

Schillers Feste der Rhetorik

Perspektiven der Schiller-Forschung



Herausgegeben von
Peter-André Alt und Stefanie Hundehege

Band 3

Schillers Feste der Rhetorik



Herausgegeben von
Peter-André Alt und Stefanie Hundehage

DE GRUYTER

Gedruckt mit Unterstützung der VolkswagenStiftung

ISBN 978-3-11-068597-8

e-ISBN (PDF) 978-3-11-068617-3

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-068623-4

Library of Congress Control Number: 2021940478

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2022 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandabbildung: Johann Heinrich von Dannecker: Gipsbüste Friedrich Schiller. 1794.

DLA Marbach

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Siglenverzeichnis — VII

Peter-André Alt, Stefanie Hundehege

Einleitung — 1

I Rhetorik als Sprach- und Denkpraxis

Alice Stašková

Die Logik der Rhetorik in Schillers philosophischen Schriften. Überlegungen mit Blick auf die Quellen der Karlsschule — 11

Astrid Dröse, Jörg Robert

Der große Stil. Sprachkritik und Sprachpurismus bei Friedrich Schiller — 29

Yvonne Wübben

Friedrich Schillers Psychologie-Lehrbücher. Rhetorische und logische Vermittlung psychologischen Wissens (Chr. Wolff, J. Chr. Gottsched, J. G. Krüger, G. Ploucquet, J. F. Abel) — 55

II Rhetorik und Bühne

Ulrich Port

Schillers Theater und der Barockkatholizismus. Ein Versuch über (bild)rhetorische Familienähnlichkeiten — 91

Benjamin Krautter, Marcus Willand

Vermessene Figuren. Karl und Franz Moor im quantitativen Vergleich — 107

Dominik Wabersich

Metasprachliche (Dys-)Funktionalität in Schillers *Kabale und Liebe* — 139

III Rhetorik, Politik, Wirkungsprogramm

Daniele Vecchiato

Populistische Rhetorik und politische Intransparenz. Die Sprache der Verstellung in Schillers *Fiesko* und *Wallenstein* — 157

Lydia Rammerstorfer

Der „vertrauliche Zirkel“. Schillers Medienpolitik am Beispiel der *Horen*-Ankündigung — 171

Werkregister — 187

Siglenverzeichnis

- FA *Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden* [Frankfurter Ausgabe]. Hg. v. Otto Dann, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf-Peter Janz, Gerhard Kluge, Herbert Kraft, Georg Kurscheidt, Matthias Luserke, Norbert Oellers, Mirjam Springer u. Frithjof Stock. Frankfurt/Main, 1988–2004.
- NA *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie hg. v. Julius Petersen u. Gerhard Fricke [1948–1958: Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach hg. v. Julius Petersen u. Hermann Schneider; 1961–1979: Im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach hg. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese; 1980–1991: Hg. v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel; 1992–1993: Im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach hg. v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel; seit 1993: Im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach [seit 2006: des Deutschen Literaturarchivs Marbach] hg. v. Norbert Oellers]. Weimar, 1943–laufend.

Daniele Vecchiato

Populistische Rhetorik und politische Intransparenz. Die Sprache der Verstellung in Schillers *Fiesko* und *Wallenstein*

Die Rhetorizität von Schillers Dramensprache ist ein häufig wiederkehrender Vorwurf gegen den Dichter. Kritische Äußerungen wie etwa Georg Büchners abschätzige Rede von Schillers „affektiertem Pathos“¹ oder Adam Müllers Behauptung, Schiller sei „[s]einer Natur nach [...] Redner, Rhetor“² gewesen, der die Bühne bestieg, „weil es keinen Rednerstuhl für ihn gab“³, haben sehr früh das Vorurteil verfestigt, die rhetorische Diktion der schillerschen Dramen stelle eine unglückliche Veranlagung des Autors, wenn nicht eine Grenze seines Schaffens dar. Seitdem hat das Bild von Schiller als Rhetor die Rezeption seiner Dramen weitgehend negativ geprägt. Der rhetorische Gestus des Dramatikers steht jedoch in völligem Einklang mit einer in der Goethezeit noch lebendigen Tradition der literarischen Redekunst, und Schillers Verhältnis zur Rhetorik ist viel komplexer und nuancierter als das, was die angedeuteten Pauschalurteile trotz ihrer anhaltenden Wirkung erkennen lassen.

Spätestens seit den Forschungen von Gert Ueding ist bekannt, dass Schillers Haltung gegenüber der Rhetorik ambivalent und dass diese Ambivalenz für das ausgehende achtzehnte Jahrhundert keineswegs untypisch war.⁴ Auf der einen Seite machte Schiller bereits in der Karlsschule Bekanntschaft mit dem rhetorischen Lehrgebäude und vertiefte sein Wissen später durch die Lektüre

1 Büchner, Georg: „[Brief] An die Familie. 28. Juli 1835“. In: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden* 2. Hg. v. Henri Poschmann. Frankfurt/Main 1999, 409–411, S. 411. Hierzu vgl. u. a. Grazzini, Serena: „In una parola, io tengo in gran conto Goethe o Shakespeare, ma ben poco Schiller“. Il giudizio di Büchner su Schiller e le sue implicazioni ermeneutiche“. In: *Estetica, antropologia, ricezione. Studi su Friedrich Schiller*. Hg. v. Francesco Rossi. Pisa 2016, 151–163.

