsschreiber berichtet, was geschehen ist, aber der Dichter berichtet, was geschehen könne. Schiller betont, dass das Tragische notwendig ans Theater gebunden ist. In Bezug auf seine theoretischen und philosophischen Schriften, mit denen er sich in den 1790er Jahren befasste, geht dieses Kapitel auch der Frage nach, was eine

tragische Form ausmacht. Laut Schiller ist der Zweck der Tragödie, den „mitleidigen Affekt“ zu erregen, das Wechselspiel von Erregung und Verwindung des Affekts.

Darauf bauend, wird im sechsten Kapitel gezeigt, wie Schiller den Handlungsablauf der Trilogie in die tragische Fabel verwandelt. In diesem Rahmen wird die These, die mythologisch-symbolische Konstruktion der Nemesis im *Wallenstein* sei aus der Kunstform der Tragödie abgeleitet, begründet. Insofern ist im Fokus dieser Arbeit das astrologische Motiv. Schiller hat die Geschichte der Trilogie *Wallenstein* gewissermaßen zum Mythos stilisiert, um sie an die Kunstform der Tragödie anzupassen. Wallensteins Schicksal war von der Astrologie bestimmt. Er glaubte nur seinem Astrologen Seni und dem Gedanken, dass die Sterne auf das richtige Handeln verweisen, aber das war nicht der Fall. Im Rahmen dieses Kapitels wird auch beleuchtet, wie die Umstände im Drama zum tragischen Ende führen.

2 Schiller und die Weimarer Klassik

„Goethe und Schiller repräsentieren den modernen bürgerlichen Intellektuellen.“ (Schilling 2005: 23) In der Zeit der Weimarer Klassik waren für Goethe politische Praxis und Naturwissenschaft und für Schiller Geschichtsforschung und Philosophie im Vordergrund. (vgl. Borchmeyer 1994: 213) Die erste Weimarer Zeit stand ganz im Zeichen der Zuwendung Schillers zu Geschichte. (vgl. ebd.: 213) Er hatte nicht nur intellektuelle Interessen an der Geschichtsforschung, sondern auch ökonomische Interessen. Schiller behauptete, dass das „Höchste in der Kunst, die Autonomie des literarischen Schaffens, nur gewährleistet ist, wenn die ökonomische Unabhängigkeit des Autors gewährleistet ist“. (ebd.: 214) Er erhob die Historiografie in den „Rang einer epischen Kunst“ und machte „politisches Vokabular in der deutschen Sprache“ heimisch. Begriffe wie „Staatenbund“, „Machtverhältnis“, „Wahlfreiheit“ und viele andere wurden erst durch Schillers „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“ Bestandteil des „allgemeinen politischen Sprachschatzes“. (Borchmeyer 1994: 216)

Im neunten Kapitel der aristotelischen „Poetik“ wird darauf hingewiesen, dass der Dichter nicht berichten soll, was geschehen ist, sondern was geschehen könnte und in dieser Hinsicht unterscheidet er sich vom Geschichtsschreiber. In einem Brief an Caroline von Beulwitz schrieb Schiller, dass die Geschichte nur ein „Magazin“ für seine Fantasie sei und die „Gegenstände müssen sich gefallen lassen“, was sie unter seinen Händen werden. (Borchmeyer 1994: 221) Im Gegensatz zum Geschichtsschreiber, der nur das Besondere behandelt, hat der Dichter das Allgemeine zum Gegenstand, weshalb seine Dichtung „philosophischer“ sei. Der Zweck der historischen Darstellung sei von geschehenen Dingen zu unterrichten, schrieb Schiller in seinem Traktat „Über die tragische Kunst“ (1792). Demgegenüber muss die Tragödie, welche eine Handlung nur darstellt, „um zu rühren [tragisches Mitleid] und durch Rührung zu ergötzen [tragische Lust]“, die „historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst“ unterordnen und den „gegebenen Stoff“ nach ihrem Bedürfnis bearbeiten. (ebd.: 221)

Als sich Schiller ab 1791 mit der Philosophie Immanuel Kants bekannt machte, wandte sich sein Interesse von der Historie zur Ästhetik bzw. von der „Realität“ zur Kunst. Zugleich ermöglichte Kants Philosophie Schiller ein System der Ästhetik anzustreben. Er erklärte dieses System im dritten ästhetischen Brief als den „Versuch eines mündig gewordenen Volkes, seinen Naturstaat in einen sittlichen umzuformen“. (Ehlert 1994: 714)

Schillers ästhetische und philosophische Schriften, auch spätere Lyrik in Zusammenarbeit mit J. W. von Goethe (beispielsweise, die Balladen und die Xenien), die großen Dramen, wie zum Beispiel *Wallenstein*, *Maria Stuart*, „umkreisen direkt oder indirekt die Frage der Veredlung des menschlichen Charakters“. (Ehlert 1994: 714) Die Freundschaft mit Goethe bedeutete für Schiller ein „unendliches Gespräch über alle Gegenstände der Kunst, der Literatur, des Denkens überhaupt“. (ebd.: 716) Eintausend Briefe und „mehr als sechzig Wochen gegenseitiger Besuche bis zu Schillers Übersiedlung nach Weimar im Dezember 1799“ sind ein „deutliches Zeugnis von der geistigen Nähe der beiden“, obwohl ihre „Anschauung der Natur und ihre Wege zur Kunst völlig verschieden“ waren. (ebd.: 716)

2.1 Autonomie der Kunst

Bekanntlich ist das 18. Jahrhundert die Epoche der Aufklärung, die besagt, dass man das Althergebrachte nicht einfach akzeptieren und weiter tradieren soll, sondern man soll es der kritischen Prüfung unterziehen und dann „gegebenenfalls Neues in die Wege“ leiten. (Schmiedt 2013: 49)

Im achten Brief zur ästhetischen Erziehung hat Schiller folgende Frage in Betracht gezogen:

„Woran liegt es, daß wir noch immer Barbaren sind? Es muß also, wenn es nicht in den Dingen liegt, in den Gemütern der Menschen etwas vorhanden sein, was der Aufnahme der Wahrheit... im Wege steht [...] und es liegt in dem viel bedeutenden Ausdrücke versteckt: *sapere aude*.“ (Ehlert 1994: 714)

Übersetzt bedeutet dieser Ausdruck „Erkühne dich, weise zu sein“. (ebd.: 714) In diesem Rahmen wollte Schiller ein neues Verständnis seiner literarischen Tätigkeit entwerfen. Deshalb hat er in enger Zusammenarbeit mit Goethe das entwickelt, was man die Ästhetik der Weimarer Klassik nennt. Laut Schmiedt, setzt diese Ästhetik vorrangig auf die Autonomie der Kunst und in Verbindung damit auf die ästhetische Erziehung des Menschen. (vgl. Schmiedt 2013: 59) „Autonomie“ bedeutet, Schillers Ansicht nach, dass das Kunstwerk keinen anderen Maßstäben, als denen der eigenen Schönheit verpflichtet sein darf. Und die Vorstellung, dass das Kunstwerk unmittelbar didaktischen oder sonstigen nicht künstlerischen Zielen dienen müsse und in erster Linie etwa alltagstaugliche Weisheiten und moralische Lehrsätze vermitteln solle, wird strikt widersprochen. (ebd.: 58) Aber Schillers Meinung nach sollen literarische Werke dieser Art eine äußerst konstruktive Wirkung entfalten können: Die Rezipienten sollen dank

dieser Kunst auch außerhalb dieses Bereichs zum besseren Menschen verändert werden „und das wiederum stellt die Voraussetzung für jene Verbesserung der allgemeinen Lebensverhältnisse dar, die durch die Französische Revolution verfehlt wurde“. (ebd.: 59) Das bedeutet, wie es auch Schiller erwartet, dass die große Kunst den Menschen feiner, aufmerksamer und empfindungsreicher macht.

Die Kunst hat eine bedeutende Funktion in dem Konzept der Selbstverwirklichung des Individuums sowie der Erziehung des Menschen zur Humanität. (vgl. Schilling 2005: 123)

2.2 Realitätsferne

Im Rahmen der Trivilliteratur hielt man der Weimarer Ästhetik vor, dass sie „realitätsfern, elitär und selbstverliebt“ sei. (Schmiedt 2013: 59) Aus der Sicht Betrachter der Postmoderne, die „längst alle Vorstellungen vom großen Wirkungspotenzial der Kunst preisgegeben“ haben, wirkt das „Konzept in der Tat illusionär und vielleicht auf geradezu rührende Weise naiv“. (ebd.: 61)

Dementsprechend muss man sich zwei Dinge bewusst werden. Erstens, der Diskurs über Themen der Weimarer Klassik wie auch die Erzeugnisse der Literatur besaßen zur damaligen Zeit einen deutlich höheren Stellenwert als heute, da die Konkurrenz durch die vielen neuen Medien unseres Alltags, die Literatur zu marginalisieren droht. Zweitens, der Absolutismus dieser Zeit erlaubte nicht engagiertes und ehrgeiziges Sprechen über brisante politische und gesellschaftliche Themen. Deshalb wuchs dem ästhetischen Bereich hohe Bedeutung, weil über andere Dinge nicht ernsthaft verhandelt werden durfte. (vgl. Schmiedt 2013: 62) Darum erscheint es nachvollziehbar, dass ein Autor wie Schiller:

„der Literatur einen so grandiosen Status verleihen wollte und dass er zudem immer wieder – weit über die skizzieren Aspekte hinaus – diverse einzelne Elemente des ästhetischen Feldes mit ausführlichen Reflexionen bedachte: Anmut und Würde, naive und sentimentalische Dichtung, das Pathetische und das Erhabene wurden zum Gegenstand umfangreicher Abhandlungen.“ (Schmiedt 2013: 62)

2.3 Schillers letzte Lebensjahre

„Unter dem Einfluss der Französischen Revolution“ begriff Schiller, dass die „geistigen Voraussetzungen für eine Entwicklung zur Freiheit“ noch nicht gegeben waren. (Ehlert 1994: 715) „Die historischen Studien, die theoretische Arbeit, die Beschäftigung mit dem Romanschreiben, das Journalgeschäft, die lyrische Produktion“ und sämtliche dieser Tätigkeitsbereiche traten in Schillers letzten Lebensjahren hinter die „imperatorischen Ansprüche des Theaters“ zurück. (Alt 2004: 87) Schiller meinte, dass die Bühne „hier und jetzt bewegen“ solle. „Seine ganz auf die Verkörperung von Ideen und Modellen gerichtete Darstellungsweise nahm also eine manchmal krasse schwarz-weiß Zeichnung der Charaktere in Kauf.“ (Ehlert 1994: 715) Die Grundidee, „Freiheit des Menschen zum Absoluten“ „im Guten und im Bösen – sollte auf dem Wege der Vernunft dem Theaterpublikum sichtbar gemacht werden [...]“. (ebd.: 715)

Diese „produktive und von materieller Not freie letzte Lebensphase“ Schillers ist von schweren Krankheiten gekennzeichnet. „Nach 1795 ist Schiller eigentlich niemals völlig ohne Beschwerden gewesen.“ (Alt 2004: 716) Laut Thomas Mann, hat sich Schiller an seine Krankheit gewöhnt. Er lernte mit ihr zusammenzuleben. Mann bezeichnet Schiller in seinem *Versuch über Schiller* (1955) als den fleißigsten der Dichter! (vgl. ebd.: 716)

2.4 Die Klassik heute

Englharts Meinung nach interessiert man sich in der heutigen Zeit mehr für Friedrich Schiller und dessen Werk: „Als Klassiker, Dichter der Freiheit und Vertreter des Idealismus bekommt seine Stimme in einer Zeit, in der die Postmoderne in die Jahre kommt, mehr Gewicht.“ (Englhart 2010: 6). Insofern erklärt Englhart, dass das Interesse an Schiller stets gemischt war und „sein Status als Klassiker schwankte zwischen Ent- und Reaktualisierung“. (ebd.: 6) Das Theater, insbesondere das „deutschsprachige Regietheater“, hat auch nicht unbedingt dazu beigetragen, „Schiller zugänglicher zu machen“. (ebd.: 6) Dennoch ist er „vom 19. Jahrhundert bis heute einer der meist aufgeführten Dramatiker und gerade die umstrittenen Inszenierungen bezeugen die anhaltende Aktualität“. (ebd.: 6) Schillers „idealisierte Idealismus, seine Zeit- und ideologische Verwendungsfähigkeit, das Pathos und das Erhabene“ überdeckten nicht nur seine „Dialektik“, sondern auch sein unendliches Interesse an den „Diskursen seiner Zeit“, beispielsweise „Naturwissenschaft, Politik, Medizin,

Philosophie, Anthropologie, Psychologie, Ästhetik und Recht“. (ebd.: 7) Zudem wurde oft die „kritische, wenn nicht gar subversive Einstellung“ Schillers gegenüber den „Verhältnissen seiner Epoche“ übersehen. (ebd.: 7) Laut Englhart wurde man auf Schillers Bedeutung für die „anthropologische Wende am Beginn der Moderne und eine erstaunlich pessimistische, gar realistische Weltsicht des Idealisten“ erst in „letzter Zeit“ aufmerksam. (ebd.: 7)

Das nächste Kapitel gibt Einblick in den historischen Hintergrund der Entstehung von Trilogie *Wallenstein*. *Wallenstein*, als imposantestes Drama der Weimarer Klassik, neben Goethes *Faust*, wird zu immer erneutem Nachdenken Anlass geben und auf der Basis veränderter Kunst- und Geschichtsauffassungen zu neuen Interpretationen führen. (vgl. Oellers 2011: 151)

