

Wir danken dem Norddeutschen Rundfunk (NDR) und der NDR Media GmbH für die Zustimmung zur Veröffentlichung der Aufnahme des „Wallenstein“. Wir danken Frau Kammerschauspielerin Trude Ackermann, Wien, Frau Evelyn Balsler-Eilers, Wien, Herrn Kammerschauspieler Wolfgang Gasser, Wien, Frau Kammerschauspielerin Judith Holzmeister, Amstetten, Herrn Michael Janisch, Wien, Frau Kienast-Lindner, Wien, Frau Angela Reyer, Baden bei Wien, Frau Helga Schomberg, Sylt, Frau Johanna Thimig, Wien, und den übrigen Beteiligten für die Zustimmung zur Veröffentlichung der Aufnahme. Wir haben große Anstrengungen unternommen, alle Beteiligten bzw. deren Nachkommen zu erreichen und um ihre Zustimmung zu bitten. Das war nicht immer möglich. Wir bitten ggfls. darum, Kontakt mit dem Verlag aufzunehmen.

Wir danken Herrn Dr. Gerhard Blasche und Frau Mag. Rita Czapka vom Burgtheater Wien wie auch Frau Ina Prescher, die in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste in Berlin verantwortlich für den Nachlaß Leopold Lindbergs ist, dafür, daß sie unser Projekt durch Auskünfte und Materialien so freundlich unterstützten.

Wir danken Herrn Prof. Dr. Hartmut Reinhardt, Trier, für den Originalbeitrag zu diesem Booklet. Wir danken Herrn Prof. Dr. Alexander Böhm, Rockenberg, für die freundliche Genehmigung zum Abdruck des Textes von Ricarda Huch. Wir danken Frau Valeska Lindberg, Zürich, und Frau Susanne Lindberg, Basel, für die freundliche Genehmigung zum Abdruck des Textes von Leopold Lindberg. Wir danken Herrn Amtsdirektor Manfred Mayerhuber und Herrn Amtsdirektor Peter Enne vom Heeresgeschichtlichen Museum Wien für Ihre freundliche Hilfe und die Genehmigung zum Abdruck von Bildwerken aus den Beständen des Museums.



EDITION MNEMOSYNE
VERLAG FÜR ALTE HÜTE & NEUE MEINEN



Redaktion: Wolfgang Matthias Schwiedrzik und
Dr. Alexander Marinovic
HörBühnen-Logo: Felix und Irmel Droese, Mettmann
Digitales Mastering: Wolfgang Ragwitz, Berlin
Herstellung: YELLOW Musikproduktion, Hamburg
Produktion: EDITION MNEMOSYNE, Neckargemünd

© © 2004 EDITION MNEMOSYNE, Neckargemünd
und Wien · www.mnemosyne.de und www.mnemosyne.at

ISBN 3-934012-22-1

HB 3009



EDITION MNEMOSYNE

Friedrich Schiller



WALLENSTEIN





Friedrich Schiller

Wallenstein

Ein dramatisches Gedicht

Die Piccolomini

Wallenstein, <i>Herzog von Friedland</i>	Ewald Balser
Octavio Piccolomini, <i>Generalleutnant</i>	Albin Skoda
Max Piccolomini, <i>sein Sohn, Oberst bei einem Kürassierregiment</i>	Walther Reyer
Graf Terzky, <i>Wallensteins Schwager, Chef mehrerer Regimenter</i>	Andreas Wolf
Illo, <i>Feldmarschall, Wallensteins Vertrauter</i>	Michael Janisch
Isolani, <i>General der Kroaten</i>	Robert Lindner
Buttler, <i>ein Irländer, Chef eines Dragonerregiments</i>	Hermann Schomberg
Tiefenbach, <i>General unter Wallenstein</i>	Ludwig Hillinger
Götz, <i>General unter Wallenstein</i>	Johannes Neuhauser
Kolalto, <i>General unter Wallenstein</i>	Walter Stummvoll
Rittmeister Neumann, <i>Terzkys Adjutant</i>	Wolfgang Gasser
Kriegsrat von Questenberg, <i>vom Kaiser gesendet</i>	Stephan Skodler
Baptista Seni, <i>Astrolog</i>	Günter Haenel
Ein Kornett	Michael Tellingner
Kellermeister des Grafen Terzky	Richard Eybner

Herzogin von Friedland, <i>Wallensteins Gemahlin</i>	Liselotte Schreiner
Thekla, <i>Prinzessin von Friedland, ihre Tochter</i>	Aglaja Schmid
Gräfin Terzky, <i>der Herzogin Schwester</i>	Judith Holzmeister

links: M.Merian d.A., Schlacht bei Lützen (Kupferstich, Ausschnitt). © Heeresgeschichtliches Museum, Wien



Wallensteins Tod

zusätzlich:

Gordon	Hermann Thimig
Oberst Wrangel,	Heinz Woester
Ein Schwedischer Hauptmann	Eduard Volters
Hauptmann Deveroux	Peter Jost
Hauptmann MacDonald	Hanns Obonya
Kammerdiener	Heinz Altringen
Gefreiter von den Kürassieren	Karl Blühm
Page / Offizier	Klaus Logau
Fräulein von Neubrunn	Trude Ackermann

In weiteren Rollen:

Georg Hartmann, Ernst Gegenbauer, Josef Wichart, Franz Pokorny, Armand Ozorny, Jörg Eggers, Max Maxen, Max Maxini, Paul Burian, Karl Jusits, Anton Mitterwurzer, Gustav Richter, Paul Stolz, Emmerich Wukovicz, Hermann F. Giese, Ulrich Walberer

Bearbeitung (auf der Basis des von Schiller selbst gekürzten ‚Hamburger Manuskriptes‘):

Otto Stein

Musikalische Leitung: Siegfried Franz

Tontechnik: Josef Dvorak

Aufnahme und Schnitt: Christa Rosinger

Regie: Ludwig Cremer

Eine Produktion des Norddeutschen Rundfunks, 1960, in Co-Produktion mit dem ORF, Wien. Lizenziert durch die NDR Media GmbH.

Die Piccolomini 100:20 Wallensteins Tod 130:33



© Heeresgeschichtliches Museum, Wien

Hartmut Reinhardt

Sturz eines Machtspielers

Schillers *Wallenstein*: Die Tragödie des Verrats

Sympathie für ihren Helden war es nicht, was Friedrich Schiller zur Ausarbeitung der *Wallenstein*-Trilogie getrieben hat, die sich über eine so lange Zeit des Planens, Zögerns und Ideen-Revidierens hingezogen hat wie kein anderes seiner dramatischen Werke. Er war auf die Gestalt des kaiserlichen Generalissimus aufmerksam geworden in den Studien über den Dreißigjährigen Krieg, dessen von ihm aufgezeichnete *Geschichte* (1791/93) ihm seinen größten Bucherfolg beim Publikum einbrachte. Dann hatte er geschwankt zwischen dem Projekt eines Epos über den Schwedenkönig Gustav Adolf und dem Plan einer Tragödie über seinen militärischen Gegenspieler Wallenstein, für den Ende Mai 1792 endgültig die Entscheidung fällt.

Was mochte Schiller an diesem böhmischen Emporkömmling angelockt haben, an dem militärischen Genie, das seinem Kaiser eine bis dahin unvorstellbare Riesenarmee aus der Erde stampfte, aber seinem Machtwillen auch keine Zügel anlegte, kaum verhohlen auf die böhmische Königskrone starrte und „reichsfürstlich“ in der großen europäischen Politik mitmischen wollte – an diesem persönlich eher finsternen Machtspieler, der 1634 in Eger einem Mordkommando zum Opfer fiel? Der Historiograph Schiller läßt keinen Zweifel, daß er diesen Albrecht Wenzel Eusebius von Waldstein (Valstein, Wallenstein) eigentlich verabscheut. Er sieht ihn von „ehrgeizigen Entwürfen erhitzt“ die deutschen Länder mit „Erpressungen“ und „schreienden Gewalttätigkeiten“ drücken und nicht einmal vor dem „ungeheuren Verbrechen des Hochverrats“ zurückschrecken.