2 Müller, Adam: „Vorlesungen über das Schöne (Fortsetzung)“. In: *Phöbus* 1 (1808) H. 4–5, 45–53, S. 48–49.

3 Ebd.

4 Vgl. Ueding, Gert: *Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition*. Tübingen 1971; Ueding, Gert: „Schiller und die Rhetorik“. In: *Schiller-Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann. 2. Aufl. Stuttgart 2011, 202–209.

von Aristoteles und Quintilian,⁵ weswegen es nicht verwundert, wenn er sowohl in den literarischen als auch in den theoretischen Schriften auf rhetorische Mittel und an der klassischen Rhetorik angelehnte ästhetische Kategorien zurückgreift.⁶ Auf der anderen Seite teilte er die – vorwiegend moralisch begründete – Geringschätzung der Beredsamkeit als einer zweckbedingten, ja hinterlistigen Kunst, als der Kunst, „durch den schönen Schein zu hintergehen“⁷, um Kant zu zitieren. Und gerade in Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) findet die kritische Haltung des späten achtzehnten Jahrhunderts gegenüber der *ars oratoria* ihren paradigmatischen Ausdruck: „In der Dichtkunst“⁸ – so das Verdikt des Philosophen – „geh[e] alles ehrlich und aufrichtig zu“, während die Rhetorik „als Kunst, sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen [...], gar keiner Achtung würdig [sei]“. Auch Goethe, dessen vielschichtiges Verhältnis zur Rhetorik von Olaf Kramer eruiert wurde,⁹ wird in einem ähnlichen Ton von der moralischen Überlegenheit der Dichtung gegenüber der Rhetorik sprechen. Im zweiten Buch von *Wilhelm Meisters Wanderjahren* (1821, 1829) heißt es zum Beispiel: „Die Redekunst ist angewiesen auf alle Vorteile der Poesie, auf alle ihre Rechte; sie bemächtigt sich derselben und mißbraucht sie, um gewisse äußere, sittliche oder unsittliche, augenblickliche Vorteile im bürgerlichen Leben zu erreichen.“¹⁰ Und in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans* (1827) kommt Goethe zum lapidaren Schluss, dass die Redekunst „Verstellung von Anfang bis zu Ende“¹¹ sei.

5 Vgl. Ueding: *Schillers Rhetorik*, S. 5–6.

6 Vgl. etwa Meyer, Herman: „Schillers philosophische Rhetorik“. In: ders.: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart 1963, 335–389; Borchmeyer, Dieter: *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*. München 1973, passim.

7 Kant, Immanuel: „Kritik der Urteilskraft“. In: ders.: *Kant's gesammelte Schriften* 5. Hg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1908, 165–485, S. 327.

8 Ebd., S. 327–328, die folgenden Zitate ebd.

9 Vgl. Kramer, Olaf: *Goethe und die Rhetorik*. Berlin u. New York 2010.

10 Goethe, Johann Wolfgang: „Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden“. In: ders.: *Goethes Werke* 8. Hg. v. Erich Trunz. 9. Aufl. München 1977, 7–486, S. 294.

11 Goethe, Johann Wolfgang: „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans“. In: ders.: *Goethes Werke* 2. Hg. v. Erich Trunz. 10. Aufl. München 1972, 126–267, S. 186.

1 Die Sprache der Verstellung und Schillers anthropologische Dramenpoetik

Diese Auffassung der Rhetorik als einer Sprache der Verstellung, des „sich von außen anders [S]tellen[s], als man denkt und empfindet“¹², lässt sich vor dem Hintergrund wichtiger ideengeschichtlicher Entwicklungen in der höfischen Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts erklären, in der Polarbegriffe wie „Mensch/Schauspieler; Natürlichkeit/Künstlichkeit; Redlichkeit/Rhetorik; Innerlichkeit/Äußerlichkeit“¹³ den öffentlichen Diskurs bestimmten. Wie Ursula Geitner gezeigt hat, zielte die (spät-)aufklärerische Kritik der Rhetorik als bloße Anleitung zur Simulation oder Dissimulation einerseits darauf ab, die mit der Redekunst assoziierten Strukturen der vormodernen Klassengesellschaft indirekt anzugreifen und dabei die „Ablösung des ständischen durch ein natürliches *decorum*“ in Gang zu setzen, „welches prinzipiell Gleichheit unterstellt“¹⁴. Andererseits markierte die Polemik gegenüber der rhetorischen Verstellung den Übergang von einer künstlich disziplinierten Körper- und Gebärdensprache (der sogenannten *eloquentia corporis*) in eine natürliche, unmittelbare Sprache des Herzens (die *eloquentia cordis*).¹⁵ Vom anthropologischen Interesse des späten achtzehnten Jahrhunderts am „ganzen Menschen“¹⁶ geprägt, stand diese neue Artikulationsweise für eine Emanzipation von den Künsten rhetorisch-politischer Verstellung und für die Konzentration auf das Innere des Menschen ein. Im Gegensatz zu einer Rhetorik, die „die Mittelbarkeit der Kommunikation, die Polyvalenz der Zeichen und die Opazität“¹⁷ der hinter den Worten verstellten Gedanken reflektierte, verschob die neue, seelenkundlich geschulte Sensibilität den Akzent auf die ‚Sprache des Herzens‘ als unverzerrte Übermittlung, als unvermittelten Ausdruck von Gedanken und Gefühlen.

12 Adelung, Johann Christoph: „Verstellen“. In: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen* 4. Hg. v. dems., D. W. Soltau u. Franz Xaver Schöneberger. Wien 1811, 1151–1152, Sp. 1152.

13 Geitner, Ursula: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1992, S. 3.

14 Ebd., S. 2.

15 Vgl. ebd., S. 5. Hierzu vgl. auch Košenina, Alexander: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1995.

16 Für einen kritischen Überblick zum Thema vgl. Agazzi, Elena: „Alcune riflessioni sul concetto di ‚ganzer Mensch‘ nel tardo Illuminismo tedesco“. In: *Cultura Tedesca* 50 (2016), 75–99.