3 Historischer Hintergrund

Schiller hat sich zwischen 1794 und 1796 nach seiner philosophischen Phase wieder mit der Dramatik beschäftigt. Als er am Beginn der 1790er Jahre an der „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“ arbeitete, machte sich Schiller mit der historischen Figur Wallensteins bekannt. Folglich entstand ein Plan zum Drama über Wallenstein. Die Entstehung des Dramas erläutert Bernhard mit folgender These: „*Wallenstein* entstand aus der Entwicklung des Dramatikers Schiller zum Historiker und des Historikers zum Dramatiker.“ (Bernhardt 2006: 26) Im Jahr 1796 begann Schillers intensive Arbeit am neuen Stück. Das komplette Werk wurde im Jahr 1800 veröffentlicht. Die Uraufführungen der drei Teile *Wallensteins Lager*, *Die Piccolomini* und *Wallensteins Tod* fanden 1798/1799 separat am Weimarer Hoftheater statt. (vgl. Schmiedt 2013: 93)

Bei der Entstehung der Trilogie war Schiller nicht am gesamten Dreißigjährigen Krieg interessiert. Ihn reizte: „Der Kampf um Freiheit im unterschiedlichen Verständnis großer Gestalten, die ideale und verbrecherisch erscheinende Züge vereinigten“. (Bernhardt 2006: 27)

Der Dreißigjährige Krieg (1618-1648) ging 150 Jahre vor der Aufführung von *Wallensteins Lager* mit dem Westfälischen Frieden zu Ende. So wird es auch im Prolog des Dramas *Wallenstein* beschrieben: „vor hundert / Und fünfzig Jahren ein willkommenen Friede“. (*Prolog*, Vs. 71) Der Krieg fing 1618 mit dem „Fenstersturz von Prag, als böhmische Adlige unter Führung des Grafen Thurn die verhassten kaiserlichen Statthalter in den Burggraben stürzten“ an. (Bernhardt 2006: 16) Das war vordergründig ein „Konfessionskrieg zwischen Katholiken und Protestanten, hinter dem sich Machtansprüche der europäischen Großmächte verbargen“. (ebd.: 16)

Einig waren sich Goethe und Schiller, dass im *Wallenstein* die Zeitgeschichte nach der Französischen Revolution von 1789 behandelt werden sollte. (Bernhardt 2006: 23) „Mit der Französischen Revolution von 1789 ging die absolutistische Herrschaft in Europa zu Ende.“ (ebd.: 17) Ziele der Revolution legte Schiller dem fiktiven Wallenstein kurz vor seinem Tod in den Mund: „Freiheit, Veränderung der Machtverhältnisse“, „eine neue Ordnung der Dinge“. (vgl. *Wallensteins Tod*, Vs. 2606-2609)

Die dramatische Bearbeitung der geschichtlichen Ereignisse zwang Schiller zur Reduktion derselben. Was in der Trilogie auf wenige Tage verteilt wurde, beispielsweise:

„die Audienz des kaiserlichen Gesandten Questenberg vor Wallenstein (P II, 7), das erste Pilsener Bankett (P IV), das geheime Absetzungspatent (P V, 2499 ff.), die Verhandlungen mit des Gegners Seite (WT I, 5), der Abfall der Generäle, die Flucht nach Eger und schließlich der Mord an Wallenstein“, fand in Wirklichkeit während mehrerer Wochen statt. (Höyng 1990: 148)

Obwohl im Drama ein Gutteil der Ereignisse wiedergegeben wird, legt das Drama als Tragödie „das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten“, die zum tragischen Fall leiten. (ebd: 148) Insofern sind „der Bauer und sein Sohn, die Marketenderin, die Hoboisten, der Kapuziner, die Kroaten“ und andere Figuren im Vorspiel „idealtypische, vorgestellte Personen, die durch Quellenmaterial nicht belegbar sind [...]“. (ebd: 151)

Einerseits wollte Schiller Wallensteins Charakter, seine Handlung und sein Schicksal an das Formgesetz der Tragödie anpassen, andererseits wollte er ein Zeitdrama schreiben, das in einem Spektrum von Personen und Konfliktsituationen „die Legitimationsprobleme des nachrevolutionären Staates, die Spannung von Politik und Moral, Staatsklugheit und Humanität, Patriarchalismus und Mündigkeit im Lichte der Philosophie der späten Aufklärung spiegelt“. (Borchmeyer 1988: 11-12) Anders gesagt, wollte Schiller den historischen Fall zum „Paradigma der politisch-ethischen Konstellation seiner eigenen Zeit“ typisieren. (ebd.: 15) Aus diesem Grund erscheint die habsburgische Politik, die in der „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“ als Fackel des Kriegs markiert wurde, in der Trilogie im positiven Licht. Der Grund dafür ist, dass sie die Rechtsordnung vertritt, welche sich vor dem „Erfahrungshintergrund der Revolution begreiflicherweise anders darstellt als in der Vergangenheit“. (ebd.: 15) So kann zum Beispiel Octavio Piccolomini, „in Wirklichkeit einer der niederträchtigen Schurken auf der politischen Bühne der Zeit“, im Drama zu „ziemlich rechtlichen Mann“ nobilitiert werden, weil er einen „guten Zweck“ verfolgt, indem er den Staat retten will. (ebd.: 15)

Aber wie kommt es zu den historischen Veränderungen? Hat das Alte ein Einfluss auf das Neue und umgekehrt? Ist es das Schicksal oder die „weltgeschichtlich große Persönlichkeit, die schließlich und endlich die Geschichte macht?“ (Hinderer 1992: 210) Eine Antwort findet sich in Schillers Schrift „Über das Erhabene“. In dieser Schrift erklärt Schiller, seinem idealistischen Ansatz nach, die Weltgeschichte zu einem erhabenen Objekt: Die Welt, als „historischer Gegenstand“ angesehen, ist eigentlich „nichts anderes als der „Konflikt der

Naturkräfte untereinander“ (ebd.: 211) Hier macht Schiller bereits die Einschränkung, dass die Geschichte bis jetzt „von der Natur [...] weit größere Thaten“ zu erzählen hatte „als von der selbständigen Vernunft“ und verweist auf die klaffende Diskrepanz zwischen dem, „was die moralische Welt *fordert*“, und dem „was die wirkliche *leistet*“. (ebd.: 211)

Neigte Schiller schon in der „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“ dazu, das Historische mit ästhetischen Kategorien zu beschreiben, also gewissermaßen zu fiktionalisieren, so lässt sich umgekehrt sein Drama als eine Fortsetzung der Geschichte Wallensteins mit ästhetischen Mitteln verstehen.

3.1 Historischer und poetischer Wallenstein im Vergleich

Laut Bernhardt sind die Parallelen zu der Schrift „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“ und Schillers Trilogie *Wallenstein* offensichtlich. (Bernhardt 2006: 23)

„Der böhmische Adlige Albrecht Wenzel Eusebius von Wallenstein“, geboren 1583, wurde „protestantisch erzogen“, „konvertierte aber 1606 bei den Jesuiten zum katholischen Glauben“. (ebd.: 18) Er war ein „General im Heer des österreichischen Kaisers“:

„[...] der im Dreißigjährigen Krieg entscheidende militärische Erfolge gegen den schwedischen König erzielt hatte. 1634 ließ der Kaiser den erfolgreichen Wallenstein ermorden, weil begründeter Verdacht bestand, dass dieser mitsamt seinen treuen Truppen zum Gegner hatte überlaufen wollen.“ (Zumbusch 2019: 161)

Zuerst hat Schiller in der „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“ Wallenstein mit negativen Urteilen beschrieben: „[...] grenzenlos war sein Ehrgeiz, unbeugsam sein Stolz, sein gebieterischer Geist nicht fähig“. Er sei der „machthungrige“ und „unzuverlässige“ Fürst. Er war in Schillers Vorstellung wenig sympathisch. Wallenstein war finster und selbstsüchtig, der „Menschen bedenkenlos für die eigenen Interessen opferte“. (Bernhardt 2006: 28) Je mehr Schiller in seiner Geschichtsschreibung vorankam, desto stärker veränderte sich Wallensteins Bild. Am Ende nahm Schiller eine Korrektur vor und gestand Wallenstein einen „großen Charakter zu“.

Was das äußere Erscheinungsbild betrifft, war Wallenstein „von großer Statur und hager, von gelblicher Gesichtsfarbe, röthlichen kurzen Haaren, kleinen, aber funkelnden Augen“, steht es in der Schrift „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“. (Schiller 2004: 492) Im Drama wird Wallensteins äußeres Erscheinungsbild nicht dargestellt.

In der Schrift wird Wallenstein als verdienter Offizier, der reichste „Edelmann in Böhmen“ vorgestellt. (Schiller 2004: 407) Er hat dem „kaiserlichen Hause von früher Jugend“ an gedient. (ebd.: 471) Wallenstein wurde von einer „Armee von beinahe hunderttausend Mann angebetet“ (ebd.: 490), war im Besitz

„[...] eines unermeßlichen Vermögens, von ehrgeizigen Entwürfen erhitzt, voll Zuversicht auf seine glücklichen Sterne und noch mehr auf eine gründliche Berechnung der Zeitumstände, erbot er sich, für den Kaiser, auf eigene und seiner Freunde Kosten, eine Armee auszurüsten und völlig zu bekleiden, ja selbst die Sorge für ihren Unterhalt dem Kaiser zu ersparen, wenn ihm gestattet würde, sie bis auf fünfzigtausend Mann zu vergrößern.“ (ebd.: 470)

Als Hauptmann und hoch gebietender Herr wird Wallenstein auch in der Trilogie vorgestellt:

WACHTMEISTER.

„Unser Hauptmann und hochgebietender Herr,
Der jetzt alles vermag und kann,
War erst nur ein schlichter Edelmann,
Und weil er der Kriegsgöttin sich vertraut,
Hat er sich diese Größ' erbaut,
Ist nach dem Kaiser der nächste Mann,
Und wer weiß, was er noch erreicht und ermißt, [...]“
(*Wallensteins Lager*, Vs. 449-455)

Wallenstein war immer „geschäftig“ und von „großen Entwürfen“ bewegt. (Schiller 2004: 491) Er „lachte niemals“, sprach wenig. (ebd.: 491) Das was er sprach, war mit einem „widrigen Tone ausgestoßen“. (Wiese 1978: 389) Laut Schiller saß „ein furchtbarer, zurückschreckender Ernst“ auf Wallensteins Stirne (Schiller 2004: 492) und den „Verführungen der Sinne widerstand die Kälte seines Bluts“. (ebd.: 491)

Wallensteins Ehrgeiz war grenzenlos und sein Stolz unbeugsam. Das verdeutlicht auch seine Aussage: „Ich will,“ sagte er, „diese Stadt wegnehmen, und wäre sie mit Ketten an den Himmel

gebunden.“ (Schiller 2004: 490) Wallenstein wollte seine Macht zur stärksten machen und sich über die kaiserliche Autorität erheben. „Eine unumschränkte Oberherrschaft verlangte Wallenstein über alle deutschen Armeen des österreichischen und spanischen Hauses und unbegrenzte Vollmacht, zu strafen und zu belohnen.“ (ebd.: 601) Laut Schillers historischer Schrift waren Ruhm- und Ehrsucht die Motive Wallensteins begonnenen „Unternehmens für den Kaiser“. (Wiese 1978: 389) Ruhm und Macht zeichneten auch den literarischen Wallenstein:

WACHTMEISTER.

„Absolute Gewalt hat er, müßt ihr wissen,
Krieg zu führen und Frieden zu schließen,
Geld und Gut kann er konfiszieren,
Kann henken lassen und pardonieren,
Offiziere kann er und Obersten machen,
Kurz, er hat alle die Ehrensachen.
Das hat er vom Kaiser eigenhändig.“

(*Wallensteins Lager*, Vs. 848-854)

In der Trilogie wird Wallenstein als ein „verwegener Charakter“ vorgestellt. (*Prolog*, Vs. 93) Er tritt erst in den *Piccolomini* auf, im Gespräch mit der Herzogin. Dabei wird er als guter Freund und fürsorglicher Vater vorgestellt, weil er Freude empfand als er seine Tochter Thekla und Max Piccolomini sah. Anschließend in der Unterhaltung mit Terzky und Ilo wird Wallensteins Rede schärfer:

WALLENSTEIN.

„[...] Der Kaiser, es ist wahr,
Hat übel mich behandelt! – *Wenn* ich wollte,
Ich könnt' ihm recht viel Böses dafür tun.
Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen;
[...]“

(*Die Piccolomini*, Vs. 865-868)

Dieses Wallenstein-Bild kann man in Zusammenhang mit seinem Auftreten in der „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“ bringen. Hier wird seine Härte deutlich, die sowohl im historischen als auch im fiktiven Werk vorkommt. Ebenso wie in der „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“, wird Wallenstein im Drama auch von den Entwürfen seiner Macht überwältigt:

WALLENSTEIN.

„Das Heer ist meine Sicherheit. Das Heer
Verläßt mich nicht. Was sie auch wissen mögen,
Die Macht ist mein, sie müssen's niederschlucken,
– Und stell ich Kaution für meine Treu',
So müssen sie sich ganz zufrieden geben.“

(*Wallensteins Tod*, Vs. 77-81)

Das astrologische Motiv taucht auch in der „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“, obwohl es im literarischen Werk mehr erweitert wurde. Der Schrift nach glaubte Wallenstein an seine Macht und sein Glaube daran wurde durch „die Prophezeiungen eines italienischen Astrologen“, namens Seni, bestärkt. (Schiller 2004: 491) Seni las es in den Sternen, dass die „Zukunft“ für Wallenstein „noch ein schimmerndes Glück aufbewahre“. (ebd.: 491) Wallenstein hatte volle „Zuversicht auf seine glücklichen Sterne“. (ebd.: 470) Zuversicht auf die Sterne hatte auch Wallenstein in der Trilogie:

WALLENSTEIN.