An dem Negativ-Bild des verräterischen Feldherrn hat sich nichts geändert, als Schiller im März 1796 nach zögerlichen Versuchen, des extensiven historischen Stoffs und auch des problematischen Protagonisten poetisch Herr zu werden, ein Arbeitskonzept

aufzustellen versucht. „Er hat nichts Edles, er scheint in keinem einzelnen Lebensakt groß“, resümiert er brieflich (an Wilhelm von Humboldt) über Wallenstein, „er hat wenig Würde und dergleichen, ich hoffe aber nichtsdestoweniger, auf rein realistischen Wege einen dramatisch großen Charakter in ihm aufzustellen [...]“. Damit greift der Autor auf die anthropologische Typologie am Ende seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) zurück, die den „Realisten“ (der alles in ein Effekt- und Zweckdenken einspannt) ausdrücklich gegen den „Idealisten“ (der sich an Vernunftkriterien zu orientieren sucht) in sein Recht setzt, ihm auch keineswegs „Moralität“ abspricht. Soll nun Wallenstein als „Realist“ dramatisch aufgerichtet werden, führt sein Schicksal eine besondere Schwierigkeit herauf, die Schiller für Humboldt fast schon mutlos bezeichnet. Denn Wallenstein hat letztlich „den Erfolg gegen sich“, ohne den ein überzeugendes Lebensbild des Realisten kaum möglich scheint: „Seine Unternehmung ist moralisch schlecht, und sie verunglückt physisch. Er ist im einzelnen nie groß,

und im ganzen kommt er um seinen Zweck. Er berechnet alles auf die Wirkung, und diese mißlingt.“ Wie soll, wenn sich der idealistische Weg zur Größe auch im Scheitern verschließt, der Fall Wallensteins auf jenes Format getrieben werden, das für Schiller die Tragödiengattung vorschreibt?

Daß sich an der kritischen Bewertung seines Helden – eines scheiternden „Realisten“ – nach vollbrachtem Werk nichts geändert hat, geht aus Schillers Brief an Karl August Böttiger (1.3.1799) hervor: „Der historische Wallenstein war nicht groß, der poetische sollte es nie sein.“ Die „Präsumtion [...], ein großer Feldherr zu sein“, läßt der Dichter als ultima ratio des böhmischen Aufstiegers nicht gelten, denn „in seinem Betragen war er schwankend und unentschlossen, in seinem Planen phantastisch und exzentrisch und in der letzten Handlung seines Lebens, der Verschwörung gegen den Kaiser, schwach, unbestimmt, ja sogar ungeschickt.“ Wenn Schiller weiter resümiert, daß er Wallenstein „das Rohe und Ungeheure“, das „an ihm groß erscheinen, aber nur scheinen konnte“, habe nehmen müssen, um ihn „zum tragi-

schen Helden“ zu qualifizieren, ihm dafür aber einen „Ideenschwung“ gegeben habe, erweitert er das einstige Realismus-Konzept. Man sieht es auch daran, daß Wallensteins Planspiele als „phantastisch und exzentrisch“ bezeichnet werden – der „Phantast“ stellt aber nach der zitierten anthropologischen Typologie die „Karikatur“ des „Idealisten“ (nicht des „Realisten“) dar. Auch Goethe, mit Schiller während der Entstehung des großen Dramas in engstem Austausch, sah in Wallenstein „den phantastischen Geist, der von der einen Seite an das Große und Idealische, von der andern an den Wahnsinn und das Verbrechen grenzt“.

In solchen Umschreibungen spiegelt sich denn doch ein inkommensurables Format, mit dem sich der Wallenstein des Dramas dem Zugriff eindeutiger typologischer Raster entzieht. Wenn sein Handeln im Notzwang der – teilweise selbst geschaffenen – Umstände auf ein „Verbrechen“ zielt (wie nach der historischen Darstellung der 1798 auf dem Weimarer Theater gesprochene *Prolog* zum Vorspiel *Wallensteins Lager* noch einmal bekräftigt), dann verbindet sich

dieses moralische Urteil durch die Art der Darstellung mit derart gegenläufigen Zügen, daß man die Sache Wallensteins bei Schiller immer wieder ins Offene und Hypothetische gestellt sehen muß, als sei das letzte Wort noch nicht gesprochen. Der Dichter hat, um es zu wiederholen, im Unterschied zu den früheren Dramen (bis zum *Don Carlos*) nicht die sympathetische Nähe zu seinem Helden gesucht und in diesem Zusammenhang dafür plädiert, daß „das moralische Gefühl“ des Lesers/Zuschauers (oder Hörers) nicht stoffartig auf den „Helden“ fixiert bleiben dürfe, sondern sich auf die „Handlung“ richten müsse (13.7.1800 an Christian Gottfried Körner). Dies bedeutet: Nicht von einer bestimmten Figurenrede aus, komme sie nun von Wallenstein oder seinem kaisertreuen Gegenspieler Octavio Piccolomini, ist der Zusammenhang des Ganzen zu gewinnen, sondern nur durch das Strukturgeflecht mit Rede und Gegenrede, mit der korrespondierenden Anordnung bestimmter Szenen oder Metaphern (z.B. für das „Schicksal“). Wie Schiller für seinen Helden Raum schafft, so daß dieser seine politische Strategie ausagie-

ren kann, ohne auf Schritt und Tritt vor eine moralische Kanzel gezogen zu werden, wie die Gestaltungsweise dem Leser/Zuschauer in allem Andrang der Affekte immer wieder die Möglichkeit eines freien Urteils über das Geschehen zuspießt, das macht die künstlerische Meisterschaft des Werkes aus.

Im „Vorspiel“ des *Lagers* wächst Wallenstein in den Reden seiner scheinbar unverbrüchlich auf ihn eingeschworenen Soldaten in eine schier mythische Größe, auf die allerdings schon erste Schatten fallen: Andeutungen von Vermessenheit, mangelnder Loyalität im Dienst für den Kaiser, Glaubensschwäche (im Kampf für eine streng katholische Majestät!) und sogar Teufelsbündnerei. Er selbst erscheint zum erstenmal im Mittelstück *Die Piccolomini* (II/2), läßt sich von seiner aus Wien ins Pilsener Lager gekommenen Gemahlin berichten, daß man ihm die „Überschreitung“ seiner „Vollmacht“, sogar die „Verhöhnung höchster, kaiserlicher Befehle“ vorwirft. Stärkeres Profil erhält der Feldmarschall in der anschließenden Lagebesprechung mit seinen Vertrauten Terzky und Illo. Wir hören, daß

in der Tat Sondierungen mit dem Feind, mit den Schweden und den Sachsen, im Gange sind, ferner, daß Wallenstein nach seiner Absetzung 1630 in Regensburg auf keinen Fall die Aufkündigung seines zweiten Generalats hinnehmen will („Nachgeben [...] werd ich nicht. Ich nicht!“). Die Dispute mit Terzky und Illo, seinen pragmatisch versierten Handlangern, lassen Wallensteins Charisma hervortreten, zeigen ihn auch in der Ausübung der Herrschaftstechnik, die entscheidenden Dinge für sich zu behalten („Ich wüßte nicht, daß ich mein Innerstes Dir aufgetan“). Terzky und Illo drängen auf ein schnelles Handeln. Wallenstein aber zögert – er zögert, weil er, der Sternengläubige, die Große Konstellation am Himmel noch nicht gekommen sieht, die dem geplanten Überlaufen zum Feind einen glücklichen Ausgang verschaffen soll. Am Ende wird sich herausstellen, daß ihn dieses Zögern um den Erfolg seines Unternehmens bringt.

Schiller konnte nicht wissen, daß sich der historische Wallenstein 1608 ein Horoskop durch den berühmten Johannes Kepler erstellen ließ. Doch war ihm bekannt, wie

sehr der Feldherr bei seinen militärischen und politischen Entscheidungen der Astrologie vertraute, um Zeitpunkt und Zielsetzung seiner Schritte festzulegen. Wenn es in der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* heißt, daß Wallenstein „an dem Himmel selbst seinen Willen wollte durchgesetzt haben“, so wird die astrologische Schicksals- erkundung zur kosmischen Absicherung einer militärischen Strategie, die letztlich vom eigenen Willensbefehl gelenkt wird. Der dramatische Wallenstein wirft sich auf die „Sternkunst“ nach einer exakt bezeichneten Krise, nämlich der Absetzung als Oberbefehlshaber des kaiserlichen Heers auf dem Regensburger Reichstag 1630. Erst dieser Rückschlag, so geht es aus den Worten der Herzogin hervor, habe „sein Herz den dunklen Künsten“ zugetrieben. Die Astrologie mit allen die Interpretieren immer wieder anlockenden Äquivalenzen mit dem antiken Mythos, vor allem mit der von Schiller bewunderten Orakelstruktur soll für den durch die Absetzung erschütterten Fortuna-Glauben zusätzliche Sicherheit schaffen. Schiller machte sich nach einem zunächst satirischen

Konzept für die Astrologie im *Wallenstein* schließlich Goethes Argument (im Brief vom 8. 12 1798) zu eigen, der Sache ein größeres Gewicht beizumessen, weil der „astrologische Aberglaube [...] auf dem dunklen Gefühl eines ungeheuren Weltganzen“ beruhe. So erhält Wallenstein „Ideenschwung“, der ihn über den ‚gemeinen Empirismus‘ seiner nächsten Umgebung erhebt. Zum anderen dient die Astrologie als Mittel der Ironisierung, weil er die Zeichen der Gestirne immer wieder falsch auslegt, so hinsichtlich des Zeitpunkts für den Abschluß mit den Schweden (zu spät gewählt) oder auch in seinem Vertrauen auf Octavio Piccolomini, der in Wahrheit die kaisertreue Gegenpartei anführt. Der Fehlschlag seines Verrats ist daher für Wallenstein gleichbedeutend mit dem Zusammenbruch des Sternenglaubens, so daß er seinem Astrologen Seni erklärt, er brauche „keine Sterne mehr“, als habe sich eine militärische Strategie als ungeeignet erwiesen.