17 Geitner: *Die Sprache der Verstellung*, S. 5.

Dieser Paradigmenwechsel hatte insbesondere für das Theater als Ort des gesprochenen und ausagierten Wortes Folgen. Die epistemologische Dialektik von Körperkenntnis und empirischer Seelenforschung, die das anthropologische Wissen um 1800 charakterisiert, ist von der Anstrengung bestimmt, den Hiatus zwischen Psyche und Physis, zwischen Sein und Schein zu erkunden. Auf das Theater übertragen bedeutet dies eine programmatische Aufdeckung der Kluft zwischen Gedanke und Gefühl einerseits und zwischen Wort und Handlung andererseits. Im Versuch, eine Sprache der Transparenz im literarischen Medium zu fördern, wird dem Theater die Aufgabe zuteil, gerade durch die Inszenierung rhetorischer Kommunikationsmodelle nicht-rhetorische, aufrichtige zwischenmenschliche Verhältnisse durchzusetzen.

Diese Diskurse sind für Schillers Dramenpoetik von immenser Bedeutung. Bekanntlich zeigt sich das Interesse des medizinisch gebildeten Autors für eine anthropologisch fundierte Schauspielkunst bereits in den frühen Theaterschriften, etwa im Aufsatz *Über das gegenwärtige teutsche Theater* (1782), in dem das Theater als „ein offener Spiegel des menschlichen Lebens“ (NA, 20, 79) konturiert wird, „auf welchem sich die geheimsten Winkelzüge des Herzens illuminirt und fresco zurückwerfen“ (ebd.); oder in der *Schaubühnen*-Rede (1784), in der die anthropologische Konzeption des Theaters mit einer pädagogisch-pragmatischen verbunden und die Schaubühne als „eine Schule der praktischen Weißheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele“ (NA, 20, 95) beschrieben wird.

Die Verbindung von psychologischer Vertiefung und praktischer, sozialer Relevanz bildet den Kern von Schillers Theaterkunst. Diese steht noch im Zeichen der aufklärerischen Überzeugung von der erzieherischen Wirkung der Literatur, die nach dem horazischen Motto *prodesse et delectare* eine Synthese von Belehrung und Unterhaltung fordert. So preist Schiller zum Beispiel in der Vorrede zu den *Räubern* die „Vortheile der dramatischen Methode“ (NA, 3, 5; die folgenden Zitate ebd.), „die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen“, weil sie es ermöglicht, die „nächtlichen Labyrinth“ menschlicher Psyche „[zu] durchwandern“ und dabei das „inner[e] Räderwerk“ (NA, 3, 6) des Lasters ans Licht zu bringen, um die Tugend noch deutlicher hervorzuheben. Diese programmatische Erforschung des Lasters durch den Blick ins Innere des Menschen, die übrigens auch den Legitimationsversuch der Dramatik als einer dem Immoralitätsverdacht ständig ausgesetzten Gattung darstellt, ist von umso größerer Bedeutung, wenn sich das Theater – wie im Fall Schillers – konsequent mit Machtszenarien beschäftigt und die psychologischen und ideologischen Konflikte politischer Akteure systematisch auf der Bühne vorführt.

Als ein Medium, welches das von den Figuren unausgesprochen Bleibende wie auch das hinter ihren Handlungen Verborgene zu explizieren vermag, ist

das Theater für Schiller insofern bedeutsam, als er sich vor allem für jene unmoralischen und gesetzeswidrigen Intentionen interessiert, durch die politisches Handeln häufig bestimmt ist. Indem der Dramatiker das theoretische Instrumentarium der Anthropologie und Seelenkunde auf die szenische Darstellung politischer Praktiken anwendet, rekonstruiert er auf der Bühne die Prozesse politischer Entscheidungsfindung und lässt die Dynamiken sichtbar werden, die das Handeln des Individuums in einer von Machtverhältnissen dominierten Welt gestalten.¹⁸

Im Folgenden soll dies am Beispiel zweier repräsentativer Stücke – der *Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1783) und der *Wallenstein*-Trilogie (1800) – weiter plausibilisiert werden.

2 *Fiesco* und *Wallenstein* als Typologien politischer Rhetorik

Obwohl in einem zeitlichen Abstand von mehr als zehn Jahren entstanden und durch das folgenreiche Ereignis der Französischen Revolution getrennt, sind der *Fiesco* auf der einen und der *Wallenstein* auf der anderen Seite durch gemeinsame thematische Schwerpunkte und Anliegen gekennzeichnet, etwa die Reflexion über Freiheit und Notwendigkeit, die Frage nach der ethischen Begründung politischer Macht und die Auslegung der Beziehungen zwischen Öffentlichem und Privatem sowie zwischen Gemeinwohl und individuellem Machtstreben.¹⁹

In beiden Stücken werden Intrigen von entgegengesetzten Parteien gesponnen und Verschwörungen geplant und durchgeführt, sodass sowohl *Fiesco* als auch *Wallenstein* zugleich als Protagonisten und Opfer eines Komplotts auftreten. Die Verbindung von *plot* im Sinne von ‚dramatischer Handlung‘ einerseits und in der Bedeutung von ‚Verschwörung‘ andererseits ist bekanntlich keine Seltenheit bei Schiller: In seinen Texten wimmelt es von Intriganten, Betrügnern und Strategen.²⁰ In *Fiesco* und *Wallenstein* zeigt sich die Opazität der Politik,

¹⁸ Hierzu vgl. insbesondere Müller-Seidel, Walter: *Friedrich Schiller und die Politik*. „Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe“. München 2009; Foi, Maria Carolina: *La giurisdizione delle scene. I drammi politici di Schiller*. Macerata 2013.