„Die himmlischen Gestirne machen nicht
Bloß Tag und Nacht, Frühling und Sommer – nicht
Dem Sämann bloß bezeichnen sie die Zeiten
Der Aussaat und der Ernte. Auch des Menschen Tun
Ist eine Aussaat von Verhängnissen,
Gestreuet in der Zukunft dunkles Land,
Den Schicksalsmächten hoffend übergeben.
Da tut es not, die Saatzeit zu erkunden,
Die rechte Sternenstunde auszulesen,
Des Himmels *Häuser* forschend zu durchspüren,
Ob nicht der Feind des Wachsens und Gedeihens
In seinen *Ecken* schadend sich verberge.“

(*Die Piccolomini*, Vs. 986-977)

Auch Wallensteins Abfall vom Kaiser findet eine Parallele zum Drama: „Teile des Heeres verweigern sich ihm, stellen sich sogar gegen ihn“. (Bernhardt 2006: 23) Wallensteins „Sturz 1630 in Regensburg – ein politisches Verbrechen seiner katholischen Gegner – löste eine tragische Konstellation aus“ und machte ihn zum „tragischen Helden“. (ebd.: 27) Das Werk „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“ hört mit der Katastrophe des Feldherrn auf, der am Ende fallen muss, weil er Verrat geübt hat. Wallenstein endigte sein „tatenreiches und außerordentliches Leben; durch Ehrgeiz emporgehoben, durch Ehrsucht gestürzt, bei allen seinen Mängeln noch groß und bewundernswert, unübertrefflich“. (Schiller 2004: 686)

Der fiktive Wallenstein ignorierte alle Zeichen, die auf seinen Tod deuteten und wurde im Schlaf getötet. In folgenden Versen hebt Gordon nochmals Wallensteins Eigenschaften vor:

GORDON.

„Weit, weit. Er ging der Größe kühnen Weg,
Mit schnellem Schritt, ich sah ihn schwindelnd gehn,
Ward Graf und Fürst und Herzog und Diktator,
Und jetzt ist alles ihm zu klein, er streckt
Die Hände nach der Königskrone aus,
Und stürzt in unermeßliches Verderben!“

(Wallensteins Tod, Vs. 2572-2577)

GORDON.

„O seiner Fehler nicht gedenket jetzt!
An seine Größe denkt, an seine Milde,
An seines Herzens liebenswerte Züge,
An alle Edeltaten seines Lebens,
Und laßt sie in das aufgehobne Schwert
Als Engel bittend, gnadeflehend fallen.“

(Wallensteins Tod, Vs. 2863-2868)

Wallensteins Gestalt behielt etwas „Rätselhaftes, Vieldeutiges, Unausschöpfbares“, weil man ihn in verschiedenen „positiven und negativen Spiegelungen seiner Umwelt“ erleben könnte. (Wiese 1987: 633)

Der Hauptunterschied zwischen dem Wallenstein-Bild in der Schrift und im Drama wäre die Tatsache, dass dem historischen Wallenstein die „sanften Tugenden des Menschen, die den Helden zieren und dem Herrscher Liebe erwerben“ fehlten. (Schiller 2004: 686) Diese Tugenden verleiht Schiller dem poetischen Wallenstein, welche durch seine Freundschaft mit Max, seiner Beziehung zur Tochter Thekla, durch seine Zuversicht auf die Sterne, sichtbar gemacht werden.

3.2 Goethes Einfluss

Wallenstein als Ganzes ist Schillers umfangreichstes Drama und vielleicht auch dasjenige, an dem er mit dem größten Ehrgeiz gearbeitet hat. „Entsprechend vielfältig fallen die Perspektiven

aus, unter denen es von der Literaturwissenschaft betrachtet worden ist.“ (Schmiedt 2013: 96) Beispielsweise gibt die Erarbeitung des Dramas ein ausgesprochen intensives Beispiel für die Zusammenarbeit zwischen Schiller und Goethe. Goethe hatte einen beträchtlichen Anteil an der Entstehung der Trilogie. Goethes Beitrag liegt bei den Begründungen der Charaktere und ihrer Handlungen. (vgl. Bernhardt 2006: 35) Schiller war sich bewusst, dass er als Dramatiker über Fähigkeiten verfügt, die Goethe fehlten. Aber das hielt ihn nicht davon ab, Goethe während der Arbeit am *Wallenstein* immer wieder um Rat zu fragen. Dabei ging es sowohl um grundsätzliche Probleme der Anlage des Ganzen als auch um motivische Details. Zu einem Zeitpunkt fand Schiller das Astrologie-Motiv im Drama nicht überzeugend, aber Goethe argumentierte darauf, die Astrologie sei irrtümlich, aber nicht absurd. Goethe wies im Brief vom 8. Dezember 1789 darauf hin, dass die Himmelskörper auch das Wetter und das Ernten beeinflussen. Insbesondere hat die Sonne einen großen Einfluss auf die Erde. (vgl. Wells 1969: 104) Und diesen Rat hat Schiller eindeutig in die Verse umgesetzt:

WALLENSTEIN.

„Die himmlischen Gestirne machen nicht
Bloß Tag und Nacht, Frühling und Sommer – nicht
Der Aussaat und der Ernte. Auch des Menschen Tun
Ist eine Aussaat von Verhängnissen,
Gesteuert in der Zukunft dunkles Land,
Den Schicksalsmächten hoffend übergeben.“

(*Die Piccolomini*, Vs. 986-992)

Auch Goethes Prämisse, dass sich Himmelskörper gegenseitig beeinflussen, ließ Schiller *Wallenstein* argumentieren: Jupiter und Venus sind die „Segenssterne“ und der „böse“ Mars tritt zwischen ihnen. Insofern haben einige Sterne guten und die anderen einen böartigen Einfluss. (vgl. Wells 1969: 105)

Das folgende Zitat führt in das nächste Kapitel ein:

„Die *Wallenstein*-Tragödie präsentiert eine moderne Anatomie der Macht; die Autorität der Verwaltungsstäbe, die Winkelzüge der höfischen Bürokratie und die arkanen Wege des Nachrichtenverkehrs beeinflussen das politische Geschehen in einer für die Akteure schwer durchschaubaren Weise.“ (Alt 2004: 92)

4 Interpretation der Wallenstein-Trilogie

Dem Drama gab Schiller die Form der Trilogie, die aus dem Vorspiel *Wallensteins Lager*, dem fünftaktigen Schauspiel *Die Piccolomini* und der fünftaktigen Tragödie *Wallensteins Tod* besteht.

Damit die historische Wirklichkeit den Leser und den Zuschauer unterhalte, wird sie „in das heitre Reich der Kunst“ (*Prolog*, Vs. 134) überführt, die sich „des Reimes Spiel“ (*Prolog*, Vs. 131) bedient. (vgl. Oellers 2011: 129)

Der Feldherr Wallenstein ist der Oberbefehlshaber des kaiserlichen Heeres. In der Phase des Krieges, wo die Leser ihm begegnen, wird Wallenstein in einem sehr spannungsreichen Verhältnis zum Herrscher gezeigt. Es dauert einige Zeit, bis der Protagonist des Dramas auf der Bühne erscheint.

Im ersten, mit Abstand kleinsten Teil der Trilogie, *Wallensteins Lager*, wird das Kriegsleben lebhaft dargestellt. In elf Auftritten wird die Basis gelegt, auf die sich Wallensteins Macht gründet. Die Gegebenheiten werden aus der Sicht der Soldaten betrachtet. In diesem Teil der Trilogie finden „politische Staatsaktion, Verschwörung und Gegenverschwörung, diplomatisches Spiel“ vor und hinter den Kulissen statt. (Wiese 1978: 641) Zweiter Teil der Trilogie, *Die Piccolomini*, zeigt wie das krisenhafte Verhältnis Wallensteins zum Kaiser immer weiter zunimmt. Diese „Entwicklung schlägt unmittelbar durch auf die Beziehungen zwischen Wallenstein und seinen Offizieren sowie anderen Personen in seiner Umgebung“. (Schmidt 2013: 94) Laut Schmidt wirkt Wallensteins Reden und Handeln oft befremdlich: „Welche Absichten hegt er insgeheim, warum zögert er manche Entscheidungen so sehr hinaus, muss man ihn nicht als Verräter einstufen?“ (ebd.: 94)

Die Handlung wird auch durch Konflikte von sehr persönlicher Art gekennzeichnet. Ein Beispiel dafür ist die Liebesbeziehung zwischen Thekla und Max Piccolomini, dem Sohn von Octavio Piccolomini. Octavio wollte seinem Kaiser dienen und somit den Staat retten. „Soweit er intrigiert, geschieht es nicht um des Bösen willen, sondern für eine gerechte Sache.“ (Wiese 1987: 642) Octavio wüste sein wahres zu verbergen. Er handelte als „überzeugter kluger Funktionär kaiserlicher Autorität“, aber niemals als Person, Vater oder Freund. (ebd.: 642) Octavio hat sich vom Freund Wallensteins in dessen heimlichen Gegenspieler verwandelt.

Was den *Prolog* der Trilogie betrifft, spiegeln sich in ihm Schillers historische, poetische und ästhetische Prinzipien wider. Es beginnt mit der „Bühne“, die als Kunst zum Geschichts- und

Wirklichkeitsverständnis erzieht. Laut Bernhardt (2006: 21) wird dieser „idealistische Ansatz“ scharf dialektisch auf das „Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart“ angeknüpft und am Beispiel Wallensteins entworfen: Wallenstein ist „Schöpfer“, „Stütze“ und „Schrecken“ gleichermaßen, „des Glückes abenteuerlicher Sohn“ und „der unbezähmbaren Ehrsucht Opfer“. (*Prolog*, Vs. 94-101)

Der *Prolog*, Bernhards (2006: 40) Ansicht nach, will das historische Stück als Beispiel für die Gegenwart begriffen wissen: „Denn nur der große Gegenstand vermag / Den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen; [...]“. (*Prolog*, Vs. 57-58) Das erinnert an die Französische Revolution von 1789, an den „Kampf gewaltiger Nature“, „um die Menschheit große Gegenstände, / Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen – [...]“. (*Prolog*, Vs. 63-65) In letzten Drittel des Prologs wird der Dreißigjährige Krieg thematisiert: „Der Stoff der Trilogie sind Wallensteins konfliktreichste und widersprüchlichste Jahre von 1630 bis 1634.“ (Bernhardt 2006: 60) In des „Krieges Mitte“ 1634 treffen der Zuschauer und der Leser auf Wallenstein. Das Lager wird durch seinen „Geist“ beseelt und man sieht sein „Schattenbild“, denn sein „Lager nur erklärte sein Verbrechen“. (*Prolog*, Vs. 113-118)

Wallensteins Geschichte erscheint bei Schiller nur in *Wallensteins Tod* als die Tragödie eines Individuums, sonst erscheint es als Folge historischer Bedingungen, denen das Individuum ausgesetzt war. Die Verse im *Prolog* der Trilogie: „Denn seine Macht ist's, die sein Herz verführt, / Sein Lager nur erklärt sein Verbrechen“ (*Prolog*, Vs. 117-118) deuten auf den Kern der Trilogie. Wallensteins subjektive Schuld ist ein Ergebnis objektiver Tragik, weil Wallenstein keine andere Möglichkeit hat, als schuldig zu werden. (vgl. Bernhardt 2006: 122)

Mit *Wallensteins Tod*, dem letzten Teil der Trilogie, wird das tragische Finale geschaffen. Alle Ereignisse führen, Max Piccolomini und sein Regiment, Thekla, Wallenstein, Graf und Gräfin, die Terzkys und Illo, in den Untergang.

4.1 *Wallensteins Tod*

Dieser Teil der Trilogie beginnt mit Wallensteins Beobachtung der Sterne und der Deutung der Planetenkonstellation durch den Astrologen Seni. Wallenstein beriet sich mit Seni, um zu sehen, wann wäre der richtige Zeitpunkt zum Handeln. Dieser erkennt den günstigen Moment: „Jetzt muß / Gehandelt werden, [...]“. (*Wallensteins Tod*, Vs. 32-33) Aber Wallenstein wurde von

seinem eigenen Plan überholt. Inzwischen brachte ihm Terzky die Nachricht, dass der Kurier Sesin, der das Verhandlungsangebot an die Schweden abschicken sollte, von Österreichern gefangen wurde. Daraufhin kommentierte Wallenstein: „Es ist ein böser Zufall!“ (*Wallensteins Tod*, Vs. 92) Die Situation spitzte sich zu, als der Gesandte des schwedischen Kanzlers Oxenstierna, Graf Wrangel, ankam. Er bot Wallenstein die böhmische Krone an, falls er sich den Schweden anschließen würde.

Zu Beginn des zweiten Aufzuges gab Wallenstein Octavio die ersten Befehle und ahnte nicht, dass er seinem gefährlichsten Feind die Befehlsgewalt übertrug. Im Hintergrund gewann Octavio Piccolomini die Generäle erneut für den Kaiser. Buttler wurde von Octavio aufgehetzt und schwör sich, Wallenstein und seine Generäle zu ermorden.

Zu Beginn des fünften Aufzuges steht der Mord bevor. Wallenstein trauerte um den Tod von Max Piccolomini. Seni warnte Wallenstein von falschen Freunden und rät ihn zur Flucht. Gordon und die Kammerdiener haben sich den Warnungen angeschlossen, aber Wallenstein hörte nicht auf sie und beschloss „einen langen Schlaf zu tun“. (*Wallensteins Tod*, Vs. 3677) Als man in der Ferne Trompeten hörte, dachte Buttler es seien die Schweden und beschloss schnell zu handeln. Zuerst tötete er Ilo und Terzky und dann Wallenstein in seiner Schlafkammer. Aber Buttler täusche sich. Die Trompeten waren von Octavios Truppen. Einerseits wollte sich Octavio von aller Schuld reinwaschen und übertrug alle Schuld auf Buttler, andererseits machte Buttler Octavio Piccolomini für Wallensteins Tod verantwortlich: „Ihr habt den Pfeil geschärft, / Ich hab ihn abgedrückt.“ (*Wallensteins Tod*, Vs. 3805-3806) „Derjenige, der zum Verräter geworden ist, fällt selbst durch Verrat (von Octavio Piccolomini), derjenige, der im eigenen Interesse gegen Buttler intrigiert hat, erliegt selbst Buttlers Intrige.“ (Reinhardt 1982: 255) Am Ende lieferte Gräfin Terzky Octavio die Schlüssel des Hauses ab. Danach nahm sich mit Gift das Leben. Nur Octavio blieb übrig, war gedankt mit einem Brief des Kaisers und wurde zum Fürsten befördert.