Die Sympathienlenkung des Dramas läßt Wallenstein trotz seiner finsternen Seiten – „[...] zu der Erde zieht mich die Begierde. / Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht /

Dem guten [...]“ – den Gegenspieler Octavio Piccolomini bei weitem überstrahlen. Schiller hat aus dem zum Zeitpunkt von Wallensteins Ermordung 35-jährigen Kavalleriegeneral und Kommandierenden von Wallensteins Leibwache einen älteren Offizier gemacht, der die Sache des Kaisers vertritt in einer Mischung aus Pflichtbewußtsein und Opportunismus und in seiner Zweck-Mittel-Logik bis zum Verrat am Verräter Wallenstein geht, ohne sich aus dem Vertrauensbruch ein Gewissen zu machen. Allerdings folgt aus dem Sympathiegefälle zwischen Wallenstein und Octavio nicht schon, daß dieser im Unrecht und jener im Recht wäre – im schon erwähnten Brief an Böttiger rehabilitiert Schiller den kaisertreuen Funktionär ausdrücklich. Daß sich sein Sohn Max, eine unhistorische Figur, stärker zu Wallenstein – dem ‚symbolischen Vater‘ – als zu seinem leiblichen Vater hingezogen fühlt, spricht allerdings Bände. Wallensteins Elegie auf den toten Max Piccolomini gehört zu den bewegendsten Partien des Dramas und zeigt ihn in seiner durch den politischen „Kalkül“ oft verschlossenen Menschlichkeit,

nicht anders als die Szene, in der er als einziger Thekla in ihrem „großen Schmerz“ um den verlorenen Geliebten innerlich erreicht. Gerade zum Ende hin, das sich für den Leser/Zuschauer deutlich abzeichnet, treten diese menschlichen Züge Wallensteins hervor, z.B. auch im Urteil Gordons (seines einzigen Studienfreundes auf der Hohen Schule zu Altdorf und jetzigen Festungskommandanten in Eger), der allerdings das im rachgierigen Buttler inkorporierte „böse Schicksal“ nicht aufhalten kann.

Worum es Wallenstein eigentlich geht und was ihn wegen der moralischen Ungeheuerlichkeit der Tat zögern läßt, ist der Verrat am Kaiser als Präventivmaßnahme gegen die drohende Entmachtung; das „Äußerste“ nennt er es selbst, die „Gewalttat“, zu der er sich gezwungen sieht, will er sich auf der politischen Bühne behaupten. Darin, daß er die auf den Kaiser vereidigten Truppen dem Feind zuführen will, liegt ein „Treubruch“ ohnegleichen, wie der schwedische Unterhändler Wrangel feststellen, ein Spiel mit dem „Teufel“, wie Wallenstein selbst konzedieren muß. Als sein Unterhändler Sesina



von der kaisertreuen Partei gefangen genommen wird und nunmehr das Auffliegen seiner „Verschwörung“ droht, sieht sich Wallenstein aus Selbsterhaltung („Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet“) zu dem Schritt gezwungen, mit dem er bis dahin nur in Gedanken gespielt haben will, um sich alle „Wege“ offen zu halten. Es ist die Gräfin Terzky (die Lady Macbeth dieses Dramas), die ihn mit anstachelnder Sophistikation über die letzten Skrupel hinwegbringt: Wallenstein schließt den Pakt mit den Schweden ab, aber keineswegs zuversichtlich, als würde mit dem Schritt ein neuer Horizont für die europäische Politik eröffnet, sondern mit ominöser Erwartung eines vergeltenden Schicksals – das in der Tat, wie sein Fall lehrt, nicht ausbleiben wird.

Der Monolog, in dem sich Wallenstein nach der Gefangennahme Sesinas über seine Situation und den nächsten entscheidenden Schritt Klarheit zu verschaffen sucht, zählt zu den grandiosesten Reflexionen über das Handeln in der geschichtlichen Welt, die sich in Schillers Dramatik und nicht bloß in ihr auffinden lassen. Wallenstein will den

äußersten Schritt nur in Gedanken durchgespielt haben (was insofern nicht zutrifft, als er seinen Unterhändler real sondieren ließ) und sieht aus dem Gedankenspiel die Tat, die er „planlos“ erwogen haben will, nun als zwingende Notwendigkeit auf ihn zukommen. Daß sein Hinauszögern des entscheidenden Schritts zu erklären sei als der Versuch, im Zustand der Unbestimmtheit zu verharren, wie ihn Schiller für die ästhetische Erfahrung geltend macht, wird von vielen Interpreten ebenso beharrlich wie leicht widerlegbar angeführt. Denn letztlich ist alles doch auf das politische Ziel abgestellt, ein Machtfaktor in der europäischen Kriegs- und Kabinettspolitik zu bleiben, selbst um den Preis des Verrats. Wenn Wallenstein davon spricht, daß ihn das Bild einer „königlichen Hoffnung“ umschwebe, gibt er Einblick in das ehrgeizige Telos seines Machtspiels: die böhmische Königskrone. Was er für sich in Anspruch nimmt, ist – mit der berühmten Typologie von Max Weber – die charismatische Legitimation von Herrschaft gegen die bloß traditionalistische („das ewig Gestrige“). Darum kreisen seine

Gedanken im letzten Teil des Monologs, weil er weiß, daß sich die konservative Tugend der ‚Treue‘ seinem Kampf gegen die angestammte Herrschaft entgegensetzt und dabei als Gegner nicht eigentlich zu fassen ist.

Wallenstein weiß sehr wohl, daß er mit seinem „Treubruch“ ein Verbrechen begeht, mit dem er die Grundgewähr menschlicher Gemeinschaft und menschlichen Weltvertrauens verletzt. Er selbst stimmt nach der Unterredung mit Wrangel ein Loblied auf die „Treue“ an, die als „der nächste Blutsfreund“ eines jeden Menschen unbedingt zu respektieren sei, und später wird er – verblendet allerdings – Octavio Piccolomini deshalb vertrauen, weil er ihn als den treuesten seiner Freunde schätzt. Durch seinen „Verrat“ stellt sich Wallenstein außerhalb des Konsenses, den er ansonsten mit beredten Worten preist und im Verhalten zu ihm selbst auch einfordert. Damit erweist er sich – mit einer Formulierung von Dieter Borchmeyer – als „der Verbrecher aus verratener Treue“. Wenn man es genau nimmt, kann er aus seinem skrupulösen Zögern den Schritt ins „Verbrechen“ nur tun, weil ihm die Terzky

im Druck der Entscheidungssituation den Anstoß gibt mit dem Argument, er habe nur noch einem die Treue zu bewahren, nämlich sich selbst. So wird sogar noch, wie es Klaus Weimar in einer Studie (1990) herausgearbeitet hat, Wallensteins „Treubruch“ aus dem Kriterium der „Treue“ abgeleitet. Allerdings ist das auch der Schritt, mit dem Wallenstein sein „Schicksal“ entfesselt: der Treubruch fällt selbst durch Treubruch (Buttlers), der Verräter durch Verrat (Octavio Piccolomini). Dieses Nemesis-Schicksal einer strafenden Vergeltung erscheint bei aller Sympathie für den stürzenden Helden als ein Akt der Gerechtigkeit, weil Wallenstein, indem er Pflichten und Verträge verletzt, nach seinen eigenen Maßstäben, den Kreis gesitteter Menschlichkeit verlassen hat.