¹⁹ Für einen ersten Vergleich der beiden Stücke vgl. Vecchiato, Daniele: „Dramaturgie del potere nella tragedia schilleriana. I monologhi politici di *Fiesco* e *Wallenstein*“. In: *Le voci arcane. Palcoscenici del potere nel teatro e nell'opera*. Hg. v. Tatiana Korneeva. Rom 2018, 119–133.

²⁰ Hierzu vgl. Schunicht, Manfred: „Intrigen und Intriganten in Schillers Dramen“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82 (1963) H. 2, 271–292; Müller-Seidel, Walter: „Verschwörungen

das Manipulationsvermögen ihrer Akteure, das dichterische Potenzial der Mächenschaften jedoch besonders eindrücklich: Beide Stücke sind durch eine stringente Dialogführung gekennzeichnet, die das rhetorische Geschick von Fiesko und Wallenstein wie auch ihre situativen Positionswechsel dokumentiert. Da beide Titelhelden als kluge *homini politici* ihre wahren Gedanken ständig verbergen und je nach Gesprächspartner eine andere Maske tragen, gelingt es Schiller erst im Medium des Monologs, dem Zuschauer ihre wahre Natur, ihre inneren Widersprüche, ihre Ambitionen und die Risse in ihrem Bewusstsein vor Augen zu führen.

In diesem Zusammenhang lohnt es sich, auf zwei Paratexte hinzuweisen, in denen Schiller sein anthropologisches Anliegen hinsichtlich der Behandlung der Geschichten um Fiesko und Wallenstein darlegt. In der Vorrede zur *Verschwörung des Fiesko* erklärt der Autor, dass sein Drama das Ziel verfolge,

die kalte, unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen, und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen – den M a n n durch den S t a a t s k l u g e n K o p f zu verwickeln – und von der erfindrischen Intrigue Situationen für die Menschheit zu entlehnen [...]. (NA, 4, 9–10)

Aus Gründen der theatralischen Wirkung setzt Schiller also den Menschen vor den Politiker: Seine Darstellung weicht bewusst von den politischen Handlungen des historischen Fiesko ab, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Menschliche, auf die anthropologischen Bedingungen der Dramenfigur zu lenken.

Eine ähnliche Operation führt Schiller im *Wallenstein* durch, wenn er im Prolog programmatisch ankündigt, dass seine Gestaltung des Generals nicht den historiografischen Darstellungen folgt, sondern darauf abzielt, Wallenstein den „Augen“ (NA, 8 N2, 456, 104) und „Herzen“ (NA, 8 N2, 456, 105) der Zuschauer „menschlich näher [zu] bringen“ (ebd.). Eine solche publikumsorientierte Strategie kann als Versuch gelesen werden, bei aller Trockenheit und Verstellung der Politik zumindest im literarischen Medium auf eine Form von *eloquentia cordis* zurückzugreifen, die den Menschen in seiner Komplexität zur Anschauung bringt und dabei zugleich das anthropologische Vermögen der Theaterbesucher stimuliert.²¹

und Rebellionen in Schillers Dramen“. In: *Schiller und die höfische Welt*. Hg. v. Achim Aurnhammer, Klaus Manger u. Friedrich Strack. Tübingen 1990, 422–446.

²¹ Dieses Verfahren erinnert in gewisser Weise an jene „historische[] Seelenkunde“, mit der Schiller in seinen historiografischen Schriften systematisch operiert, um die Geschichtsabläufe durch die Psychologie der politischen Akteure zu motivieren. Hierzu vgl. Osterkamp, Ernst: „Die Seele des historischen Subjekts. Historische Portraitkunst in Friedrich Schillers *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*“. In: *Schiller als Historiker*. Hg. v. Otto Dann, Norbert Oellers u. Ernst Osterkamp. Stuttgart u. Weimar 1995, 157–178, S. 162.

Eine strukturelle Gemeinsamkeit der beiden Stücke ist die Dialektik diverser politischer Kategorien, Haltungen oder Ideale, die auf der Bühne durch verschiedene Figuren typologisiert und anthropologisch veranschaulicht werden. Im *Fiesko* werden zum Beispiel klassifikatorische Politbegriffe wie „Republik“, „Despotismus“ und „Monarchie“ durch Verrina, Gianettino Doria und Fiesko selbst instanziiert;²² in der *Wallenstein*-Trilogie hingegen konfligiert die Staatsklugheit der Realpolitiker Wallenstein und Octavio Piccolomini mit dem Idealismus des jungen Max, während die Anhänger beziehungsweise Gegner Wallensteins zwischen Kaisertreue und Verrat, zwischen Achtung der dynastisch-traditionellen Herrschaftsform und Faszination für die subjektiv-charismatische Macht des Generalissimus gespalten sind.²³

Im *Wallenstein* wird diese Dialektik der entgegengesetzten Parteien an mehreren Stellen durch das rhetorische Gegeneinander der Argumente konstruiert. Im *Fiesko* hingegen findet sich vor allem eine Szene, in der die Redekunst des Titelhelden demonstrativ zur Schau gestellt wird. Es handelt sich um den achten Auftritt des zweiten Aktes, in dem Fiesko einer Gruppe von Handwerkern, die gegen die Dorias rebelliert und eine demokratische Regierung fordert, eine Fabel aus der Tierwelt erzählt, die den politischen Lehrsatz vermitteln soll, dass nicht die Demokratie, sondern die Monarchie die beste Regierungsform sei. Rezeptionsästhetisch betrachtet ist die Fabel ein schlagkräftiges rhetorisches Mittel, das der Beeinflussung des Handlungswillens der Zuhörer dient. Wie Christoph Gschwind bemerkt, instrumentalisiert Fiesko jedoch „die Form parabolischen Erzählens als Persuasionsstrategie, mit der er das genuesische Volk dazu überreden will, ihn zum Monarchen zu wählen“²⁴: Statt einen moralischen Satz zu vermitteln, wird die Fabel unmoralisch als politisches Manipulationsinstrument verwendet.