In diesem Drama passiert kaum etwas, das direkt von Protagonisten veranlasst wird. Wallenstein hatte bis zum „Schluss unverbindliche Möglichkeiten“, aber er traf keine Entscheidung. (Zumbusch 2019: 162) Der Grund dafür ist laut Zumbusch, dass Wallenstein im „größten Teil der Szenen“ nicht auftritt. Er tritt erst im „letzten Teil der Trilogie“ in das „Zentrum der theatralischen Repräsentation“. (ebd.: 161) In diesem Drama wird die handelnde Macht nicht durch eine „Herrscherfigur auf der Bühne verkörpert, sondern hält sich unsichtbar im Hintergrund.“ (ebd.: 162)

Die Trilogie *Wallenstein* entstand in der Phase, in der sich Schiller parallel mit dem Kant-Studium, Schriften zum Tragischen und der historischen Arbeit auseinandersetzte. (vgl. Bernhardt 2006: 29) In diesem Rahmen lässt sich Schillers *Wallenstein* neben seiner politisch-militärischen Macht vom Okkultismus auch von der Astrologie bestimmen. Er verzichtet auf die freie Willensentscheidung und daraus erscheint sein Untergang als eine logische Folge. (vgl. ebd.: 77)

5 Schillers Tragödientheorie

In diesem Kapitel wird Schillers Lehre von der tragischen Form dargestellt. Es wird auf folgende Fragen hingewiesen: Warum ist die Tragödie notwendig ans Theater gebunden und welche Kriterien muss ein Dramatiker folgen, um das Gattungsgesetz der Tragödie zu erfüllen?

5.1 Das Theater

Das Theater war ein beliebtes Medium der Aufklärung, deshalb wollte es Schiller zu einer moralischen und öffentlichen Anstalt machen. Die Funktion des Theaters sei nicht nur unterhaltende Fiktionen oder unrealistische Handlungen darzustellen, sondern eigentlich in erster Linie „Menschen mit Menschen“ bekannt zu machen, indem man diese auf der Bühne typische Gemälde „ohne Maske, Schminke oder sonstiges“, aber mit ihren „Lastern und Tugenden“ vorstellt. (Englhart 2010: 65) Mit solch einer Charakterdeutung könne der Zuschauer „praktische Weisheit im Sinn einer Moral einüben“ und erlernen mit dem Leiden und Verhängnissen des Lebens umzugehen. (ebd.: 66) Das Theater sollte das menschliche Leben abspiegeln. Das Vergnügen im Theater bestimmt das Einfühlen der Zuschauer in die dargestellten Menschen und in die Handlung. Damit beweist sich Schillers Meinung nach die „moralische Größe des Individuums und letztlich die Außerordentlichkeit des Menschen als Gattungswesen“. (ebd.: 69)

5.2 Dichterische Freiheit

Muss der Dramatiker dem Publikum eigene historische Forschungsergebnisse vorlegen? (vgl. Keller 1976: 311) Eigentlich nicht. Bezüglich Aristoteles Unterscheidung von Historikern und Dramatikern sollte der Dichter das Geschehene nicht berichten, sondern vielmehr darstellen, was gemäß einer Wahrscheinlichkeit möglich wäre und was geschehen könne. (vgl. ebd.: 307) Mit anderen Worten gesagt, der Dichter soll das Geschehene vergegenwärtigen. (vgl. Englhart 2010: 70) Gleiche Meinung teilt auch Schiller, denn die poetische und nicht die historische Wahrheit sei die, auf welche Schiller die ästhetische Wirkung gründet. Schiller hat seine Ansichten über Ästhetik und Poetik vor allem in seinen theoretischen Schriften formuliert.

5.3 Die dramatische Dichtung

In der Schrift „Über die epische und dramatische Dichtung“ hebt Schiller drei Welten als Basis der Tragödie hervor:

1. Die „physische“, „und zwar *erstlich* die *nächste*, wozu die dargestellten Personen gehören und die sie umgibt“. Hier „steht der Dramatiker meist auf *einem* Punkte fest“.
2. Die „sittliche“ wird in ihrer „physiologischen und pathologischen Einfalt dargestellt“.
3. „Die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale“ soll an die sinnliche Welt herangebracht werden. Dabei entsteht für die moderne Welt eine Schwierigkeit, weil wir für die „Wundergeschöpfe, Götter, Wahrsager und Orakel der Alten, so sehr es zu wünschen wäre, nicht leicht Ersatz finden“.

5.4 Die tragische Kunst

„Was macht eine tragische Form aus?“ ist die Frage mit der sich Schiller 1790 in einer Reihe von Texten befasste: „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ (1791), „Über die tragische Kunst“ (1791/1792), „Vom Erhabenen“ / „Über das Pathetische“ (1793) und „Über das Erhabene“ (1795/1801). Das Ausgangsproblem dieser Texte ist die Möglichkeit eines Menschen an schrecklichen Gegenständen, die in der Kunst vorkommen, gefallen zu finden. Zumbusch geht der Frage nach: „Wie lässt sich erklären, dass wir Vorfälle wie Verletzung, Schmerz und Tod, die uns im echten Leben verzweifeln lassen würden, im Theater ästhetisch genießen können?“ (Zumbusch 2019: 146) Die Antwort bezieht sich auf Schillers These:

„Es ist eine allgemeine Erscheinung in unsrer Natur, daß uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauerhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen.“ (Schiller 2004: 372)

Diese Erklärung deutet auf Schillers ästhetische Kategorie „des Erhabenen“, die im nächsten Kapitel dargestellt wird.

5.5 Das Erhabene

Die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts bezeichnet unter dem Begriff des Erhabenen Gegenstände, die zwar „schrecklich, grauenerregend oder schlichtweg“ groß sind, aber deshalb entfalten sie einen eigenen „ästhetischen Reiz“. (Zumbusch 2019: 146) Das Erhabene meint Schiller verschafft uns einen „Ausgang aus der sinnlichen Welt“. (Schiller 2004: 799) Anders gesagt, das Erhabene sei die „Erfahrung der Freiheit gegenüber der eigenen Physis“. (Zumbusch 2019: 148) Das geschieht nicht „allmählich“, sondern „plötzlich“ und „durch eine Erschütterung reißt es den selbständigen Geist aus dem Netzen los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte“. (Schiller 2004: 799)

Für Schiller ist das Gefühl des Erhabenen ein gemischtes Gefühl: „Es ist eine Zusammensetzung von *Wehsein*, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von *Frohsein*, das bis zum Entzücken steigen kann [...]“. (ebd.: 796) Diese Tatsache, dass zwei widersprechende Empfindungen in einem einzigen Gefühl verbündet sind, bedeutet folglich, dass zwei entgegengesetzte Naturen in Menschen vereinigt sind. Laut Schiller:

„Erhaben nennen wir ein Objekt, bei dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt; gegen das wir also physisch den kürzeren ziehen, über welches wir uns aber moralisch, d.i. durch Ideen erheben.“ (Schiller 2004: 489)

Einerseits besteht das „Gefühl des Erhabenen“ aus dem Gefühl „unserer Ohnmacht und Begrenzung einen Gegenstand zu umfassen“, andererseits aus dem Gefühl „unserer Übermacht“, welche sich keinen Grenzen unterwirft. (Schiller 2004: 362) Insofern ist der Mensch als Sinnenwesen abhängig, aber als Vernunftwesen frei. (vgl. ebd.: 489) Schiller bezeichnet die Vernunft als die „ewige Regel“ des Willens, weil nur Mensch das Wesen ist welches will, alle anderen Dinge müssen. (ebd.: 792)

Die „Freiheit des Erhabenen“ gibt sich als „Freiheit zu erkennen“, indem sie nicht nur sinnlichen Bedürfnissen abweist, sondern im „Ernstfall sogar das eigene Leben“ aufgibt. (Zumbusch 2019: 149) Damit wird auch Schiller Meinung nach die „Grenze des menschlichen Willens“, der Tod, überwindet. (ebd.: 149) Der Mensch muss sein Tod wollen, um seine Freiheit zu bewahren. Die Gewalt, meint Schiller, hebt den Menschen auf. „Wer sie uns antut,

macht uns nichts Geringeres als die Menschheit streitig; wer sie feigerweise erleidet, wirft seine Menschheit hinweg.“ (Schiller 2004: 792)

Am Schluss des Textes „Vom Erhabenen“ formuliert Schiller die Fundamentalgesetze der tragischen Kunst. Zur Tragödie gehöre die „Darstellung der leidenden Natur“ und „die „Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden“. (ebd.: 512)

5.6 Darstellung des Leidens

Am Anfang der Traktate „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ und „Über die tragische Kunst“ (1790/1791) steht, dass das „Vergnügen“ der Zweck der Kunst sei und nicht das Moralisch-Gute. Bei der Bearbeitung dieser Traktate hat Schiller Kants Idee des Zusammenhangs zwischen Zweckmäßigkeit und Lustempfindung aufgegriffen, aber er hielt sich nicht freilich an die Kantsche Voraussetzung. (vgl. Borchmeyer 1994: 232) Die aus Lust und Unlust „vermischte Empfindung“ des tragischen Affekts (Furcht, Schrecken, Mitleid) stellt das „tragische Vergnügen“ dar. (ebd.: 232) Das bedeutet, solange man den Menschen als ein Sinnenwesen betrachtet, stellen „Leiden und Tod des tragischen Helden eine Zweckwidrigkeit dar“. (ebd.: 232) Laut Schiller, die Dichtkunst, die das wiedergeben kann, sei die Tragödie:

„Diejenige Dichtungsart also, welche uns die moralische Lust in vorzüglicher Grade gewährt, muß sich [...] der gemischten Empfindungen bedienen und uns durch den Schmerz ergötzen.“ (Schiller 2004: 364)

Das Fundamentalgesetz der tragischen Kunst lautet: „Durch die Vergegenwärtigung des Leidens und durch die moralische Erhebung über dasselbe“ die „Affekterregung und Affektausgleichung im Zuschauer“ zu erzielen. (Borchmeyer 1994: 236) Darum ist für Schiller nicht nur die „affektive Erschütterung“ der „Zweck“ der Tragödie, sondern auch der „Wechselspiel von Erregung und Verwindung des Affekts“. Der Zweck der Tragödie ist es, den „mitleidigen Affekt“ zu erregen, ihre „Form ist das Mittel“ und „die Nachahmung ist der Inbegriff aller Bedingungen“. (Schiller 2004: 392) Vollkommen ist eine Tragödie, in „welcher die tragische Form, nämlich die Nachahmung einer rührenden Handlung, am besten benutzt worden ist, den mitleidigen Affekt zu erregen.“ (ebd.: 393)

Für Schiller ist das Tragische notwendig ans „Theater und an die dramatische Kunstform gebunden“. (Borchmeyer 1994: 237) Um das Gattungsgesetz der Tragödie zu erfüllen, muss

der Dichter der Schillerschen Tragödientheorie zufolge, nach einem bestimmten psychagogischen Kunstplan vorgehen, durch den die affektiven Eindrücke „geordnet, verstärkt oder gemäßigt werden“. (ebd.: 237) Das bedeutet, Erregung und Mitleid sollten dosiert werden, die Empfindungen soll man unterbrechen und abwechseln, und Affekt und Vernunft sollten ins reine Gleichgewicht gebracht werden. (vgl. ebd.: 237)

5.7 Das Pathetische und das Pathos

Ein wichtiger Bestandteil für Schillers Ästhetik ist das Pathetische. Die Darstellung „des bloßen Leidens“ ist niemals Zweck der Kunst, aber es soll als ein Mittel der Kunst verwendet werden, um den „letzten Zweck der Kunst“ zu bewerkstelligen, die „Darstellung des Übersinnlichen“. (Schiller 2004: 512) Dies wird realisiert, indem man dem Zuschauer „die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts“ aufzeigt. Schiller geht davon aus, die Aufgabe der Dramaturgie sei es, den „Widerstand gegen die Affekte in Szene zu setzen“ und gerade das „mache das freie Prinzip im Menschen erst wirklich sichtbar“. (Englhart 2010: 76) Deshalb muss auf der Bühne das Pathos zu sehen sein. Das Pathos ermöglicht dem Vernunftwesen seine Unabhängigkeit zu vollziehen. Der tragische Künstler muss „seinem Helden oder seinem Leser“ die gleiche „Ladung des Leidens“ geben, „weil es sonst immer problematisch bleibt, ob sein Widerstand gegen dasselbe eine Gemütshandlung, etwas *Positives*, und nicht vielmehr bloß etwas *Negatives* und ein Mangel ist“. (Schiller 2004: 513)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Kunst den Menschen in seine „verlorene Mitte“ führt, indem sie ihn „die Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Verstand“ erfahren lässt. (Zumbusch 2019: 75) Folgenderweise erklärt Alt das zentrale Konstruktionselement der Tragödienlehre von Schiller:

„Das zentrale Konstruktionselement der Schillerschen Tragödienlehre – die ästhetische Inszenierung des individuellen Widerstands gegen externe Zwangslagen als Signum moralischer Unabhängigkeit – verweist auf das Modell einer inneren Freiheit, die als Möglichkeit der Autonomie des Menschen gerade in krisenhaften Konstellationen besonders eindrucksvoll unter Beweis gestellt zu werden vermag.“ (Alt 2004: 70)

6 Die Darstellung des Tragischen in Schillers *Wallenstein*

In diesem Teil der Arbeit wird geklärt, wie das Tragische in Schillers *Wallenstein* dargestellt wird. Folgende Fragen werden in Betracht genommen: Wie ersetzt Schiller das *Fatum* der antiken Tragödie durch Astrologie? Welche Rolle hat die Nemesis in diesem Werk? Wer oder was ist für Wallensteins Scheitern verantwortlich? Im zweiten Unterkapitel wird der Achsenmonolog, der einen Einblick in Wallensteins Ideenschwung bietet, dargestellt. Das dritte Kapitel befasst sich mit Wallensteins innerer Umwandlung, wodurch sein Stern in die Erinnerung an Max überging. Im vierten Kapitel geht es um einen Vergleich zwischen Wallenstein als den Realisten und Max als den Idealisten. Danach werden im nächsten Unterkapitel Unglückszeichen dargestellt, die Wallenstein ebenso wegen seines retardierenden Charakters verdrängt. Das letzte Kapitel widmet sich der doppelten Intrige, die im Vergleich der Handlungsweise von Wallenstein und Octavio erläutert wird.