Im Augenblick der Entscheidung sind die Terzkys und Illo um Wallenstein – sein jugendlicher Freund (und „symbolischer Sohn“) Max Piccolomini erhält erst nach dem verhängnisvollen Schritt Audienz. Zu verhindern ist nichts mehr, doch ergeht nun ein idealistisches Strafgericht über den zum Verräter gewordenen Freund, heraufgeholt aus

einem verwundeten Herzen, verkündet aber mit einer unbestechlichen moralischen Strenge. Ob Max Piccolomini mit seiner frühen Insistenz, „Wahrhaftigkeit“ hätte „uns alle [...] gerettet“, tatsächlich den Königsweg aus den Verstrickungen der politischen „Netze“ geöffnet hat, ist sehr zu bezweifeln. Doch daß er das moralische Dilemma des „Verrats“ genau trifft, steht in seinem Disput mit Wallenstein außer Frage: Widerstand gegen den Kaiser, selbst „offene Empörung“ nach erlittenem Unrecht hätte er verstehen und „teilen“ können, doch nicht den Verrat, den er als „schwarz, / Schwarz, wie die Hölle“ ausmalt – nichts anderes als eine pathetische Formulierungsvariante von Wallensteins früheren Worten über die konsensstiftende Kraft der „Treue“. Weil der ‚symbolische Vater‘ zum ‚Verbrecher‘ geworden ist, sieht sich Max nun „mündig“, also selbständig geworden im Sinne der aufklärerischen Emanzipation. Andererseits ist zu bewundern, wie der Dramatiker seinen problematischen Helden vor dem Forum der idealistischen Kritik (die letztlich auch er vertritt) bestehen läßt, so daß eigentlich Wal-

enstein den Sieg im Kampf der Argumente davonträgt: Der „Realist“ kann das Denken in absoluten moralischen Begriffen („Bös oder gut“) als Sache der „Einbildung“ relativieren, der erfahrene Mann seinen jugendlichen Kritiker souverän in die Schranken weisen. Doch das letzte Wort in der Sache Wallensteins ist damit natürlich nicht gesprochen.

Die Liebeshandlung eröffnet eine Gegenwelt zum politischen Räderwerk, eigentlich nur eine Enklave, die von ihm überrollt wird und dennoch einen moralischen (oder utopischen) Anspruch an alle Politik aufrechterhält. Theklas Warnung vor dem „Zweck“, der im Hause Wallenstein rücksichtslos verfolgt wird, entspricht Max Piccolominis Verwünschung der „Staatskunst“ mit ihren Verstellungen und Maskierungen. Das Drama führt in diesem Romeo-und-Julia-Schicksal „der Väter Doppelschuld und Freveltat“ vor, weil sie als Exekutoren einer Machtpolitik zum guten oder bösen Zweck dem Guten und Schönen keinen Ort auf Erden gestatten, allenfalls in der Trauer des Elegischen, die Thekla nach dem Tode von

Max erfüllt, Wallenstein bei der Erinnerung an den toten Freund übermächtig – den er doch selbst in den Tod getrieben hat. Im Bündnis der Liebenden erhält die „Sternenkunst“ einen ganz anderen Sinn, völlig frei von strategischen Zwecken, als in den Militäroperationen Wallensteins (vgl. *Die Piccolomini* III/4). Thekla zeigt dabei einen schärferen Blick für das sich zusammenbrauende Unheil als ihr Freund mit seinen allzu schwärmerischen Projektionen auf die Vaterfigur Wallenstein: „Es geht ein finsterner Geist durch unser Haus, / Und schleunig will das Schicksal mit uns enden.“

Wenn sich die Politiker dieses Dramas auf ihr „Herz“ berufen, ist Vorsicht geboten. Octavio Piccolomini scheint gar keines in sich zu tragen und im puren Befolgen des Pflichtgebots seine Erfüllung zu finden: „Hier gilts, mein Sohn, dem Kaiser wohl zu dienen, / Das Herz mag dazu sprechen, was es will.“ Wer so spricht, nimmt gewiß nicht für sich ein. Doch ist Wallenstein zu trauen, wenn er nach Octavios Verrat dessen „schlechtes Herz“ disqualifiziert und sein „gerades“ verwundet hätschelt? Wenn der kalkulieren-

de, die Menschen wie Schachfiguren bewegende (und instrumentalisierende!) Politiker in ihm dominiert, kann er die Stimme des Herzens mit virtuoser Technik zum Verstummen bringen. Der gleiche Wallenstein, der in der Totenklage auf Max Piccolomini aus empfindsamen „Herzen“ spricht, hat ihn als potentiellen Schwiegersohn geradezu höhnisch ausgeschlossen, weil für Thekla in fürstlicher Heiratspolitik statt „gemeiner Verwandtschaft“ nur ein Kronenträger in Betracht kommt – passend zu seinem Hintergrundgedanken, selbst böhmischer König zu werden. Der Mann, dem nach eigenem Zeugnis „der Doppelsinn des Lebens“ zu schafften macht, zeigt selbst ein widersprüchliches Rollenverhalten. Oft ist es machtopportunistisch motiviert wie seine Auslassungen über die Schweden. Raubgierige „Hungerleider“ seien dies, die aus dem Reich vertrieben werden müßten – das eine richtet sich an den Vertrauten Terzky, das andere an die Elitesoldaten der Pappenheimer, die er an sich binden will. Dem schwedischen Unterhändler versichert er dagegen, er sei „stets / Im Herzen auch gut schwedisch“ gewesen –

eine dreiste machiavellistische Lüge. Daß er die „krummen Wege“ gemäß der politischen Klugheitslehre bevorzugt, hat er mit seinem Gegenspieler Octavio Piccolomini gemein, der seinem Sohn Max – allerdings vergebens – auf den Weg „durch Krümmen“ ein schwören will mit dem Argument, daß das direkte Vorgehen (also die offene Zieldeklaration des Handelns) nur zerstörend wirkt wie ein Blitzschlag oder ein Kanonenschuß.

Mit dem Hinweis, in ihm würden „der Menschheit große Gegenstände“ – „Herrschaft und Freiheit“ – verhandelt, hatte Schiller 1798 im *Prolog* sein großes Unternehmen auf die Bahn gebracht. Dabei kann man kaum umhin, an den auf der realen politischen Bühne zum Sprung auf die höchste Machtstufe ansetzenden korsischen General Bonaparte zu denken – und an das Problem, wie die europäische Politik ihm zu begegnen hat. Wenn der Blick auf den historischen Augenblick einen „höhern Flug“ der Kunst begründet, so dokumentiert der *Prolog* einen Optimismus des Aufbrechens. Dagegen kommt das Ende der Tragödie ernüchternd, scheint die Hoffnung auf politi-

sche Erneuerung zu Asche geworden, so daß alles in einem fahlen Fatalismus zu versinken droht, wie z.B. der später berühmte Philosoph Hegel in einer Rezension verstört notiert hat. Wallenstein ist von Buttlers Mordkommando liquidiert, sein Leichnam in einen roten Teppich gewickelt worden (immerhin nicht in eine Kiste gezwängt wie in der Realhistorie), das „Haus des Glanzes und der Herrlichkeit“ (Gräfin Terzky) hat sich in ein „Haus des Mordes und Entsetzens“ (Gordon) verwandelt. „Sie haben Wallensteins Familie zu einem Haus der Atriden gemacht“, schrieb Wilhelm von Humboldt im September 1800 an Schiller, wobei ihm die Anspielung auf den Tod des Agamemnon (bei Aischylos) im Schicksal Wallensteins nicht entgangen ist. Das Ende kommt mit einer niederschlagenden Brutalität, an der etliche Interpreten Schillers geschichtlichen Pessimismus abgelesen haben.

Pragmatisch hat also die Sache des Kaisers gesiegt, und ihr dramatischer Exekutor erhält seinen Lohn, seinen „Judaslohn“: das Haus der Piccolomini wird geführt. Doch Octavio „blickt schmerzvoll

zum Himmel“, weil nach dem Tod seines Sohnes Max niemand mehr bleibt, auf den die Erhöhung übergeben kann. Der Sieg des Kaisers über den rebellisch aufbegehrenden Feldherrn wird nicht zum Triumph für Habsburg (wie z.B. am Ende von Grillparzers erstem Habsburg-Drama „König Ottokars Glück und Ende“) und erzeugt auch keine metatragische „Versöhnung“. Die legitime Macht hat sich behauptet, doch sie wird nicht verherrlicht, nicht in ihrem Repräsentanten Octavio Piccolomini und auch nicht in der kaiserlichen Majestät im Hintergrund. Alles andere hätte auch in Verwunderung setzen müssen, wenn man an das sehr kritische Porträt denkt, das der Historiograph Schiller von Ferdinand II. gezeichnet hat. In dem Nemesis-Schicksal Wallensteins ist keine Parteinahme des Dramatikers für den Sieger zu entdecken.