Im Anschluss an die Tierparabel, als alle Handwerker die Bühne verlassen und Fiesko allein bleibt, ruft er zufrieden: „Volk und Senat wider Doria. Volk und Senat für Fiesko [...] – Ich mus diesen Wind benuzen [...] – Ich mus diesen Haß verstärken! dieses Interesse anfrischen!“ (NA, 4, 50, 15–18). Fiesko ist, etwas zuspitzend, das, was man heutzutage einen ‚Populisten‘ nennen würde.²⁵ Er weiß,

²² Vgl. Gschwind, Christoph: *Die dramatische Wirkungspoetik im Frühwerk Schillers. Eine analytische Annäherung an das Konzept des Ideendichters*. Berlin u. Boston 2017, S. 208–209.

²³ Vgl. Kapitel „Subjektive Prinzen“. Der politische Reflex des Genie-Denkens in der nachrevolutionären Legitimationsproblematik“ in Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945* 1. 3. Aufl. Heidelberg 2004, 451–467.

²⁴ Gschwind: *Die dramatische Wirkungspoetik im Frühwerk Schillers*, S. 210.

²⁵ Der im öffentlichen Diskurs der Gegenwart schwer zu konturierende ‚Populismus‘-Begriff wird hier mit dem Politikwissenschaftler Jan-Werner Müller als eine antipluralistische Form

wie ein Politiker sein Volk adressieren muss, wie man die öffentliche Meinung beeinflussen kann, wie man die Wirklichkeit manipuliert, um mehr Konsens zu gewinnen. Er bezahlt Muley Hassan, um „die Witterung des Staats“ (NA, 4, 29, 20) zu suchen, das heißt, um die Meinungen seiner Mitbürger über ihn selbst und die Regierung zu sondieren, und lässt sich vom Ergebnis der Befragung seine politische Linie diktieren – was an die heutige *sentiment analysis* mancher politischer Parteien erinnert. Um die volle Unterstützung des Volkes zu gewinnen, inszeniert er ein angeblich durch Hassan ausgeführtes Attentat auf ihn selbst, den er dann „vor den Augen der ganzen Republik pardonnier[t]“ (NA, 4, 51, 7). Zu Recht bezeichnet ihn Lomellino als einen „Wucherer mit den Herzen der Menge“ (NA, 4, 54, 33): Fiesko, der die Stimmung der Genueser gut kennt, weiß die eigene Popularität mithilfe populistischer Strategien zu nähren und leitet die Verschwörung gegen die Dorias am Ende mit zunehmend despotischen Absichten.

Dieser Wandel in Richtung Despotismus²⁶ erfolgt vor den Augen der Zuschauer im Rahmen zweier längerer Monologe. Im ersten, am Schluss des zweiten Akts, vertritt Fiesko einen Republikanismus *à la* Rousseau oder Montesquieu, in dem die „Schwungsucht“ (NA, 4, 64, 10) des Politikers, das heißt sein Trieb nach individueller Selbstentfaltung, zur Realisierung des Gemeinwillens seines Volkes produktiv eingesetzt wird. Fiesko erwägt lange die ihm zur Verfügung stehenden Optionen und verzichtet zunächst in tugendhafter Entsagung auf eine direkte Form politischer Machtausübung:

Republikaner Fiesko? Herzog Fiesko? – Gemach – Hier ist der gähe Hinuntersturz, wo die Mark der Tugend sich schließt, sich scheiden Himmel und Hölle – Eben hier haben Helden gestrauchelt, und Helden sind gesunken, und die Welt belagert ihren Namen mit Flüchen [...] – Unglückselige Schwungsucht! Uralte Bulerei! [...] Engel fingst du mit Sirenentrillern von Unendlichkeit – Menschen angelst du mit Gold, Weibern und Kronen! [...] Geh unter Tyrann! Sei frei Genua, und ich [...] dein g l ü c k l i c h s t e r Bürger!
(NA, 4, 64, 1–17)

Nur wenige Szenen später, im zweiten Auftritt des dritten Akts, revidiert Fiesko jedoch seinen Entschluss. In einem zweiten Monolog gibt er seiner Hybris nach und bekennt sich zu einer Form von monarchischem Absolutismus:

von Politik verstanden, die auf der Unterscheidung zwischen Volk und Elite besteht und vorhandene Stimmungslagen in der Bevölkerung durch bestimmte Strategien zum Machterwerb verstärkt und ausnutzt. Vgl. Müller, Jan-Werner: *Was ist Populismus? Ein Essay*. Berlin 2016, S. 129–135.

²⁶ Vgl. Michelsen, Peter: „Schillers Fiesko: Freiheitsheld und Tyrann“. In: *Schiller und die höfische Welt* (1990), 341–358.