6.1 Das astrologische Motiv und die Nemesis

Um die Geschichte an die Kunstform der Tragödie anzupassen, hat sie Schiller gewissermaßen zum Mythos stilisiert. Eine Begründung dafür findet sich in Schillers Traktat „Über die tragische Kunst“, wo er betont, dass die Tragödie die historische Wahrheit ihren eigenen Gesetzen und psychagogischen Bedürfnissen anzupassen habe. Das bedeutet, dass der Tragiker die Handlung des Geschichtsstoffes typisieren muss, „um den Zuschauer affektiv zu erschüttern“. (Borchmeyer 1994: 407) Aufgabe der „mythologisch-symbolischen Konstruktion der Nemesis“ im Drama *Wallenstein* ist es, durch die „Erwartung der Katastrophe des Helden“ eine „spezifisch tragische Wirkung“ zu erregen. (ebd.: 409) Schiller war der Meinung, dass die moderne entgötterte Welt ein unfruchtbarer Boden für die Tragödie sei. Er und Goethe haben in ihrem Briefwechsel darüber diskutiert, wie kann man einen historischen Stoff in ein dramatisches umsetzen, dass den „aristotelischen Bestimmungen Genüge tun würde“. (Zumbusch 2019: 161) Aber die „Tatsache, dass die Moderne, anders als die Antike mit ihrem lebendigen Götterglauben, keine verbindliche Schicksalsinstanz mehr zu kennen scheint“, wurde infrage gestellt. (ebd.: 161)

Aus der Aristoteles-Lektüre gelang es Schiller, theoretische Kriterien für die Arbeit an der dramatischen Form der Trilogie *Wallenstein* zu gewinnen. Er hat die Kriterien ins Arsenal einer poetischen Symbolik, größtenteils ins Astrologiemotiv, umgesetzt. Die Quellen für das

Astrologiemotiv waren die Schriften „Agrippa von Nettesheims *De occulta philosophia* (1531) und Leone Ebreos *Dialoghi d'amore* (1535)“. (Alt 2004: 91) Das astrologische Sujet stellt eine Dimension des politischen Konflikts dar bzw. Konflikts zwischen Freiheit und Abhängigkeit, in das sich Wallenstein verstrickt. „Die dramaturgische Funktion entfaltet das Sujet dort, wo Wallensteins astrologische Spekulation seine persönliche Entscheidungsfreiheit einschränkt.“ (ebd.: 90) Insofern deutet das auf Goethes Rezension des Trauerspiels 1799: „Wer die Sterne fragt, was er tun soll, ist gewiß nicht klar über das, was zu tun ist.“ (ebd.: 91) Zumbusch weist auf Schillers Briefe an Goethe, wo Schiller davon ausgeht, dass das antike Orakel einen Anteil an der Tragödie habe und „schlechterdings durch nichts anderes zu ersetzen“ sei. (Zumbusch 2019: 163) Sie ist der Ansicht, dass Wallensteins Beschäftigung mit der Astrologie „weniger die Macht der Götter über die Menschen“ demonstriert, sondern „vielmehr vom Verlust einer derartigen transzendenten, die eigenen Handlungen leitenden Instanz“ zeugt. (ebd.: 164)

In die *Wallenstein*-Trilogie hat Schiller den Konnex zwischen Astrologie und Temperamentenlehre implementiert. Das Wallenstein-Horoskop Keplers ist durch den Zusammenhang zwischen Astronomie und Humoralpathologie begründet. (vgl. Borchmeyer 1988: 22) Dementsprechend unterscheidet man in der Natur des Menschen vier Temperamentstypen, bzw. „Komplexionen“. Jede der vier Komplexionen wird einem bestimmten Planeten zugeordnet. So gehört dem Planeten Jupiter die Temperamente des *Sanguinikers* zu, dem Mars entspricht das Temperament des *Cholerikers*, dem Mond korrespondiert der *Phlegmatiker* und das Temperament des *Melancholikers* gehört dem Saturn. (vgl. ebd.: 22). „Seit der Antike, [...], ist der Melancholiker ein dunkler Charakter, der auf die Materie, den Boden und den Untergrund fixiert ist, sich passiv in Grübelei verliert und düstere Vorahnungen hegt.“ (Zumbusch 2019: 163)

Der historische Wallenstein war auch als ein Melancholiker charakterisiert. Thomas Mann konstatierte in seinem „Versuch über Schiller“ (1955), dass Wallensteins Charakterbild mit dem „von Kepler gestellten Horoskop des kaiserlichen Generalissimus aus dem Jahre 1608“ übereinstimmt. (Borchmeyer 1994: 416) In Bezug auf die Temperamentenlehre sind dem fiktiven Wallenstein ebenso wie dem historischen Wallenstein typische Züge des Melancholikers verliehen worden. In dieser Intention hat Schiller Wallensteins Schicksalsbestimmung „in der Verbindung saturnischer und jovialischer Elemente“ geformt. (ebd.: 416)

Neben dem astrologischen Motiv ist im *Wallenstein* die bedeutendste mythologische Personifikation des Schicksals die Nemesis. „Sie verkörperte in der griechischen Antike die Göttin der strafenden Gerechtigkeit.“ (Zanucchi 2006: 160) Im *Wallenstein* stellt die Nemesis eine „klassizistische Bezeichnung für die Konzeption des eigenen Schicksals“ dar. (ebd.: 160-161) Das bedeutet, dass sie keinen heteronomen, transzendenten, sondern einen geschichtsimmanenten Zwang repräsentiert. Sowohl Wallenstein als auch andere Figuren lassen sich mit der Nemesis identifizieren. Octavio zum Beispiel wird zum Opfer der Nemesis, indem er seinen einzigen Sohn verliert. Max fällt auch in die Kette der Nemesis, „der mit seinem Selbstmord die eigene Freiheit im Unterschied zu den anderen Figuren durchzusetzen schiene“. (ebd.: 163) Schließlich betrachtet Max sein Selbstmord als ein „Racheakt gegenüber seinen Dragonern, die ihn von Thekla getrennt haben und die er mit sich in den Tod führen will“. Deshalb bedroht er sie durch das Hervorheben der Nemesis: (vgl. ebd.: 163)

MAX.

„Ihr reißt mich weg von meinem Glück, wohlan,
Der Rachegöttin weih ich eure Seelen!
Ihr habt gewählt zum eigenen Verderben,
Wer mit mir geht, der sei bereit zu sterben!“

(*Wallensteins Tod*, Vs. 2424-2427)

Die Nemesis veranschaulichte schon in den *Piccolomini* das Schicksal. Ein Beispiel dafür wäre Theklas Orakel, das auf Untergang ihres Hauses deutet:

THEKLA (*allein*).

„Es geht ein finstrier Geist durch unser Haus,
Und schleunig will das Schicksal mit uns enden.
Aus stiller Freistatt treibt es mich heraus,
Ein holder Zauber muß die Seele blenden.
Es lockt mich durch die himmlische Gestalt,
Ich seh sie nah und seh sie näher schweben,
Es zieht mich fort mit göttlich Gewalt,
Dem Abgrund zu, ich kann nicht widerstreben.“

(*Die Piccolomini*, Vs. 1899-1906)

Nemesis bildet eine „bloß innergeschichtliche Dynamik“ und besitzt „den Anschein eines göttlichen Fatums“, aber das astrologische Motiv hat eine wichtigere Rolle, die „immanente Notwendigkeit durch den Eindruck einer transzendenten zu verstärken“. (Zanucchi 2006: 164)

Die tragische Ironie setzt sich mit astrologischem Motiv fort. Wallensteins Deutung der Planetenkonstellation wird zum „Gegenstand der tragischen Ironie“. (ebd.: 165) Er interpretiert sie falsch, indem er daran glaubt, dass Jupiter sein Geburtsstern ist. Auch nach Borchmeyers Sicht, bestimmt das tragische Moment im Drama nicht nur der „saturnische Charakter Wallensteins“, sondern auch seine „Verkennung dieses Umstands“, indem er sich trotz aller Anzeichen dem Jupiter zuordnet. (Borchmeyer 1988: 94) In folgendem Dialog mit Ilo stellt Wallenstein sich als „Joviskind“ dar, das „in die höheren Wahrheiten des Kosmos eingeweiht, in die Zukunft sehen könnte.“ (Zumbusch 2019: 163)

WALLENSTEIN.

„Erklärt’ ich dir’s! – Dir stieg der Jupiter
Hinab bei der Geburt, der helle Gott;
Du kannst in *die* Geheimnisse nicht schauen.
Nur in der Erde magst du finster wühlen,
Blind, wie der Unterirdische, der mit dem bleichen
Bleifarbnen Schein ins Leben dir geleuchtet.
Das Irdische, Gemeine magst du sehn,
[...]
Die sieht das Aug’ nur, das entsiegelte,
Der hellgebornen, heitern Joviskinder.“
(*Die Piccolomini*, Vs. 967-985)

Diese Quelle zeigt, dass Wallenstein seine saturnische Lage nicht erkennen will. Er bezeichnet in dieser Szene nicht sich selbst, sondern Ilo als das Saturnkind.

Wallenstein ist sich sicher, er könne die Sternenwelt erfassen und ihre Verbindung mit den irdischen Dingen entschlüsseln. Borchmeyer sieht in dieser Selbstbestimmung Wallensteins zum heiteren Joviskind, die tragische „Selbstverfehlung Wallensteins“. (Borchmeyer 1988: 114) Wallenstein glaubte, dass sein:

„Geschick im Zeichen des siegreichen Jupiter stehe (und der Venus, des anderen glückbringenden Planeten) – während ihm in Wahrheit der im astrologischen wie im mythologischen Sinne gestürzte Saturn (und Mars, der andre Unglücksstern) korrespondieren.“ (Borchmeyer 1994: 411)

Saturn und Mars sind die eigentlichen Sterne Wallensteins, aber er wartete auf die Sternkonstellation, in der sein „vermeintlicher Planet“, Jupiter, in die „stärkste Position“ gerät. (Borchmeyer 1988: 11) Im folgenden Vers betrachten Wallenstein und sein Astrologe den

„Planeten Aspekt“, den sich Wallenstein endlich so darstellt, „wie er ihn ersehnt hat“:
(Borchmeyer 1994: 411)

WALLENSTEIN.

„Glückseliger Aspekt! So stellt sich endlich
Die große Drei verhängnisvoll zusammen,
Und beide Segenssterne, *Jupiter*
Und *Venus*, nehmen den verderblichen,
Den tück'schen *Mars* in ihre Mitte, zwingen
Den alten Schadenstifter mir zu dienen.

[...]

Jetzt haben sie den alten Feind besiegt,
Und bringen ihn am Himmel mir gefangen.“

(*Wallensteins Tod*, Vs. 9-21)

Die Gefangennahme des Mars symbolisiert das „Misslingen der Pläne“ und zugleich kommt dieser Vorfall als Anschein des Schicksalhaften vor, weil er angeblich in den „Lauf der Sterne“ eingeschrieben ist. (Zanucchi 2006: 165) Dabei ergänzt Seni: „Und beide große Lumina [Jupiter und Venus] von keinem / Malefico beleidigt! der Saturn / Unschädlich, machtlos, in cadente domo.“ (*Wallensteins Tod*, Vs. 9-24)

Wallensteins Aussage: „Mars regiert die Stunde“ (*Wallensteins Tod*, Vs. 2) trifft weit mehr zu, als er ahnt. (vgl. Borchmeyer 1994: 412) Wallenstein gehört der Mars, der Kriegsgott, weil Wallenstein das ist, was er ist, durch den Krieg. Das Wallenstein sich als einen Friedensbringer bezeichnete, war seine, aber auch Max Piccolominis Täuschung:

MAX.

„Bald wird sein düstres Reich zu Ende sein!

Gesegnet sei des Fürsten ernster Eifer,

[...],

Und der erfreuten Welt den Frieden schicken.“

(*Die Piccolomini*, Vs. 1654-1657)

Max erträumte sich, dass Wallenstein aus einem Kriegshelden zu einem Friedenshelden werden könnte.

Nach Senis Konstellation der Planeten, sind die *maleficae stellae* in einer schwachen Position. Die Aussage – Jupiter und Venus nehmen Mars „in ihre Mitte“, haben „den altern Feind besiegt“ und bringen ihn „gefangen“ – betont deutlich die tragische Ironie in dieser Szene, weil der „glückselige Aspekt“ der planetarischen Konstellation, wie Wallenstein es versteht, in

diametralem Gegensatz zu der wirklichen, der „politisch-militärischen Konstellation“ steht. (Borchmeyer 1994: 411) Dies wird begründet mit der Szene, wo Wallenstein herausfindet, dass sein Unterhändler Sesin „gefangen“ ist. (*Wallensteins Tod*, Vs. 40) Das weist auf die Peripetie des Stücks, indem unmittelbar nach Wallensteins Entschluss zur Tat „Schläge“ „an der Tür“ geschehen. (vgl. *Wallensteins Tod*, Vs. 35). In dieser Hinsicht scheint es, als stimme der planetarische Aspekt mit den tatsächlichen Ereignissen nicht überein. (vgl. Borchmeyer 1994: 411) Borchmeyer geht davon aus, dass man die Sterne als Irrlichter betrachten kann, „nur, solange man davon ausgeht“, dass Jupiter Wallensteins Stern ist. (ebd.: 412) Während Wallenstein glaubt, sein „Geschick stehe im Zeichen des siegreichen Jupiters“, gleicht es in Wirklichkeit dem gestürzten Saturn (vgl. ebd.: 412) und weil Saturns Reich aus ist, ist auch dasjenige Wallensteins:

WALLENSTEIN.