Schillers großem Drama sind auch Bezüge auf die literarische Tradition eingeschrieben, die hier nur knapp erwähnt, doch nicht weiter expliziert werden können. Das Muster der sophokleischen Ödipodie erkennen wir an der Verblendung Wallensteins

(„O! du bist blind mit deinen sehenden Augen!“), die der Leser/Zuschauer als solche durchschauen kann – Gerhard Schulz hat 1981 pointiert vom „König Ödipus in Böhmen“ gesprochen. Das Stück weist auch zahlreiche Anspielungen auf Shakespeares *Macbeth* auf, das Drama eines anderen Machtusurpatoren, und an *Richard III.* hat Schiller die Gestaltung der Nemesis-Struktur bewundert und studiert, wie er Goethe (Brief vom 28.11.1797) wissen ließ. Ansonsten ist die Interpretationsgeschichte des *Wallenstein* reich an Kontroversen und Polemik: Einer Fraktion der moralisch argumentierenden Kritiker des Titelhelden steht eine andere gegenüber, die ihn mit historischen Argumenten als in die Zukunft blickenden Politiker zu rechtfertigen sucht. Dieter Borchmeyer (Macht und Melancholie, Schillers *Wallenstein*, Edition Mnemosyne, 2003) faßt Wallenstein als Melancholiker mit ‚saturnischer‘ Gemütsverfinsterung auf, der sich über sich selbst täuscht, wenn er sein Leben unter der Ausstrahlung des Glücksterns Jupiter sieht. Die Versuche, das Drama in den Kontext von Schillers Dichtungs- und

Tragödientheorie zu stellen, führen nicht immer zu übereinstimmenden Ergebnissen (z.B. bei Alfons Glück 1976 und Wolfgang Ranke 1990). Wenn man eine Verbindung mit Schillers Konzeption des „Erhabenen“ herzustellen versucht, ist diese für Wallenstein als Figur nicht geltend zu machen, weil er als „Realist“ zu einer intelligiblen Selbstbestimmung – als dem Definitionselement der ‚erhabenen‘ Haltung – niemals kommt, sondern allenfalls deren Vorform zeigt, die Kraft im Aushalten der auf ihn einprasselnden Schicksalsschläge. Wohl aber läßt sich sagen, daß für den Leser/Zuschauer wirkungsästhetisch ein freies Verhalten zum Geschehen reserviert bleibt, sofern der Fall des Mächtigen demonstriert, daß mit physischen Mitteln niemals Sicherheit zu erlangen ist.

„Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt / Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte“: so deutet der *Prolog* in einer berühmt gewordenen Sentenz die Spannweite im Urteil über Wallenstein an. Der Historiker Schiller hat selbst ein Beispiel für dieses Schwanken geboten. Im Rückblick auf ein in schwarzen Farben ausgemaltes Bild des

ehrgeizig-maßlosen Emporkömmlings nimmt er am Ende des vierten Buches der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* eine überraschende Kehrtwendung in der Bewertung Wallensteins vor. Nun heißt es auf einmal, „daß die Verräterei des Herzogs und sein Entwurf auf die böhmische Krone sich auf keine streng bewiesene Tatsache, bloß auf wahrscheinliche Vermutungen gründen“. Womöglich sei die Perhorreszierung Wallensteins (an der Schiller zuvor kräftig mitgearbeitet hat) darauf zurückzuführen, daß habsburgische Quellen die Deutungshoheit über die Motive seines Handelns erlangt hätten. Dagegen setzt Schiller „zur Steuer der Gerechtigkeit“ in scharfer Kontradiktion das Fazit: „keine seiner Taten berechtigt uns, ihn der Verräterei für überwiesen zu halten.“ Was aber die Mutmaßung über Wallensteins wahres Motiv angeht, so heißt es nun: „Viele seiner getadeltesten Schritte beweisen bloß seine ernstliche Neigung zum Frieden; die meisten andern erklärt und entschuldigt das gerechte Mißtrauen gegen den Kaiser und das verzeihliche Bestreben, seine Wichtigkeit zu behaupten.“ Die Akten über den böhmischen

Feldherrn sind wieder geöffnet. Schiller erreicht mit seiner bemerkenswerten Urteilsdrehung eine bestimmte Linie der Historik über Wallenstein. Doch sein Drama hat er nicht aus der Perspektive dieser Neudeutung angelegt.

Allerdings läßt das Drama den Feldherrn seine Friedenspolitik zur Sprache bringen. Daß er als Reichsfürst „das Reich“ schirmen, d.h. vor ausländischer Okkupation (durch die Schweden) sichern will, sagt er seinem Vertrauten Terzky (*Die Piccolomini* II/5). Was ihm als „Schirmer“ des Reichs wirklich vorschwebt, verrät er den Pappenheimern (dem Regiment Max Piccolominis), als sie Aufschluß verlangen über die verdächtigen, auf einen Treubruch hindeutenden Machenschaften im Lager (*Wallensteins Tod* III/15). Österreich wolle Länder gewinnen und daher „keinen Frieden“, er aber, der um das Wohl des ganzen Reichs besorgte Politiker, müsse „fallen“, weil er den „Friedenssuche“. Er plane Verrat? Nein, an ihm werde Verrat geübt, um seine weitsichtige Politik zu Fall zu bringen. Das sind starke Worte, die ihre Wirkung nicht verfehlt haben. Die

Pappenheimer werden zwar durch die Fakten (das Abreißen des kaiserlichen Adlers von den Fahnen) eines Schlechteren belehrt. Aber viele Interpreten lassen sich durch Wallensteins Argumente beeindrucken und erklären ihn zum Träger einer fortschrittlichen Friedenspolitik und zum Platzhalter einer zukünftigen europäischen Staatenordnung. Es ist eine historische Tragik gemäß dem hegelianischen Schema, die aus einer solchen Betrachtungsweise entsteht: Der Held vertritt eine fortschrittliche Idee, scheitert an der geltenden rückständigen Norm, bricht aber noch im Untergang seiner Idee die Bahn zur Zukunft. Der Nachweis ist aber leicht zu führen, daß Schiller ein Drama, das so oder ähnlich in den Köpfen mancher Interpreten herumpunkt, nicht geschrieben hat.

So fehlt im niederziehenden Schlußtableau jeder Hinweis auf eine Wallenstein überlebende politische Idee. Wenn sie denn den Helden innerlich erfüllt und er sein ganzes Handeln leidenschaftlich in ihren Dienst gestellt hätte, dann müßte auch im großen Rechenschaftsmonolog von ihr die Rede sein, weil sie ja durch das Auffliegen seiner

verräterischen Pläne auf dem Spiel stünde. Doch es verlautet kein Wort von einer Wallenstein verpflichtenden Idee, und so trifft die ihn zur Tat aufreizende Terzky durchaus den Punkt (oder das Problem), wenn sie alles hinstellt als eine Frage „der Macht und der Gelegenheit“. Von einem durch den Verrat herbeizuführenden Frieden hört man nichts. Nach der Pappenheimer-Szene liefert Wallenstein selbst den Beweis, daß seine ganze schöne Friedenspolitik entweder pure Rhetorik oder zumindest von der Rhetorik nicht zu trennen ist, d.h. als Mittel zu einem Zweck dient. „Alles war / Auf gutem Weg – Sie waren halb gewonnen – / Die Rasenden, mit ihrer unbedachten / Dienstfertigkeit [...]“ Diese – in der Aufnahme gestrichene – Bemerkung mahnt zur Vorsicht gegenüber den schönen Worten des versierten Machtspielers. Es ging dem Dramatiker Schiller nicht um den Friedensfürsten Wallenstein und auch nicht um eine historische Tragödie nach späterem Begriff.

Schillers großes Drama hat mächtig eingewirkt auf die historische Befassung mit der Figur Wallensteins und den Versuchen,

die Motive seines Handelns zwischen Machtantrieb und Friedenspolitik freizulegen. Nur wenige Forscher waren der Meinung des tschechischen Historikers Josef Pekar, daß im „Innersten“ dieses Machtmenschen, der ihn an die italienischen „Raubtiernaturen und Kondottieren“ erinnert, nichts als „die Wirrnis kreiste“.

Ganz ohne explizite Anknüpfung an Schiller, als gelte es, strenge historische Forschung von literarischen Fiktionalisierungen freizuhalten, verfährt Leopold von Rankes *Geschichte Wallensteins* (1869), der im selbstsüchtigen Machtpolitiker durchaus auch den Friedenspolitiker zu Ehren bringt. Andere namhafte Historiker haben Schillers literarischen Beitrag zur Sache durchaus nicht gescheut, so Heinrich Ritter von Srbik, der Schillers Dichtung als „eine große geschichtswissenschaftliche Tat“ rühmt (*Wallensteins Ende*. Ursachen, Verlauf und Folgen der Katastrophe, 1920). Srbik weicht allerdings darin von Schillers Drama ab, daß er Wallensteins Friedensplan ernst nimmt und den Verrat am Kaiser auf die Einsicht zurückführt, daß er ihn für dieses politische Ziel

nicht gewinnen kann. Auch Golo Manns große, erzählerisch angelegte *Wallenstein*-Monographie (1971) bezeugt Schillers literarischer Tat ihren Respekt, ohne in den multiperspektivischen Abwägungen von Fakten und Motiven eine Entscheidung herbeiführen zu wollen (oder zu können), was den Feldherrn in seinem Drang zur Größe letztlich getrieben hat. Auf ein Schiller-Zitat, das Wallensteins Abschirmung seines Innern belegt, läßt der Historiker die Bemerkung folgen: „Wir sind hier auf der Höhe dichterischer Interpretation. Sie mag der Wahrheit am nächsten kommen.“

Daß Wallenstein zunächst eine Figur der tschechischen Geschichte ist, betonen Josef Polišensky und Josef Kollmann zu Recht, ohne den Kontext der europäischen Politik aus dem Blick zu verlieren (*Wallenstein*. Feldherr des Dreißigjährigen Krieges, 1995, deutsch 1997). Die Autoren setzen auf Grund einiger neuer Quellen – insgesamt bleibt die Quellenlage zu Wallenstein jedoch lückenhaft und daher spekulationsfördernd – andere Akzente als in der deutschen Historik üblich, so z.B. hinsichtlich seiner Krankheit (eine luetische

Infektion statt der sonst diagnostizierten Gicht) und auch seiner politischen Ziele, bei denen die Abwehr der Türken eine große Bedeutung erhält. Doch bleibt es auch in dieser gründlichen Monographie bei Mutmaßungen über die letzten Motive des Feldherrn, wobei die These, er habe einen „Hochverrat“ geplant und sei deshalb liquidiert worden, mit starker Skepsis bedacht wird. Wenn wir dem Autorengespinn folgen, fiel Wallenstein auf Initiative der spanischen Habsburger, deren machtpolitische Strategie der Generalissimus gestört habe.