G e h o r c h e n u n d H e r r s c h e n ! [...] Zu stehen in jener schrecklich erhabenen Höhe
 – niederzuschmollen in der Menschlichkeit reissenden Strudel, wo das Rad der blinden
 Betrügerin Schicksale schelmisch wälzt [...] – E i n Augenblick: F ü r s t: hat das Mark des
 ganzen Daseins verschlungen. [...] Ich bin entschlossen! (NA, 4, 67, 23–68, 6)

Während der erste Monolog aus rhetorischer und affekttheoretischer Perspektive beim Zuschauer Bewunderung weckt, verschwindet im zweiten die moralische Erhabenheit des Freiheitshelden hinter der politischen Größe des Machtmenschen. Und gerade diese strukturelle Offenheit der Figur, ihre äußerst moderne Ambiguität, erlaubt es Schiller, in kurzem Zeitabstand und mit wenigen textuellen Retuschen zwei verschiedene Schlüsse für sein Drama zu entwerfen: In der ersten Buchausgabe von 1783 wird der potenzielle Tyrann Fiesco präventiv ermordet; in der Mannheimer Bühnenfassung von 1784 hingegen verzichtet er auf die Krone im Namen des kollektiven Interesses.²⁷

Wie Fiesco ist auch Wallenstein eine taktierende Figur, aufgespannt zwischen moralischem Handeln und politischer Macht. Die Konflikte, die den Kern der Trilogie bilden, kreisen um die Frage nach dem Verhältnis von Wort und Tat und werden dementsprechend in einer Reihe rhetorischer Dialoge vorgeführt. In diesen wird die dramatische Rede zur zielgerichteten Aktion, sei es zum Erörtern, zum Überreden oder zum Streiten, sei es durch das sachliche Eingehen auf die Problemlage (*docere*), durch die emotionale Einflussnahme auf den Zuhörer (*movere*) oder aber durch eine ausgeglichene Dosierung beider Elemente.²⁸

Das gesamte Drama ist mit Unterredungen und Verhandlungen, mit politischen Streitgesprächen und Überredungsdialogen durchsetzt.²⁹ So versucht Wallenstein beispielsweise einerseits, in den Verhandlungen mit dem schwedischen Gesandten Wrangel die militärische Unterstützung der Protestanten zu erhalten, um andererseits gegenüber dem kaiserlichen Gesandten Questenberg seine Kaisertreue erneut zu beteuern; dem kaisertreuen Generalleutnant Piccolomini gelingt es, die Truppenführer Isolani und Buttler dazu zu bewegen, sich von Wallenstein zu distanzieren; und als Wallenstein am Ende selbst

²⁷ Vgl. NA, 4, 230. Hierzu vgl. Turk, Horst: „Situationen für die Menschheit‘: Schillers *Fiesco* im Vergleich der Fassungen als Dokument des politischen Theaters“. In: *Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven*. Hg. v. Horst Turk, Jean-Marie Valentin u. Peter Langemeyer. Bern, Berlin, Frankfurt/Main u. a. 1996, 131–158.

²⁸ Vgl. Berghahn, Klaus L.: *Formen der Dialogführung in Schillers klassischen Dramen. Ein Beitrag zur Poetik des Dramas*. Münster 1970, S. 55–127.

²⁹ Vgl. South, Marie-Louise Sacks: *Der Doppelsinn des Lebens. Dialektische Rhetorik als Strukturprinzip in Schillers „Wallenstein“*. Berkeley 1970, passim.

noch zögert und den Treuebruch gegenüber dem Kaiser nicht begehen will, überredet seine Vertraute, die Gräfin Terzky, ihn mit einem entscheidenden Zuspruch zur Handlung. Jeder dieser Dialoge setzt nicht nur rhetorisches Geschick, sondern auch psychologische Kompetenz voraus: Überlegen ist der Redner nicht nur, wenn er seine Kunst beherrscht, sondern vor allem wenn er die Schwächen, die Wünsche und die Hoffnungen seines Dialogpartners kennt und dieses Wissen zu seinen eigenen Gunsten verwenden kann. Dabei scheint Wallenstein besonders strategisch vorzugehen, denn er vertritt in den Dialogen derart widersprüchliche Positionen, dass niemand, nicht einmal seine treuesten Offiziere, seine echten Pläne hinsichtlich des Verrats am Kaiser durchschauen. In einem Gespräch mit Terzky betont Wallenstein sogar selbstgefällig seine Undurchsichtigkeit:

Und woher weißt du, daß ich
 [...] nicht euch alle
 Zum Besten habe? Kennst du mich so gut?
 Ich wüßte nicht, daß ich mein Innerstes
 Dir aufgethan – [...]
 Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen;
 Ob ich sie wirklich brauchen werde, d a v o n, denk' ich,
 Weißt d u nicht mehr zu sagen, als ein andrer.

(NA, 8 N2, 535, 861–870)

Die Nicht-Transparenz Wallensteins – eine typische Eigenschaft des simulierenden und dissimulierenden *homo politicus* – lässt ihn als einen *homo ludens* erscheinen, der mit den Möglichkeiten spielt und Feinde wie Freunde gleichermaßen in Schach hält, um die eigene Macht zu behaupten.³⁰ Obwohl sich Wallenstein hier als ein selbstbewusster Verstellungskünstler ausgibt, der das Innerste seiner Gesprächspartner durchblickt, ohne dabei sein eigenes verraten zu müssen, hat er zu diesem Zeitpunkt noch keine Entscheidung getroffen. Erst als ein Brief, der seine Verhandlungen mit den Protestanten belegt, von den Kaiserlichen abgefangen wird, ist Wallenstein dazu gezwungen, Stellung zu beziehen und seinen Verratsplan militärisch zu organisieren. Nun rekurriert Schiller wieder auf die Technik des Monologs, um dem Zuschauer einen Einblick in die Seele der Figur zu ermöglichen:

Wär's möglich?
 [...] Ich müßte
 Die That v o l l b r i n g e n, weil ich sie g e d a c h t, [...]

³⁰ Zu Wallenstein als Spieler vgl. Guthke, Karl Siegfried: *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*. 2. Aufl. Tübingen 2005, S. 165–206.