„Saturnus' Reich ist aus, der die geheime
Geburt der Dinge in dem Erdenschoß
Und in den Tiefen des Gemüts beherrscht,
Und über allem, was das Licht scheut, waltet.“

(*Wallensteins Tod*, Vs. 25-28)

Folglich wird auch Wallenstein „Unschädlich, machtlos, in cadente domo.“ (*Wallensteins Tod*, Vs. 24) „Die Metapher seines 'Falls' durchzieht die ganze Trilogie“, weil Wallensteins Untergang eigentlich der 'Fall' des Saturns ist. (Borchmeyer 1994: 412) Ebenso gilt das für die Zwangslage des Mars, der im astrologischen Schrifttum als *maleficus* bezeichnet wird. Auch in der Trilogie wird Mars als Kriegsgott, in „kriegerischer Rüstung“ dargestellt. (*Die Piccolomini*, Vs. 1609) Und nach Gräfin Terzkys Äußerung, was die Glückssterne Wallensteins, Jupiter und Venus binden, „Kann Mars, der Stern des Unglücks, schnell zerreißen.“ (*Die Piccolomini*, Vs. 1652)

Das astrologische Motiv hat eine Doppelfunktion. Einerseits besitzt dieses Motiv in „einigen Szenen von *Wallensteins Tod*“ einen scheinbar „objektiven Status“, andererseits gilt es in „den *Piccolomini* und in anderen Szenen von *Wallensteins Tod*“ als „Ursache für Wallensteins Verblendung“. (Zanucchi 2006: 154) Das war auch Schillers Vorhaben, „dem Schicksal in der Gestalt der Sterne eine scheinbar objektive Rolle“ zuschreiben. (ebd.: 154) Darauf deutete er schon in seinem Brief an Goethe vom 28. November, wo er schrieb, dass der Katastrophe noch ein „objektiver Grund jenseits der subjektiven Kategorie der Schuld fehle“. (ebd.: 166) Indem Wallensteins Glaube an die Gestirne ein retardierendes Element repräsentiert, beschleunigt es

die Handlung und macht die Umstände immer bedrückender. (vgl. ebd.: 155) Ein Beispiel dafür wäre der Vorabend der Schlacht bei Lützen, als Wallenstein vom Schicksal ein Zeichen verlangte, welches ihm ermöglichen wird, den treuesten unter allen Männern zu erkennen.

WALLENSTEIN.

„Doch kommen wird der Tag, wo diese alle
Das Schicksal wieder auseinanderstreut,
Nur wen'ge werden treu bei dir verharren.
Den möcht ich wissen, der der Treuste mir
Von allen ist, die dieses Lager einschließt.
Gib mir ein Zeichen, Schicksal! *Der* soll's sein,
Der an dem nächsten Morgen mir zuerst
Entgegenkommt mit einem Liebeszeichen.“

(Wallensteins Tod, Vs. 917-924)

Am nächsten Morgen würde ihm der treueste von allen mit einem Liebeszeichen entgegenkommen und das war zufälligerweise Octavio. Er erzählte ihm, dass er im Traum eine Warnung sah und empfahl Wallenstein in der bevorstehenden Schlacht von Lützen ein anderes, schnelleres, Pferd zu reiten. Darauffolgend nahm Wallenstein Octavios Ratschlag an und betrachtete dieses Ereignis als die ewige Treue gegenüber Octavio. Demnach „verwandelt Wallenstein einen Zufall, der ihm das Leben rettete, in ein trügerisches Schicksalszeichen, weil er sich selbst vor dem Verrat verblendet, den Octavio ersinnen wird“. (Zanucchi 2006: 157)

Der skeptische Illo hat seinen Feldherrn darauf aufmerksam gemacht, dass die „Ereignisse von Lützen lediglich eine Reihe von Zufällen gewesen sind“. (ebd.: 157) Aber Wallenstein erwidere das:

WALLENSTEIN (*bedeutend*).

„Es gibt keinen Zufall;
Und was uns blindes Ohngefähr nur dünkt,
Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen.“

(Wallensteins Tod, Vs. 944-946)

Er glaubte das sich das Schicksal unabhängig vom „Willen eines Einzelnen“, „notwendig und nicht kalkulierbar“ vollzieht. (Oellers 2011: 150)

6.2 Der Achsenmonolog

Im sogenannten Achsenmonolog des letzten Teils der Trilogie, *Wallensteins Tod*, wird gezeigt, wie Wallenstein seine Handlungsfolgen abschätzt:

WALLENSTEIN (*mit sich selbst redend*).
„Wär’s möglich? Könnt’ ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir’s beliebt? Ich müßte
Die Tat *vollbringen*, weil ich sie *gedacht*,
Nicht die Versuchung von mir wies – das Herz
Genährt mit diesem Traum, auf ungewisse
Erfüllung hin die Mittel mir gespart,
Die Wege bloß mir offen hab gehalten? –
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie.
In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.“
(*Wallensteins Tod*, Vs. 139-149)

In diesen Versen ist sich Wallenstein bereits bewusst, dass Schweden seine Briefe abgefangen haben und dass er von den Österreichern als Verräter gesehen wird. Der Monolog zeigt, dass es kein Rückweg zur kaisertreuen Loyalität gibt und Wallenstein muss die Tat vollbringen. Hier spiegeln sich Konflikte zwischen „Gedanken und Taten, Fantasie und Realität“. (Zumbusch 2019: 164) Das deutet auf Schillers Spieltheorie, mit der er sich in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ befasste. Zwar will Schiller, wie er im *Prolog* betont, „das düstre Bild / Der Wahrheit in das heitre Reich der Kunst“ hinüberspielen, aber auf keinen Fall „ihren Schein / Der Wahrheit [...]“ trügerisch unterschieben. (*Prolog*, 133-137) Schiller insistiert in „seinen ästhetischen Schriften auf die essenziellen Unterschiede von Leben und Kunst, Wirklichkeit und Fiktion“. (Hinderer 1992: 203)

Der letzte Teil des Monologs weist auf eine „Kontemplation der immer noch offen-stehenden Optionen“ hin: (Zumbusch 2019: 165)

WALLENSTEIN.
„Noch ist sie rein – noch! Das Verbrechen kam
Nicht über diese Schwelle noch – So schmal ist
Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!“
(*Wallensteins Tod*, Vs. 220-223)

Diese Situation zeigt, dass Wallenstein seine Entscheidungen hier noch offenhielt, indem er nach seiner „Unterredung mit dem schwedischen Abgesandten Wrangel“ mitteilt: „Hört! Noch ist nichts geschehn, und – wohl erwogen, / Ich will es lieber doch nicht tun“ (*Wallensteins Tod*, Vs. 412-413). Er möchte den verräterischen Übertritt zu den Schweden noch vermeiden. Einerseits ist das Motiv für das erstaunliche Zögern die Abhängigkeit, in die er durch das Bündnis mit den Schweden hineingerät. Andererseits ist es das Wissen um die Treue „als eine nicht nur moralische, sondern auch politische Wirklichkeit unter den Menschen“. (Wiese 1978: 661) Indem Wallenstein sich „alle Möglichkeiten“ offenhält und „jede Entscheidung verschiebt“, wird er unter dem Druck äußerer Umstände schließlich gezwungen, „Verrat am Kaiser zu begehen“. (Zanucchi 2006: 159) Dadurch wird der Anschein eines quasi schicksalhaften Zusammenhangs erweckt: „Weniger der Held als die ihn zum Verrat zwingenden Tatsachen tragen die Schuld für seinen Verrat.“ (ebd.: 159) Obwohl es scheint, dass die Katastrophe durch Wallensteins Fehler vorkommt, besteht Wallensteins Fehler vielmehr darin, nicht entschlossen genug zu handeln. Dementsprechend verleiht Schiller seiner Trilogie einen epischen Zug, weil er Wallenstein „bis zum Ende die entscheidende Tat verweigern lässt, auch wenn die meisten der ihn umgebenden Figuren“ Wallenstein zum Handeln bewegen wollten. (Zumbusch 2019: 161)

Auch im Rückblick auf Max Piccolominis Tod scheint es, als wurde Wallenstein eigenes Handeln in keiner Weise vorherbestimmen, sondern es völlig offenlassen: (vgl. Zumbusch 2019: 165)

WALLENSTEIN (*[...]*, *eine starke innre Bewegung zeigend*).

„Hätt’ ich vorher gewußt, was nun geschehn,
 Daß es den liebsten Freund mir würde kosten,
 Und hätte mir das Herz wie jetzt gesprochen –
 Kann sein, ich hätte mich bedacht – kann sein
 Auch nicht – [...].“

(*Wallensteins Tod*, Vs. 3656-3661)

Einerseits wird Wallenstein in diesem Vers als Freund vorgestellt, dem in der Erinnerung an Max „die Stimme des Herzens“ spricht und „durch eben solche Menschlichkeit wächst der Verräter weit über die Fragwürdigkeit seines geschichtlichen Handels hinaus“. (Wiese 1978: 647) Andererseits zeigt dieser Monolog, dass sich Wallenstein keineswegs aus der Welt der Entscheidungen verabschiedet. Insofern bewegt er sich im System des modernen Risikokalküls.

Er wägt weiterhin ab, „wann und unter welchen Voraussetzungen es ratsam sei, sich auf ein Wagnis einzulassen“. (Zumbusch 2019: 165)

Im Achsenmonolog kommt der „Ideenschwung“, den Schiller im Brief an Karl August Böttiger vom 1. März 1799 als notwendiges Element der Tragödie deutete, am deutlichsten zum Ausdruck. Durch den „Ideenschwung“ unterscheidet sich der dramatisierte Wallenstein von dem in der „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“ dargestellten Wallenstein. Schiller musste den „Ideenschwung“ in das Drama einfügen, um den Feldherren gegenüber der historischen Überlieferung poetischer zu machen:

„Was an ihm groß erscheinen, aber nur scheinen konnte, war das rohe und ungeheure, also gerade das, was ihn zum tragischen Helden schlecht qualifizierte. Dieses mußte ich ihm nehmen, und durch den Ideenschwung, den ich ihm dafür gab, hoffe ich ihn entschädigt zu haben.“ (Schiller an Karl Böttiger, 1. März 1799)

Mit dem „Ideenschwung“ verliert Wallenstein viele Eigenschaften des politischen Realisten. (vgl. Hinderer 1992: 210) Der „Ideenschwung“ ist durchaus wichtig, um die tragische Peripetie hervorzuheben: „Seit dem verräterischen Kontrakt mit den Schweden geht in Wallenstein ein bedeutsamer Wandel vor sich.“ (Borchmeyer 1988: 77) Den „Ideenschwung“ verliert Wallenstein nie, weder in seinem „Zaudern und Zweifeln“, seinem „Taktieren und Täuschen“, noch in „Momenten der Melancholie“. (Oellers 2011: 150) Er erscheint dadurch groß, ohne eigentlich das zu sein. Das ist er nicht, weil er bei der Verwirklichung seiner Pläne scheiterte, aufgrund seines Glaubens an die Macht, des von den „Sternen gewiesenen Schicksals“. (vgl. ebd.: 150)

6.3 Wallensteins innere Umwandlung

„Zu den Irrtümern Wallensteins, die zu seinem Untergang führen, gehört als besonders schwerwiegender der, dass er sich in Octavio versieht.“ (Oellers 2011: 132) Wallenstein hat Octavio absolut vertraut. Aber, insofern unterliegt Wallenstein einer „tragischen psychologischen Täuschung“. (vgl. Hinderer 1992: 205) Das Ereignis erschüttert Wallensteins

Glauben daran, dass eine von den „Sternenläufen vorgezeichneten Naturordnung“ existiert. (Zanucchi 2006: 167) Die Skepsis wird auch durch den tragischen Tod von Max verstärkt:

WALLENSTEIN (*richtet sich auf*).
„Die Sterne lügen nicht, *das* aber ist
Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal.
Die Kunst ist redlich, doch dies falsche Herz
Bringt Lug und Trug in den wahrhaft'gen Himmel.
Nur auf der Wahrheit ruht die Wahrsagung;
Wo die Natur aus ihren Grenzen wanket,
Da irret alle Wissenschaft.“

(*Wallensteins Tod*, Vs. 1668-1674)

Im fünften Akt der dritten Szene wird Wallensteins innere Wandlung sichtbar. In diesen Versen betrachtet Wallenstein die nächtlichen, vorüberziehenden Wolken und bedauert, dass er den Stern nicht erblickte, der sein Leben immer beleuchtete. (vgl. Zanucchi 2006: 167) Indem Wallenstein erweitert, der Stern sei zu Staub geworden, wird es klar, dass er unter diesem Stern Max versteht:

WALLENSTEIN.
„[...] Gehörst
Du dir? Bist du dein eigener Gebieter,
Stehst frei da in der Welt wie ich, daß du
Der Täter deiner Taten könntest sein?
Auf *mich* bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser,
Mir angehören, mir gehorchen, *das*
Ist deine Ehre, dein Naturgesetz.
Und wenn der Stern, auf dem du lebst und wohnst,
Aus seinem Gleise tritt, sich brennend wirft
Auf eine nächste Welt und sie entzündet,
Du kannst nicht wählen, ob du folgen willst,
Fort reißt er dich in seines Schwunges Kraft,
Samt seinem Ring und allen seinen Monden.“

(*Wallensteins Tod*, Vs. 2179-2191)

Laut Zanucchi hat Wallensteins „Vertauschung von Jupiter und Max eine tiefe symbolische Bedeutung“. (Zanucchi 2006: 167) Das wird durch diese achtzehnte Szene des dritten Aktes *Wallensteins Tod* betont, weil dabei Wallenstein ein Naturrecht auf Max gelten machte. Insofern soll Max Wallensteins Stern folgen und auf ihm leben.