Doch kommt uns das nicht bekannt vor? Unter den Klägern, die in Wien gegen Wallenstein aufstehen, waren auch die „Spanier“, wie seine Gemahlin ihm in Schillers Drama berichtet. Und in der Pappenheimer-Szene läßt sich der Feldherr selbst zynisch über „spansche Dankbarkeit“ aus. Das Drama, das seinem Helden ins Innerste zu blicken versucht, kann auch vor dem Forum der historischen Forschung bestehen. Im kulturellen Gedächtnis ohnehin.

Abb. S.4 u. S.13: M.Merian, Ermordung Wallensteins (Kupferstich). © Heeresgeschichtliches Museum, Wien

Friedrich Schiller

Wallenstein: der Verräterei nicht überwiesen

So endigte Wallenstein, in einem Alter von fünfzig Jahren, sein tatenreiches und außerordentliches Leben; durch Ehrgeiz emporgehoben, durch Ehrsucht gestürzt, bei allen seinen Mängeln noch groß und bewundernswert, unübertrefflich, wenn er Maß gehalten hätte. Die Tugenden des *Herrschers* und *Helden*, Klugheit, Gerechtigkeit, Festigkeit und Mut, ragen in seinem Charakter kolossalisch hervor; aber ihm fehlten die sanftern Tugenden des *Menschen*, die den Helden zieren, und dem Herrscher Liebe erwerben. *Furcht* war der Talisman, durch den er wirkte; ausschweifend im Strafen wie im Belohnen wußte er den Eifer seiner Untergebenen in immerwährender Spannung zu erhalten, und befolgt zu sein wie er, konnte kein Feldherr in mittlern und neuern Zeiten sich rühmen. Mehr als Tapferkeit galt ihm die Unterwürfigkeit gegen seine Befehle, weil durch

jene nur der Soldat, durch diese der Feldherr handelt. Er übte die Folgsamkeit der Truppen durch eigensinnige Verordnungen, und belohnte die Willigkeit ihm zu gehorchen auch in Kleinigkeiten mit Verschwendung, weil er den *Gehorsam* höher als den *Gegenstand* schätzte. Einmals ließ er bei Lebensstrafe verbieten, daß in der ganzen Armee keine andre als rote Feldbinden getragen werden sollten. Ein Rittmeister hatte diesen Befehl kaum vernommen, als er seine mit Gold durchwirkte Feldbinde abnahm und mit Füßen trat. Wallenstein, dem man es hinterbrachte, machte ihn auf der Stelle zum Obersten. Stets war sein Blick auf das Ganze gerichtet, und bei allem Scheine der Willkür, verlor er doch nie den Grundsatz der Zweckmäßigkeit aus den Augen. Die Räubeereien der Soldaten in Freunds Land hatten geschärfte Verordnungen gegen die Marodeurs veranlaßt, und der Strang war jedem gedroht, den man auf einem Diebstahl betreten würde. Da geschah es, daß Wallenstein selbst einem Soldaten auf dem Felde begegnete, den er ununtersucht als einen Übertreter des Gesetzes ergreifen ließ, und mit dem gewöhnlichen Donnerwort, gegen welches keine Einwendung stattfand: „*Laß die Bestie hängen*“, zum Galgen verdamnte. Der Soldat beteuert und be-

weist seine Unschuld, aber die unwiderrufliche Sentenz ist heraus. „So hänge man dich unschuldig“, sagte der Unmenschliche; „desto gewisser wird der Schuldige zittern.“ Schon macht man die Anstalten, diesen Befehl zu vollziehen, als der Soldat, der sich ohne Rettung verloren sieht, den verzweifelten Entschluß faßt, nicht ohne Rache zu sterben. Wütend fällt er seinen Richter an, wird aber, ehe er seinen Vorsatz ausführen kann, von der überlegenen Anzahl entwaffnet. „Jetzt laßt ihn laufen“, sagte der Herzog. „Er wird Schrecken genug erregen.“ Seine Freigebigkeit wurde durch unermeßliche Einkünfte unterstützt, welche jährlich auf drei Millionen geschätzt wurden, die ungeheuern Summen nicht gerechnet, die er unter dem Namen von Brandschatzungen zu erpressen wußte. Sein freier Sinn und heller Verstand erhob ihn über die Religionsvorurteile seines Jahrhunderts, und die Jesuiten vergaben es ihm nie, daß er ihr System durchschaute, und in dem Papste nichts als einen Römischen Bischof sah.

Aber, wie schon seit Samuels des Propheten Tagen keiner, der sich mit der Kirche entzweite, ein glückliches Ende nahm, so vermehrte auch Wallenstein die Zahl ihrer Opfer. Durch Mönchsintrigen verlor er zu Regens-

burg den Kommandostab, und zu Eger das Leben; durch mönchische Künste verlor er vielleicht, was mehr war als beides, seinen ehrlichen Namen und seinen guten Ruf vor der Nachwelt. Denn endlich muß man, zur Steurer der Gerechtigkeit, gestehen, daß es nicht ganz treue Federn sind, die uns die Geschichte dieses außerordentlichen Mannes überliefert haben; daß die Verräterei des Herzogs und sein Entwurf auf die Böhmisches Krone sich auf keine streng bewiesene Tatsache, bloß auf wahrscheinliche Vermutungen gründen. Noch hat sich das Dokument nicht gefunden, das uns die geheimen Triebfedern seines Handelns mit historischer Zuverlässigkeit aufdeckte, und unter seinen öffentlichen allgemein beglaubigten Taten ist keine, die nicht endlich aus einer unschuldigen Quelle könnte geflossen sein. Viele seiner getadelten Schritte beweisen bloß seine ernstliche Neigung zum Frieden; die meisten andern erklären und entschuldigen das gerechte Mißtrauen gegen den Kaiser, und das verzeihliche Bestreben, seine Wichtigkeit zu behaupten. Zwar zeugt sein Betragen gegen den Kurfürsten von Bayern von einer unedlen Rachsucht und einem unversöhnlichen Geiste; aber keine seiner Taten *berechtigt* uns, ihn der Verräterei für überwiesen zu halten. Wenn

endlich Not und Verzweiflung ihn antreiben, das Urteil wirklich zu verdienen, das gegen den Unschuldigen gefällt war, so kann dieses dem Urteil selbst nicht zur Rechtfertigung reichen; so fiel Wallenstein, nicht weil er Rebell war, sondern er rebellierte, weil er fiel. Ein Unglück für den Lebenden, daß er eine siegende Partei sich zum Feinde gemacht hatte – ein Unglück für den Toten, daß ihn dieser Feind überlebte und seine Geschichte schrieb.

Aus: Friedrich Schiller, *Geschichte des dreyßigjährigen Krieges*, 4. Buch, Leipzig 1793.
Zit. n.: Friedrich Schiller, *Werke und Briefe*, Band 7, Frankfurt am Main 2002, S.380-382.

Abb. auf dem Booklet-Umschlag: Ludwig Schnorr von Carolsfeld, *Generalissimus Albrecht von Wallenstein* (Öl auf Leinwand, 1823, nach Anton van Dyck, Auss.) © Heeresgeschichtliches Museum, Wien.

Abb. S.29: M.Merian: *Schlacht bei Lützen* (Kupferstich, Auss.). © Heeresgeschichtliches Museum, Wien.
Abb. S.34: M.Merian: *Angriff der Schweden auf Deutz* im Jahre 1632 (Kupferstich aus dem *Theatrum Europaeum*, Bd.II, Frankfurt a.M. 1637, Auss.) © Heeresgeschichtliches Museum, Wien.