Die Wege bloß mir offen hab' gehalten? –
 Bey'm großen Gott des Himmels! Es war nicht
 Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie.
 In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;
 Die Freyheit reizte mich und das Vermögen.
 (NA, 8 N2, 618, 139–619, 149)

Wallensteins Gedankenspiel zwingt ihn auf einmal zu einer Tat, die er nie ernsthaft erwogen zu haben scheint. Der General, der bis zu diesem Punkt nur gezaudert und eine endgültige Entscheidung verschoben hat, wird vom Räderwerk der Ereignisse zermalmt: Es ist nicht mehr der Politiker mit seiner List und seinem Willen, der die Handlung bestimmt, sondern die geschichtliche Kontingenz.³¹

Der Verstellungskünstler wird somit zum Opfer seiner eigenen Kunst: Wie sich gezeigt hat, bleiben Wallensteins Pläne im Laufe des Dramas aufgrund seiner rhetorischen Spiele so brüchig und verschwommen, seine Intentionen so wandelbar, dass man niemals wissen kann, ob sie ernst zu nehmen sind oder seine eigentlichen Absichten maskieren sollen. Die Rhetorik ist also kein Werkzeug der Machtausübung mehr wie bei Fiesko, sondern ein Symptom der Schwäche des politischen Führers, eine Strategie zur Tarnung der eigenen Ratlosigkeit und zum Verweilen in der Phase der Entscheidungsfindung. Wallensteins grundsätzliche Ambivalenz hält ihn von einem resoluten Eingreifen in die Handlung ab, bis er von der Handlung selbst zur Aktion genötigt wird. Anders als Fiesko, der noch den in der Tradition des Sturm und Drang stehenden volitiven, prometheischen Tatmenschen darstellt, verkörpert Wallenstein die Krise des politischen Handelns unter dem Eindruck der Französischen Revolution, die bei Schiller einen tiefen Geschichtspessimismus ausgelöst hatte: Die retardierende Unentschiedenheit Wallensteins auf der Bühne kann als ein Zeichen dafür gelesen werden, dass das politische Subjekt an der Schwelle zum neunzehnten Jahrhundert über keine Handlungsfreiheit mehr verfügt, sondern nur den Gesetzen historischer Kausalität zu gehorchen hat.³²

Trotz besagter substanzieller, ideengeschichtlich bedingter Divergenz, die sich mit dem unterschiedlichen Entstehungshorizont der beiden Stücke erklären lässt, liegt sowohl dem *Fiesko* als auch der *Wallenstein*-Trilogie eine deutliche Gegenüberstellung der Sphäre des Politischen und jener des Moralischen

³¹ Vgl. Schmidt, Jochen: „Freiheit und Notwendigkeit. *Wallenstein*“. In: *Schiller. Werk-Interpretationen*. Hg. v. Günter Saße. Heidelberg 2005, 85–104, S. 88–91.

³² Vgl. Kapitel „Die Tragödie der verhinderten Selbstbestimmung. Schillers Aufklärungsdenken, die Französische Revolution und *Wallenstein* als politische Antwort“ in Koopmann, Helmut: *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*. Tübingen 1989, 13–58.

zugrunde, die als Teil von Schillers Projekt verstanden werden kann, die Schaubühne zu einer humanitätsfördernden Schule des Geistes zu erhöhen. In beiden Stücken konfiguriert der Dichter die Politik als den Ort der Undurchsichtigkeit und des Kalküls *par excellence*, an dem das Gesagte nur selten mit dem Gedachten übereinstimmt. Die Ambiguität der beiden Titelhelden, jener „Doppelsinn des Lebens“ (NA, 8 N2, 619, 161), der sie am Ende zur Rechenschaft zwingt, wird systematisch durch ihre Intrigen, ihre interessegeleiteten Kehrtwendungen, ihre Sprache der Verstellung in die szenische Gegenwart gezogen. Und doch ist es, wie Reinhart Koselleck in *Kritik und Krise* bemerkt, gerade die manifeste Trennung von Politik und Moral, die Schillers Theater zum privilegierten Ort für die kritische Reflexion über die Mechanismen politischer Macht werden lässt.³³ Denn nur als Gegensatz zu einer als korrupt und hinterlistig dargestellten Politik kann das Theater seine Rolle als „moralische Anstalt“ in Anspruch nehmen und darauf abzielen, das kritische Bewusstsein und das Urteilsvermögen des bürgerlichen Zuschauers zu schärfen, seine Kenntnisse der menschlichen Seele zu verfeinern, die Laster der Gesellschaft anzuklagen und mehr Einsatz für Transparenz zu fordern.

Als Kontrapunkt zur Sprache der Verstellung von Fiesco und Wallenstein, die metonymisch für die Undurchsichtigkeit und Manipulationsfähigkeit der Politik steht, setzt Schiller die genuine Sprache des Herzens, die Unmittelbarkeit der Affekte, die in *Fiesco* durch Leonore und in *Wallenstein* durch die Liebesgeschichte zwischen Max und Thekla vertreten ist. Die Liebe bildet nämlich kein reines Füllmaterial, kein Moment des Trivialen innerhalb der wichtigeren historisch-politischen Tragödie. Im Gegenteil: Sie ist zentraler Bestandteil der dramaturgischen Ökonomie beider Stücke, weil sie eine Alternative zur korrupten Welt der Politik darstellt.