6.4 Max als Verkörperung des Idealen

In seiner Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung“ beschrieb Schiller *Wallenstein* als ein Versuch, „zwischen einer realistischen und idealistischen Kunst zu vermitteln“. (Bernhardt 2006: 36) Bezüglich dieser These wird Wallenstein im Drama als Realist und Max Piccolomini als Idealist repräsentiert. Als Idealist steht Max für die Liebe, den Frieden, die Schönheit. In Wallenstein sah Max die Macht, die dieses Ziel erreichen kann. Max idealisierendes Bild von Wallenstein als gutem, edlem, unverstelltem, wahrhaftem Herrscher, war weit eher eine Vorstellung von Max selber. (vgl. Wiese 1987: 643) Er folgte Wallenstein mit Gefühl und Verstand. Aber wegen Wallensteins Abfall vom Kaiser wird Max zur Entscheidung zwischen Verstand und Gefühl gezwungen. (vgl. Bernhard 2006: 80) Max sah Wallensteins Situation nicht als einen Konflikt der Pflichten an, sondern als Verrat an der Pflicht. (vgl. Wiese 1978: 664) Er stand mitten in der politischen Handlung, weil er als möglicher Mitspieler oder Gegenspieler eingesetzt werden könnte. Max könnte gegen sein „Herz“ nicht handeln, dem „Kaiser geschworenen Eid bedenkenlos brechen“. (Wiese 1987: 643) Er beschloss die sittliche Entscheidung zu behalten, auch wenn sie seinen Tod bedeutet. Sittliche Entscheidungen werden, seiner Meinung nach, nicht befragt. Dies erklärt sich mit seinem Leitspruch: „Mein Weg muss gerade sein.“ (*Die Piccolomini*, Vs. 2603) Deshalb suchte Max den Tod in der Schlacht, nachdem er von Octavio und Wallenstein hintergangen und von seiner Geliebten Thekla getrennt war. Max wehrte sich gegen jede Art von Intrige, sollte er darüber auch Freund und Vater verlieren. Er hielt fest an einer „reinen“, „wechselseitigem Vertrauen aufgebauten menschlichen Welt“. (Wiese 1987: 646)

Indem Max durch seinen Tod die „Stelle des Gestirns“ einnahm, repräsentiert er aus dieser Sicht den einzigen „wahrhaftigen Stern, der an Wallensteins Himmel leuchtet“. (Zanucchi 2006: 167) Nach Meinung von Zanucchi (ebd.: 167), nahm Wallenstein Abschied von der „Vorstellung eines vom Schicksal gewährten Glücks“ und stellt die „Freundschaft über das Glück“, indem er meinte: „Denn über alles Glück geht doch der Freund, / Der's fühlend erst erschafft, der's teilend mehrt.“ (*Wallensteins Tod*, Vs. 3544-3545) Und weil Max der neue Stern an Wallensteins Himmel ist, wird Wallensteins Glaube an seinen alten Stern vollkommen unterdrückt. In der Nacht von Wallensteins Ermordung war der Himmel bewölkt und Wallenstein sah den Jupiter nicht. Jupiter war von schwarzen Gewitterwolken verdeckt, aber Wallenstein könnte keine Folgerung aus diesem unglücklichen Zeichen ziehen. (vgl. Zanucchi 2006: 167)

6.5 Die Unglückszeichen

In derselben Nacht wollte Gräfin Terzky Wallenstein wegen ihrer Albträume nicht verlassen. Sie befürchtet, sie werden Wallenstein „beim Erwachen“ nicht finden. Dazu meint sie auch, dass ihre „Seele“ schon lange von „trüben Ahnungen geängstigt wird“. (*Wallensteins Tod*, Vs. 3466-3468) Der letzte Traum deutet auf ihren eigenen Tod und des ihres Schwagers:

GRÄFIN (*in düstres Nachsinnen verloren*).
„Und ein andermal,
Als ich dir eilend nachging, liefst du vor mir
Durch einen langen Gang, durch weite Säle,
Es wollte gar nicht enden – Türen schlugen
Zusammen, krachend – keuchend folgt’ ich, konnte
Dich nicht erreichen – plötzlich fühlt’ ich mich
Von hinten angefaßt mit kalter Hand,
Du warst’s, und küßtest mich, und über uns
Schien eine rote Decke sich zu legen –
[...].“

(*Wallensteins Tod*, Vs. 3502-3509)

Trotz aller Warnungen verdrängt Wallenstein weiterhin Unglückszeichen, die vorkommen. Beispielsweise er meint, dass die blutrote Decke eigentlich der rote Teppich seines Zimmers ist. (vgl. *Wallensteins Tod*, Vs. 3510) Ein anderes Unglückszeichen, das Zerschneiden der goldenen Kette, deutet Wallenstein auch falsch. (vgl. *Wallensteins Tod*, Vs. 3529-3530) Er bezeichnet das Zerschneiden der Glückskette als Aberglaube, obwohl es eigentlich den fatalen Ausdruck seines Glücks repräsentiert. (vgl. Zanicchi 2006: 169) Das letzte Vorzeichen, das „Wallensteins Skepsis“ verfälscht, sind die „ungünstigen Himmelszeichen“. (ebd.: 169) Diese Himmelszeichen erblickte Seni. Sie deuteten auf die Gefahr, die zutreffen wird, auf Buttlers Plan zur Wallensteins Ermordung:

SENI.
„O glaube nicht, daß leere Furcht mich täusche.
Komm, lies es selbst in dem Planetenstand,
Daß Unglück dir von falschen Freunden droht.“
(*Wallensteins Tod*, Vs. 3608-3610)

SENI.
„Erwarte nicht die Ankunft dieser Schweden!

Von falschen Freunden droht dir nahes Unheil,
Die Zeichen stehen grausenhaft, nah, nahe
Umgeben dich die Netze des Verderbens.“
(*Wallensteins Tod*, Vs. 3603-3606)

Seni war der Meinung, dass sich das Orakel der Sterne auf die Schweden bezieht und bat deshalb Wallenstein, die „schwedischen Verbündeten zu verlassen“. (Zanucchi 2006: 170) Aber Wallenstein glaubte nicht an Senis Prophezeiung, weil er mit „den Schweden ein Bündnis“ schloss. (ebd.: 170) Senis Warnung sah er nur als „Folge der konfessionsbedingten und dadurch irrationalen Abneigung des katholischen Astrologen gegenüber den Protestanten“. (ebd.: 170)

WALLENSTEIN (*lächelnd*).
„[...]
Besinn' ich mich – Dies schwed'sche Bündnis hat
Dir nie gefallen wollen – [...]“
(*Wallensteins Tod*, Vs. 3621-3622)

Wallenstein ahnte nicht, dass die Ankunft der schwedischen Armee eigentlich sein Untergang und nicht seine Rettung bedeutete. Dementsprechend erwies sich Senis Sternkonstellation als triftig. Zanucchi erläutert, dass Wallenstein selbst „diesmal im Glauben, frei zu handeln, *de facto* auf die eigene Freiheit verzichtet und aufgrund seiner Skepsis gegenüber dem Schicksal das Schicksal erfüllt“. (Zanucchi 2006: 171) Erstmals in den letzten Versen zeigt Wallenstein eine „Möglichkeit der Steuerung“ auf. (Zumbusch 2019: 165) Mit den Worten „Hab' es denn seinen Lauf!“ verabschiedet sich Wallenstein in „einen langen Schlaf“, aus dem er nie erwachte. (*Wallensteins Tod*, Vs. 3663, 3677) Was wurde Wallenstein hervorstechen, falls er ehrlich blieb? Nicht Schande und Tod, sondern „die Bescheidung im wohl-situierten Privatleben“. (Wiese 1978: 661-662) Das wurde für einen Herrscher wie Wallenstein innere Vernichtung bedeuten.

Wallensteins Worte: „Die Hohen werden fallen und die Niedrigen / Erheben sich [...]“, stellen seine eigene unbewusste Prophezeiung dar. (*Wallensteins Tod*, Vs. 2607-2608) „Unbewusst prophezeit er den eigenen Untergang und den Aufstieg seiner Freunde – Octavio wird zum Fürsten, Buttler zum Grafen erhoben.“ (Zanucchi 2006: 167)

In Hinsicht dieses Kapitels, gelang es Schiller, ein Drama zu schreiben, indem bis zu Ende, „der Hauptcharakter eigentlich retardierend“ bleibt und „die Umstände eigentlich alle zur Krise“ führen. (Schiller an Goethe, 2.10.1797) Wallenstein hielt sich für einen Seelenkennner:

„Hab ich des Menschen Kern erst untersucht, / So weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln.“ (*Wallensteins Tod*, Vs. 959-960) Aber er täuschte sich in der Einstellung Octavios und Buttlers, hörte nicht auf die Warnungen seiner Vertrauten und beschleunigte damit die Katastrophe.

Unmittelbar nach dem Mord wird festgestellt, dass von Buttler der Trompetenschall irrtümlich als Zeichen der Ankunft von Schweden bezeichnet wurde und dass die Ursache für Wallensteins Mord ein Missverständnis gewesen war:

GORDON (*der ihn erblickt*).
„Es war ein Irrtum – es sind nicht die Schweden –
Die Kaiserlichen sind’s, die eingedrungen –
Der Generalleutnant schickt mich her, er wird
Gleich selbst hier sein – Ihr sollt nicht weiter gehn – [...]“
(*Wallensteins Tod*, Vs. 3755-3757)

Wiese sieht die Größe und Grenze von Schillers *Wallenstein* darin, „daß der Dichter den Versuch unternahm, die empirischen Notwendigkeiten unter das Gesetz der Kunstform Tragödie zu zwingen und so zum Organ einer höheren tragischen Notwendigkeit zu machen.“ (Wiese 1978: 676)

6.6 Doppelte Intrige

Zumbusch stellt folgende Frage angesichts des Dramas *Wallenstein* auf: „Wie [...] kann sich die Handlung trotz ihres retardierenden Protagonisten mit dramatischer Eile zu einem Ende bewegen?“ (Zumbusch 2019: 166) Die Antwort bezieht sich auf die These, dass „der Plot des Dramas auf Figuren angewiesen ist, die anders als Wallenstein tatsächlich handeln“. (ebd.: 166) Dementsprechend kann man Octavio Piccolomini als Wallensteins Gegenspieler betrachten, der im Unterschied zu Wallenstein, „vorgreift und beschleunigt“, der sich Optionen offenhält. (ebd.: 166)

Man kann feststellen, dass es in der Trilogie *Wallenstein* nicht nur um einen, sondern um zwei Komplote handelt. Neben „Wallensteins Verschwörung gegen den Kaiser tritt Octavio Piccolominis Intrige zur Ermordung Wallensteins“. (Zumbusch 2019: 166) In dieser Hinsicht unterscheidet sich Octavio von Wallenstein. Octavio Piccolomini überholt Wallenstein in seinen Vorhaben, indem er vom Planen zum Handeln übergeht. Zum selben Zeitpunkt, als

Wallenstein in der „Verschwörungsszene der *Piccolomini* von Illo noch aufgefordert“ wurde, „den Anhängern des Kaisers vorzukommen“, war Octavio Piccolomini bereits aktiv: (ebd.: 166)

OCTAVIO.

„[...] Herzog Friedland
Hat seine Zurüstung gemacht. Er traut
Auf seine Sterne. Unbereitet denkt er uns
Zu überfallen – mit der sichern Hand
Meint er, den goldnen Zirkel schon zu fassen.
Er irret sich – Wir haben auch gehandelt.
Er faßt sein böses geheimnisvolles Schicksal.“

(*Die Piccolomini*, Vs. 2469-2474)

Diese Szene zeigt, dass sich Octavios Handeln auf einen Wissensvorsprung stützt. Zumbusch weist darauf hin, dass Octavios Handeln im Zeichen der „Vorsicht“ steht, „deren Semantik sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts von der göttlichen Vorsehung zur menschlichen Kontingenzsteuerung wandelt“. (Zumbusch 2019: 166) Octavios Vorsichtsmaßnahmen regen die Handlung an und dadurch provozieren die Vorgriffe genau das, was sie eigentlich hindern sollen. Diese Tatsache wird durch den Vorwurf seines Sohns Max bekräftigt: „[...] Ihr könntet ihn, / Weil ihr ihn schuldig *wollt*, noch schuldig *machen*.“ (*Die Piccolomini*, Vs. 2634-2635) Laut Zumbusch (2019: 166) wird tatsächlich von „Wallenstein die Möglichkeit des eigenen Handelns als Reaktion auf die bereits von anderen getroffenen Entscheidungen“ dargestellt: „Der Hof hat meinen Untergang beschlossen, / Drum bin ich willens, ihm zuvorzukommen.“ (*Wallensteins Tod*, Vs. 705-706)

Insofern wird die Einsicht „in die tragische Zeitordnung des zu spät“ erst durch das „wechselseitige einander Vorgreifen“ hervorgerufen. (Zumbusch 2019: 167) Das bestätigt auch Wallenstein, nachdem Max es versucht hat, ihn zur Umkehr zu bewegen:

WALLENSTEIN.