Wallenstein, Herzog von Friedland (Punktierstich)
© Heeresgeschichtliches Museum, Wien

Ricarda Huch

Der Krieg im Reich

Angesichts des sich im Norden erhebenden Feindes empfand es Kaiser Ferdinand bitter, daß er über kein eigenes Heer verfügte. Das ligistische, von Tilly geführte, stand unter dem Befehl Maximilians von Bayern; die Abhängigkeit von seinem ernsthaften Vetter drückte ihn mehr und mehr. Geld, sich ein Heer aufzurichten, hatte er nicht; auch in dieser Hinsicht war er auf den sparsamen Maximilian angewiesen. Da machte ihm ein böhmischer Edelmann das Anerbieten, aus eigenen Mitteln eine Armee für den kaiserlichen Dienst zu werben. Albrecht von Waldstein oder Wallenstein, von dem es ungewiß ist, ob er deutschen oder böhmischen Ursprungs ist, dessen Mutter aber sicherlich eine Böhmin war und dessen Familie seit dem 13. Jahrhundert dem böhmischen Heeresstande angehörte, war von seinen Eltern im protestantischen Glauben erzogen, geriet aber nach

deren frühem Tode unter den Einfluß der Jesuiten und wurde katholisch. Wie auch andere, die durch Zufälle zum Glaubenswechsel gedrängt wurden, war er gegen beide Bekenntnisse gleichgültig, überhaupt von Natur nicht religiös veranlagt. Nicht einmal das unbestimmte Gefühl der Abhängigkeit von einer höheren geistigen Macht, noch weniger das Gefühl der Verpflichtung gegen dieselbe, scheint ihn jemals bewegt zu haben; um so mehr bedeutete ihm das Schicksal, von dem er glaubte, daß es durch Kundige in den Sternen zu lesen sei. Seine kriegerische Laufbahn begann er in den Kämpfen gegen die Türken und gegen Venedig. Als der böhmische Aufstand ausbrach, trat er sofort für den Kaiser ein, und zwar mit einer Rücksichtslosigkeit, die selbst in jenem wilden und zügellosen Lande auffiel. Schon seine erste Ehe mit einer älteren Witwe scheint der junge Mann um des Reichtums willen geschlossen zu haben, den sie ihm zubrachte. Bei den Güterkonfiskationen nach der Schlacht am Weißen Berge, wo wertvolle Besitzungen an Ferdinands Günstlinge verschleudert wurden, bereicherte er sich noch mehr; er gehörte nun zu den reichsten Magnaten Böhmens. Auf die Herrschaft Friedland verlieh ihm Ferdinand den Herzogstitel.

War Wallenstein raubstüchtig und machtgerig, so unterwarf er doch seine unbändigen Triebe einer großen Idee und überragte dadurch einen Mansfeld weit. Er wollte Macht, aber er wollte eine wohlthätige, vernünftige Macht schaffen, die von ihm unabhängig dauern würde, wenn sie auch zunächst für ihn und durch ihn wirken sollte. Seine planende Seele, die magisch zum allergrößten Ziele gezogen wurde, richtete sich auf die Begründung der Kaisermacht. Man kann annehmen, daß er Ferdinand zu klar durchschaute, als daß er ihn für die Stellung, die ihm vorschwebte, geeignet hätte halten können; andererseits wird er kaum an die Möglichkeit gedacht haben, sich selbst zum Kaiser zu machen. In geheimnisvoller Weise war er dennoch eins mit seiner Idee, mit dem zu schaffenden Kaisertum; er war der Mittelpunkt, von dem aus sich das Traumbild gestaltete. Seltsam, daß der Fremdling im Reich, denn als solchen muß man ihn trotz der damaligen Verbundenheit Böhmens mit demselben ansehen, mit so mächtigem Drang und Verständnis das Schicksal der deutschen Nation ergriff. Auch war es weniger die mittelalterliche Überlieferung, die ihn bewegte, als das Beispiel Frankreichs und Spaniens, denen die Zusammenfassung der Macht in der Hand des

Königs eine so augenscheinliche politische Überlegenheit verschaffte. Gerade weil er ein Fremder war, unterschätzte er den Widerstand, der in den eigentümlichen Verhältnissen des Reiches lag und den selbst Karl V. nicht hatte überwinden können. Und wie sehr waren durch die Reformation oder durch den Widerstand, den Karl V. ihr geleistet hatte, die zentrifugalen Kräfte gestärkt! Allerdings waren gerade dadurch auch die Umstände für Wallenstein günstiger, als sie vor 75 Jahren für den großen Kaiser waren. Dieser Krieg war nicht wie ein anderer, den vielleicht eine Schlacht oder die Eroberung eines wichtigen Platzes beenden konnte; er war wie eine Krankheit an einem zerrütteten Körper, die man weiterwüten läßt, weil man sie nicht bekämpfen kann. Auflösung und Fäulnis erzeugten Heere, die wie Schimmel die Erde überzogen und die einst fruchtbar grüne verdarben. War eins vernichtet, so liefen die hungri- gen Soldaten irgendeinem Werber zu, aus den verwüsteten Dörfern retteten sich heimatlose Männer und Frauen unter einer beliebigen Fahne. Was war einem Manne, der befehlen konnte, unmöglich? Das Schwert herrschte zwischen dem Verfall, nicht das Recht und das Herkommen. Es hieß, Wallenstein habe zum Kaiser gesagt, 20000 Mann getraue er sich nicht



zu ernähren, wohl aber 50000. Das war für jene Zeit eine gewaltige Armee. Ferdinand, der wie sein Ahnherr Maximilian ein Streuhütlein war, hätte nicht 20000, geschweige denn 50000 Mann im Felde ernähren können; aber 50000 konnten besser als 20000 sich erzwingen, was sie brauchten. Wallenstein liefen die meisten zu; er war streng, oft grausam, aber er war großartig, ein Herrscher. Nach dem Bekenntnis fragte er nicht, Protestanten waren bei ihm ebensowohl gelitten wie Katholiken. Es mochte ihm eine Einigung zwischen den Bekenntnissen vorschweben, wie Heinrich IV. sie für Frankreich ermöglicht hatte. Dieser überlegene Standpunkt war dem Kaiser und den katholischen Fürsten nicht nur fremd, sondern anstößig.

Wallenstein war ein geborener Herrscher und ein Staatsmann, nicht ein mit zahlreichen Fäden an die Vergangenheit gebundener Kaiser. Die jahrhundertealte Verknüpfung des Kaisertums mit dem Papsttum, das Netz der Beziehungen zu den Fürsten, das alles bestand für ihn nicht; aber auch der Raum, den er ins Auge faßte, war ein anderer als der, welcher für die Kaiser der letzten Jahrhunderte in Betracht gekommen war. Um den deutschen Norden hatten sich die Habsburger wenig be-

kümmert; Wallenstein, den das Geschick zur Bekämpfung des Dänenkönigs nordwärts führte, sah die Ebenen voll wallenden Kornes, sah die trotzigen Städte und die fleißigen Menschen, sah das Meer. Auch Tilly war im Norden, erstürmte hier und da eine Stadt, tat, was ihm aufgetragen war, und dachte sogar daran, sich hier ein kleines Fürstentum auszusparen; Wallenstein entwarf ein neues Deutschland. Es war groß an ihm, daß er das, was er plante, gleich angriff. Daß der besiegte Christian von Dänemark sich nach Mecklenburg zurückgezogen hatte, nahm er zum Vorwand, um die Herzöge dieses Landes abzusetzen und sich vom Kaiser mit Mecklenburg belehnen zu lassen. Er hatte nun ein Fürstentum am Meere. Den Dänen jagte er auf seine Inseln zurück, ihn fürchtete er nicht. Sorge machte ihm nur der König von Schweden, Gustav Adolf. Vielleicht konnte er ihn dadurch unschädlich machen, daß er ihn dauernd durch Polen beschäftigte; inzwischen galt es, eine Flotte zu schaffen. Damit kam er allerdings zunächst nicht über den Titel eines Generals des Ozeanischen und Baltischen Meeres hinaus, den er sich vom Kaiser verleihen ließ; aber was sich sonst anbot, um Deutschlands Stellung zur See zu stärken, benutzte er. Schon längst wünsche Spa-

nien, sich mit einem nordischen Küstenstaat zur Verdrängung Hollands vom Meere zu verbünden. Wallenstein ging eifrig auf diesen Plan ein: eine Gesandtschaft begab sich nach Hamburg mit dem Vorschlag zur Gründung einer spanisch-hansischen Gesellschaft, die den Handelsverkehr mit Spanien auf hansischen Schiffen übernehmen sollte. Damit der Name Spaniens nicht Argwohn erzeuge, sollte die Gesellschaft allein unter kaiserlicher Oberhoheit stehen. Aber es zeigte sich nun, wie fremd und verdächtig auch der Name des Kaisers in diesen Gegenden war. Hamburg hatte erst kürzlich, um sich gegen die Nachstellungen Dänemarks zu sichern, die Anerkennung seiner Reichsfreiheit vom Kaiser erbeten und sie auch bestätigt erhalten; trotzdem erschien der katholische Kaiser wie eine Macht, vor der man auf der Hut sein müsse. Auch die heilsamsten, berechtigtesten und würdigsten Ideen können sich nicht durchsetzen, solange die Wirklichkeit noch die Gestalt anderer, einst herrschender Ideen trägt, die sich in anderer Richtung bewegten, so daß die neue, wo sie sich auch bilden will, auf festen Widerstand stößt.