Leonores Liebe zu Fiesco ist selbstlos und naiv; ob ihre Gefühle von Fiesco erwidert werden, bleibt zweifelhaft: Fiesco ist nicht nur in der Politik, sondern auch im Privatleben ein Pharisäer und Stratege. Leonore, die ihn mehrmals von der Inkompatibilität von Liebe und Herrschsucht zu überzeugen und ihn deshalb von den Intrigen der Politik fernzuhalten versucht, unterstreicht während ihrer Streitereien immer wieder seinen Hang zur Täuschung: „Hassen sollt ich dich Falscher“ (NA, 4, 69, 31); „du hast falsch geschworen, du Heuchler“ (NA, 4, 101, 20–21). Als Fiesco sie gegen das Ende des Stückes aus Versehen tötet, weil er ihre Männerkleidung für die von Gianettino hält, reagiert er „mit *schröckhafter Behrigung*“ (NA, 4, 113, 21–22), wie in den Bühnenanweisungen zu lesen ist. Er

³³ Vgl. Koselleck, Reinhart: *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Freiburg i. Br. u. München 1959, S. 82–86.

staunlich schnell ist Fiesko in der Lage, diesen Moment privaten Schmerzes wiederum populistisch zu funktionalisieren, um das genuesische Volk von der göttlichen Legitimierung seiner Machtergreifung zu überzeugen:

Höret Genueser – die Vorsehung [...] schlug mir diese Wunde nur, mein Herz für die nahe Größe zu prüfen? – Es war die gewagteste Probe – izzt fürcht ich weder Quaal noch Entzücken mehr. Kommt. G e n u a e r w a r t e m i c h [...] – Ich will Genua einen Fürsten schenken, wie ihn noch kein Europäer sah [...]. (NA, 4, 115, 38–116, 5)

Dieses Geschick, das Private zur eigenen Gunst öffentlich zu nutzen, besiegelt das Primat der Staatskunst über die Liebe.

Eine ähnliche Funktion hat die erfundene Liebesgeschichte im *Wallenstein*. Die Beziehung zwischen Max und Thekla ist die einzige in der Trilogie, die nicht durch Machiavellismus, Betrug und Verrat, sondern durch Spontaneität, Klarheit und Vertrauen gekennzeichnet ist. „Trau niemand hier als mir. [...] / Sie haben einen Zweck“ (NA, 8 N2, 564, 1685–1686), warnt Max die Geliebte: Die Politiker verfolgen ihre eigenen Ziele, ihre Sprache ist rhetorisch ausgerichtet auf die emotionale Beeinflussung und das pragmatische Gewinnenwollen der Zuhörer, während die Liebe des jungen Paares keinen äußeren Zweck kennt. Sie ist autonom und daher ein Analogon der ethischen Freiheit. Wie Max im Abschiedsgespräch mit Octavio bemerkt, ist Liebe „[d]er einzig reine Ort [...] / Der unentweihte in der Menschlichkeit“ (NA, 8 N2, 659, 1220–1221). Doch in der verkommenen Realität des Politischen muss dieser Ort zerstört werden, er kann nur noch ein Ort des Todes und der Verzweiflung sein: Mit dem Verschwinden der Liebenden von der Bühne wird der Sieg der Herrschsucht über das Ideal, der Verstellung über die Aufrichtigkeit attestiert.

3 Fazit und Ausblick

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Frage der Rhetorizität von Schillers Dramen nicht nur die Rhetorik als Lehre des schönen und strukturierten Stils betrifft, sondern primär eine Verknüpfung von anthropologischem, dramentheoretischem und politisch-historischem Wissen beinhaltet. Sie steht in Zusammenhang mit der dramaturgischen Tektonik von Spiel und Gegenspiel, mit dem Wechselspiel von Psyche und Physis, von Wort und Tat.

Dies zeigt sich mit besonderer Brisanz an Texten wie *Fiesko* und *Wallenstein*, welche die Reden, Handlungen und inneren Konflikte politischer Akteure in den Vordergrund rücken. Die Ambivalenz der beiden Figuren lässt Schiller vor allem in ihren Monologen zum Ausdruck kommen, denn im Selbstgespräch fehlt die Ebene der externen Kommunikation mit anderen Gesprächspartnern,

welche Einfluss auf die Aussagen des Rede- und in diesem Falle insbesondere auch Verstellungskünstlers nehmen kann. Allerdings muss zugleich mitbedacht werden, dass selbst die vermutete Transparenz der Monologe eine simulierte sein kann. Vor allem durch die Lektüre von Karl Philipp Moritz, der 1791 im Zeitschriftenbeitrag „Über Selbsttäuschung“ die *dissimulatio sui ipsius* theorisiert hatte, wusste Schiller nämlich, dass man durchaus in der Lage ist, „auch vor sich selber eine Rolle zu spielen“³⁴. Während Fieskos Entscheidungsmonologe noch als Momente der klaren Selbstaussprache erscheinen, lässt sich bei jenen von Wallenstein eine prinzipielle Selbst-Intransparenz beobachten, die dem Protagonisten wie auch dem gesamten Stück ein zusätzliches Maß an Komplexität verleiht.

Wenn im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert der Rhetorik vorgeworfen wird, die Kluft zwischen Sein und Schein, zwischen Gedachtem und Gesagtem aufgerissen und zum Zwecke der Manipulation und der Konsensgewinnung genutzt zu haben, so sucht Schiller diesen Zwiespalt mittels des Theaters aufzuzeigen. Aufgrund der anthropologisch begründeten Affinität, die der Marbacher Autor zwischen der Bühne der Politik und jener des Theaters feststellt, erweist sich das Drama als die produktivste Gattung für die heuristische Integration einer erzieherisch-moralischen Dimension in die Literatur. Durch die Performance des Schauspielers, der die Rolle einer Figur spielt, die ihrerseits eine Rolle spielt und somit eine Verstellung ‚hoch zwei‘ hervorbringt, welche die Fiktion des *homo politicus* in sich einschließt und zugleich reflektiert, werden auf der Bühne jene Strukturen des Paradoxes, des Widerspruchs und der Ambiguität verdeutlicht, die die politische Rede und die politische Aktion ausmachen.

34 Moritz, Karl Philipp: „Über Selbsttäuschung“. In: *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* 8 (1791) H. 3, 32–37, S. 33. Zur Moritz-Rezeption bei Schiller vgl. vor allem Schneider, Sabine M.: *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*. Würzburg 1998.