„Es ist zu spät. Indem du deine Worte
Verlierst, ist schon ein Meilenzeiger nach dem andern
Zurückgelegt von meinen Eilenden,
Die mein Gebot nach Prag und Eger tragen.
– Ergib dich drein. Wir handeln, wie wir müssen.“

(*Wallensteins Tod*, Vs. 829-833)

In diesem Vers erwähnt Wallenstein die Boten, die schon im Moment des Sprechens seine Befehle übermitteln. Hierbei „verweist er indirekt auf die Spaltung zwischen einer Bühne“ auf der man Worte verliert und „einem Hintergrund, in dem man durch die Versendung von Mittelsmännern eilig einen Handlungsvorsprung zu verschaffen versucht“. (Zumbusch 2019: 167) Das bedeutet, dass Wallenstein „auf der Bühne Möglichkeiten durchspielt“, aber „alle Entscheidungen, die den dramatischen Handlungsablauf“ vorantreiben, finden im Hintergrund statt: (ebd.: 167)

„Truppenteile marschieren auf und ziehen ab, Hauptmänner verschwören sich mit Wallenstein und werden zu Verrätern, Boten gehen zwischen Terzky und den Schweden, den Schweden und den Sachsen hin und her, Octavios Berichte gelangen zum Kaiser, kaiserliche Verfügungen gehen zurück.“ (Zumbusch 2019: 167)

Daraus folgt, dass auf der Bühne über „Warten und Entschließen“ debattiert wird und „hinter der Bühne beschleunigend und vorgreifend“ gehandelt wird: „Octavio greift Wallensteins Verschwörung vor, Max sucht den Tod, bevor er schuldig werden kann, Buttler tötet den schlafenden Wallenstein [...]“. (Zumbusch 2019: 168) Zumbusch stellt fest, dass „gerade die Praktiken der Versicherung und der Vorsorge, Wallensteins Tod verantworten.“ (ebd.: 168) Anders gesagt, „fatal ist offenbar nicht ein göttliches Schicksal“, sondern vielmehr eine durchkreuzende menschliche Vorsichtsmaßnahme. (ebd.: 168) Diese Einsicht wird im Stück in ein wichtiges Bild gesetzt, das von Max Piccolomini kurz vor seinem Tod formuliert wird:

MAX.
„Unglücklich schwere Taten sind geschehn,
Und eine Frevelhandlung faßt die andre
In enggeschloßner Kette grausend an.
Doch wie gerieten *wir*, die nichts verschuldet,
In diesen Kreis des Unglücks und Verbrechens?
Wem brachen *wir* die Treue? Warum muß
Der Väter Doppelschuld und Freveltat
Uns gräßlich wie ein Schlangenpaar umwinden?“
(*Wallensteins Tod*, Vs. 2132-2139)

Die „eng geschlossene Kette“ bezeichnet die dramatische Verkettung von Ereignissen, wobei all diese Versuche einander wechselseitig vorgreifen, um einen tragischen Knoten zu knüpfen. (vgl. Zumbusch 2019: 168)

Schiller stellte in diesem Drama einerseits den „Glauben des Helden an das Schicksal als dessen tragischen Fehler dar“, andererseits versuchte er jedoch, dem „Schicksal eine scheinbar objektive Rolle zuzuschreiben“, um damit eine „tragischere Wirkung zu erzielen“. (Zanucchi 2006: 154) Die Tatsache, dass Wallenstein angesichts seines Schicksals skeptisch war, macht es möglich, dass „sich die Peripetie und mit ihr verbundene tragische Ironie vollziehen können“. (ebd.: 168) Wallenstein glaubte, dass ihm die Sterne den günstigen Augenblick zum Handeln zeigen werden, aber er wurde eigentlich von ihnen getäuscht. In Wirklichkeit hielten sie ihn von jedem Handeln ab.

Aus der Sicht von Wiese, hat sich dank der symbolischen Darstellungsform, Verwendung von Rhythmus und Vers, tragischer Analysis, Nemesis als der reinen Form des tragischen Furchtbaren „Schritt für Schritt die abstrakte, unpoetische moderne Staatsaktion in eine der Griechen analoge Tragödie verwandelt“. (Wiese 1987: 633)

7 Zusammenfassung

Erster Teil der Arbeit widmete sich dem Begriff „Weimarer Klassik“, die eng mit Goethes und Schillers Popularität zusammenhing. Ziel dieser Epoche war es, die Autonomie der Kunst und die ästhetische Erziehung des Menschen zu fordern. Als Medium dazu sollte besonders das Theater dienen, das durch Aufführungen die Werte der Menschlichkeit und der Freiheit sichtbar machen sollte. Ein Theaterstück sollte die Laster und die Tugenden des menschlichen Lebens abspiegeln. Die Kunst ermöglicht dem Menschen, eine Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Verstand zu erfahren. Auf der Bühne dargestelltes künstliches Unglück kann den Menschen auf die Schicksalsschläge des wirklichen Lebens vorbereiten. Durch die Nachahmung einer rührenden Handlung bzw. der Vergegenwärtigung des Leidens soll die Affekterregung erzielt werden. Dabei geht es nicht um das Leiden an sich, sondern um die Darstellung des „Übersinnlichen“. Durch die Inszenierung des Widerstands gegen externe Zwangslagen soll es möglich werden, die moralische Unabhängigkeit, innere Freiheit zu erfahren. Dies wollte auch Schiller mit seiner Trilogie *Wallenstein* erlangen.

Poetischer Zweck der Tragödie ist es zu rühren. Um das zu erreichen, kann die Tragödie den gegebenen Stoff nach ihren Bedürfnissen bearbeiten, somit auch die geschichtliche Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst zu unterordnen.

Den Stoff für sein Drama *Wallenstein* fand Schiller in seinem historischen Werk „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“. Der glücklich-schnelle Aufstieg und der plötzliche Fall des Generals Wallenstein schien für eine dramatische Bearbeitung geeignet zu sein. Schiller wollte im „Sinne des Historismus“ den „Geist des Zeitalters“ treffen und die „astrologische Vorliebe des Protagonisten als rein poetisches Motiv“ behandeln. (Höyng 1990: 146) Der wesentliche Unterschied zwischen dem historischen und dem fiktiven Wallenstein liegt in Schillers Versuch, dem Feldherrn der Trilogie sanfte menschliche Tugenden zu verleihen. Dies ist besonders sichtbar in Wallensteins enger Beziehung zur Max. Am Ende bezeichnete Wallenstein den Jupiter als Max. Der Stern seines Lebens übergang in die Erinnerung an Max.

Sowohl seine historische als auch seine ästhetische Forschung hat Schiller an die dramatische Praxis angeknüpft. In Bezug auf Schillers theoretische und philosophische Schriften, der Zweck der tragischen Kunst ist das Vergnügen und nicht nur das Moralisch-Gute. Das tragische Vergnügen besteht aus der vermischten Empfindung von Lust und Unlust. Das bedeutet, damit die Tragödie ihr Gattungsgesetz erfüllt, sollen Erregung und Mitleid dosiert werden und Affekt und Vernunft ins Gleichgewicht gebracht werden.

Um die Trilogie und Wallensteins Charakter an das Formgesetz der Tragödie anzupassen, fügte Schiller das Sternenmotiv und die Nemesis in das Drama ein. Die tragische Ironie hob er vor, indem er den bekannten Orakelsprüchen aus antiken Tragödien durch die Astrologie ersetzte. Insofern hörte Wallenstein nicht auf ein göttliches Orakel, sondern nur auf seinen Astrologen Seni. Wallenstein verstand jedes menschliche Handeln im Zusammenhang des ganzen Kosmos. Seine Deutung der Planetenkonstellation wird zum Bestandteil der tragischen Ironie. Er war sich sicher, sein Stern sei Jupiter, obwohl Mars und Saturn seine eigentlichen Sterne gewesen waren.

Durch Wallensteins Vertrauen an die Astrologie wird das Fatale in der Trilogie repräsentiert. Das astrologische Motiv stellt ein Konflikt zwischen Freiheit und Abhängigkeit dar, weil wegen Wallensteins Glauben an die Sterne seine Willensfreiheit eingeschränkt war. In zwei Fällen wird Wallenstein aufgrund seiner astrologischen Spekulation irregeführt. Erstens, während er auf die richtige Sternstunde wartet, verpasst er den richtigen politischen Handlungsmoment. Zweitens, wegen des Horoskops vertraute Wallenstein dem kaisertreuen Octavio Piccolomini, der an ihn Verrat ausgeübt hat. In beiden Fällen ist es nicht der Stern Glaube, der zum tragischen Ende führt, sondern seine falsche Anwendung.

Wallenstein schwankte hin und her zwischen der Pflicht gegenüber dem Reich und zwischen seinen Plänen und Machtambitionen. Er war unentschlossen und versuchte Zeit zu gewinnen durch Taktieren auf allen Bereichen. Folglich wird Wallenstein als retardierend vorgestellt, weil er alle Unglückszeichen und alle Warnungen verdrängte. Wallenstein war blind für das herannahende Unheil und in dieser Blindheit liegt seine Überlegenheit, die nicht abgelenkt wurde. Weil Wallenstein bis zum Ende retardierend bleibt, mussten andere Figuren handeln, um das tragische Ende zu vollziehen. Beispielsweise Octavio, der Wallenstein schuldig machte und seine Ermordung plante. Auch die Tatsache, dass sich Wallenstein Tod als ein Missverständnis herausstellte, erhöhte den tragischen Eindruck.

Das astrologische Motiv sollte nicht nur Wallensteins Zaudern erklären, der für sein Handeln den günstigen Zeitpunkt abwartete, sondern auch den Übergang seiner Gestalt von Politischen ins Religiöse und Geheimnisvolle.

In dieser Arbeit wurde nachgewiesen, dass für Wallensteins politisches Scheitern eine Serie schwerwiegender persönlicher Irrtümer und Fehltritte verantwortlich war. Um seine Ziele zu erreichen, vertraute Wallenstein dem Planetenlauf und verzichtete dabei auf seine Freiheit.

Statt über seine Handlung rational und strategisch zu entscheiden, hat er sich der Astrologie unterworfen und blieb bis zum Ende retardierend.

Laut Wiese machte Schiller mit seiner Trilogie *Wallenstein* den „Versuch, unter Einsatz aller Methoden moderner historischer, soziologischer und psychologischer Analysen“ das Ereignis von Wallensteins Untergang „bis auf seine letzte noch einsehbare Notwendigkeit hin durchsichtig zu machen“. (Wiese 1978: 676)

8 Quellenverzeichnis

Primärliteratur:

Schiller, Friedrich (1974): *Wallenstein: ein dramatisches Gedicht: Wallensteins Lager: Die Piccolomini: Wallensteins Tod*. Stuttgart: Reclam.

Sekundärliteratur:

Alt, Peter-André (2004): *Friedrich Schiller*. München: C. H. Beck.

Borchmeyer, Dieter (1988): *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*. Frankfurt am Main: Athenäum.

Borchmeyer, Dieter (2009): *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*. Weinheim: Beltz Athenäum.

Bernhardt, Rüdiger (2006): *Königs Erläuterungen und Materialien: Friedrich Schiller. Wallenstein*. Hollfeld: C. Bange.

Ehlert, Klaus (1994): *Friedrich Schiller*. In: Lutz, Bernd (Hrsg.): *Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Weimar: Metzler: 711-717.

Englhart, Andreas (2010): *Einführung in das Werk Friedrich Schillers*. Darmstadt: WGB.

Hinderer, Walter (2005): *Wallenstein*. In: *Interpretationen. Schillers Dramen*. Stuttgart: Reclam: 202-279.

Höyng, Peter (1990): *Kunst der Wahrheit oder Wahrheit der Kunst? Die Figur Wallenstein bei Schiller, Ranke und Golo Mann*. In: *Monatshefte*, 2/82: 142-156.

Keller, Werner (1976): *Drama und Geschichte*. In: *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 298-339.

Oellers, Norbert (2011): *Wallenstein*. In: Luserke-Jaqui, Matthias (Hrsg.): *Schiller-Handbuch: Leben–Werk–Wirkung*. Stuttgart: Springer: 113-153.

Reinhardt, Hartmut (1982): *Die Wege der Freiheit. Schillers „Wallenstein“ Trilogie und die Idee des Erhabenen*. In: Wittkowski, Wolfgang (Hrsg.): Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Tübingen: Max Niemeyer: 252-272.

Schiller, Friedrich (2004): *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*. In: André Alt, Peter (Hrsg.): Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Band IV. Historische Schriften. München: DTV: 363-745.

Schiller, Friedrich (2004): *Ästhetische Abhandlungen*. In: André Alt, Peter (Hrsg.): Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Band V. Erzählungen. Theoretische Schriften. München: DTV: 358-808.

Schilling, Diana (2005): „*Götter, Helden, Goethe und Schiller*“. In: Heinz Ludwig, Arnold (Hrsg.): TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. München: Richard Boorberg: 114-126.

Schmiedt, Helmut (2013): *Friedrich Schiller*. Marburg: Tectum.

Wells, George A. (1969): *Astrology in Schiller's "Wallenstein"*. In: The Journal of English and Germanic Philology, 1/68: 100-115.

Von Wiese, Benno (1978): *Friedrich Schiller - 4 Auflage*. Stuttgart: Mentzler: 625-677.

Zanucchi, Mario (2006): *Die Inokulation des unvermeidlichen Schicksals. Schicksal und Tragik in Schillers Wallenstein*. In: Barner Wilfried, Lubkoll Christine, Osterkamp Ernst, Raulff Ulrich (Hrsg.): Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Göttingen: Wallstein: 150-175.

Zumbusch, Cornelia (2019): *Weimarer Klassik. Eine Einführung*. Berlin: Springer.

Andere Quellen:

Zeno.org: *Friedrich Schiller. Theoretische Schriften*.

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften> (2.10.2021)

Friedrich Schiller Archiv: *Schiller an Karl Böttiger, 1. März 1799*

<https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe-schillers/andere-briefe/schiller-an-karl-boettiger-1-maerz-1799/> (15.12.2021)

Friedrich Schiller Archiv: 364. *An Goethe, 2. Oktober 1797*

<https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1797/364-an-goethe-2-oktober-1797/> (15.12.2021)

Friedrich Schiller Archiv: 546. *An Schiller, 8. Dezember 1798*

<https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1798/546-an-schiller-8-dezember-1798/> (15.12.2021)