Bald sollte sich zeigen, was für verhängnisvolle Folgen in der Tat die Stärkung der kaiserlichen Macht jetzt hatte. Nachdem Wallen-

stein und Tilly ganz Niedersachsen dem Kaiser unterworfen und den König von Dänemark zum Frieden gezwungen hatten, dachte die katholische Partei daran, diese Lage zu ihren Gunsten auszubeuten, indem sie sich der geistlichen Güter bemächtigte, die seit 1555 von den Protestanten eingezogen waren. Wenn der Kaiser auch nicht ohne Bedenken war, weil er voraussah, daß er sich durch diese Maßregel die Kurfürsten von Brandenburg und Sachsen, deren Anhänglichkeit ihm so nützlich gewesen war, zu Feinden machen würde, entsprach sie doch überwiegend seinen Wünschen und Interessen: die Stifte Magdeburg und Halberstadt, deren Inhaber geächtet waren, übergab er seinem Sohne, dem Erzherzog Leopold Wilhelm. Nach langwierigen Vorarbeiten wurde im März 1629 das Restitutionsedikt erlassen. Wallenstein, obwohl er für nötig und möglich hielt, sämtliche Fürsten der kaiserlichen Zentralgewalt zu unterwerfen, und persönlich mit Abneigung oder Verachtung auf sie herabsah, billigte doch das Edikt nicht, welches den größeren Teil der Nation, deren ängstliche Halbbüchse bisher dem Kaiser zugute gekommen war, zu entschlossenen Feinden des Kaisers machen würde. Aber ebendieser Wallenstein mit seiner Klugheit, seinem Hochmut, seiner Gewalttä-

tigkeit und seinen undurchsichtigen Plänen war den katholischen Fürsten, besonders dem neuernannten Kurfürsten von Bayern, verhaßt. Sie haßten den Emporkömmling, der sich in ihre Reihen drängte, der ihre Unabhängigkeit bedrohte. Daß er den Kaiser mächtig gegen die Protestanten gemacht hatte, war ihnen recht, nicht daß er es ihnen gegenüber sei. Es versteht sich, daß Ferdinand diesen General, der ihn zum Herrn seiner Feinde gemacht hatte und zum Herrn im Reich machen wollte, nicht gern entließ; auch war er sich seiner Verpflichtung ihm gegenüber einigermaßen bewußt. Aber er war Maximilian von Bayern nicht minder Dankbarkeit schuldig, überhaupt besaß er nicht soviel Kühnheit, um sich der Stellung zu bemächtigen, die Wallenstein ihm zudachte. Er hatte nichts von einem Revolutionär; wenn er Gewaltsamkeiten ausübte, tat er es von den Jesuiten geleitet, und auf ihr Gewissen führte er Gebote der Kirche aus. Die Vorwürfe, die die Fürsten gegen Wallenstein vorbrachten, waren nicht ganz ungerecht: sicherlich sog sein großes Heer das Land aus, hausten die Soldaten wie Wüteriche gegen Freund und Feind, war seine Kriegführung oft wunderbarlich, sein Verweilen und Zögern und Hin- und Herziehen schien oft dem erforderlichen Zweck nicht

zu entsprechen. Dem ließ sich entgegen, daß der Zweck schließlich doch erreicht wurde, daß auch das ligistische Heer das Land bedrückte, daß niemand den Pelz waschen könne, ohne ihn naß zu machen. Allein es handelte sich nicht um Gründe, sondern darum, ob der Kaiser den Mut hätte, mit Wallenstein einen Staatsstreich zu wagen, und den hatte er um so weniger, als er gerade jetzt seinen Sohn zum Nachfolger gewählt zu sehen wünschte. Wie oft hatte dieser väterliche Wunsch die Kaiser gegen die Wahlfürsten schwach gemacht! Wider Erwarten empfing Wallenstein in Memmingen die Abgeordneten des Kaisers, die ihn von seiner Absetzung in Kenntnis setzten, höflich und ruhig. Er konnte ruhig sein, da sein Rächer schon zur Stelle war: während die Kurfürsten in Regensburg tagten, um den Kaiser zu ent Waffen, im Juli 1630, landete Gustav Adolf an der pommerschen Küste.

Wie weit überlegen Wallenstein den Fürsten war, zeigte sich auch darin, daß er von Anfang an die Einmischung Gustav Adolfs vorausgesehen und zu verhindern gesucht hatte. Er wußte Bescheid um diesen König des Nordens, den die in Regensburg versammelten Kurfürsten ignorierten. Er ahnte, daß der glimmende Krieg erst jetzt hoch aufflammen würde.

Ohne die französischen Gelder, die seit der neuesten durch Richelieu herbeigeführten Wendung in der Politik Frankreichs für ihn flüssig geworden waren, hätte Gustav Adolf sich nicht in diesen Krieg gestürzt, zu der keine Stimme aus Deutschland ihn berief, der ihn aufs neue von seinem Lande trennte und ihm eine noch nicht zu berechnende Gegnerschaft gegenüberstellte; denn er war König, für sein Land und Volk verantwortlich, pflegte die Mittel zu seinen Unternehmungen sorglich zu berechnen und dachte nicht daran, seinem Volke Opfer zuzumuten, ohne ihm einen Gewinn in Aussicht zu stellen. Ein solcher war eine etwaige Festsetzung an der deutschen Küste und die Herrschaft über das Meer. Aber wie sehr ihn das auch lockte, ebenso sehr stark war der Antrieb, dem bedrängten Glauben zu Hilfe zu kommen. Sein Vater war als Protestant, im Gegensatz zu seinem katholischen Vetter, König von Schweden geworden, sein Bekenntnis war zugleich die Grundlage seines Regiments; aber er hatte das Glück, ohne Zwiespalt zu sein: das, wofür einzutreten der Vorteil ihm gebot, war zugleich seine Überzeugung. Er zweifelte nicht, daß er von Gott berufen sei, den reinen Glauben zu retten, er fühlte sich von einem überirdischen Feuer beseelt

und seine Taten gerechtfertigt. Daß er sein Leben für seinen Glauben einsetzte, riß die Menschen hin, die so lange keinen Helden erlebt hatten. Selbst Katholiken bewunderten den großen Ketzer insgeheim. Fünfzig Jahre früher war Wilhelm von Oranien ein Befreier gewesen, und die Niederländer hatten ihm angehangen, als wären sie behext. Aber abgesehen davon, daß jener Kampf nur einen kleinen Teil des Reiches berührt hatte, hatte Wilhelm von Oranien als Diener Philipps II. lange Zeit Verstellung üben müssen und hatte überhaupt keine so unzweideutige Haltung und kein so frei ausströmendes Wesen wie Gustav Adolf. An diesem blonden Manne mit den strahlenden blauen Augen und dem schwingenden Schritt war lauter Kraftgefühl, Freudigkeit, Zuversicht und Offenheit. Sicherlich wollte er nicht anders als die Waldemar und andere Könige des Nordens mit Deutschland um die Herrschaft über das Meer ringen, und vielleicht dachte er sogar an eine evangelische Kaiserkrone, die wenigstens den deutschen Norden an ihn gefesselt hätte; aber das wäre ja der Sieg des wahren Glaubens gewesen, den der habsburgische Kaiser verfolgte. Er konnte das Mißtrauen und die Zurückhaltung der deutschen Fürsten nicht begreifen; desto besser verstand ihn das Volk.



Für die Bibelkundigen war er der Löwe aus Mitternacht, der, welcher unverletzt mitten durch die Feinde geht, wenn zehntausend zu seiner Rechten und hunderttausend zu seiner Linken fallen.

Konnte Gustav Adolf auch den Fall und Untergang der alten Kanzlei Gottes, der ruhmvollen Stadt Magdeburg, nicht hindern, so konnte er ihn doch durch die Schlacht bei Breitenfeld rächen: Dieser folgenreiche Sieg über den nie besiegten Tilly wird einer neuen, durch Gustav Adolf eingeführten Schlachtordnung zugeschrieben, die hauptsächlich in einer größeren Beweglichkeit des Heeres bestand, zum Zweck, daß Fußvolk und Reiterei sich gegenseitig unterstützten. Tilly wußte das Fußvolk nur nach alter Weise in dicht zusammengedrängten, schwerbeweglichen Haufen zu verwenden. Den Sieg bei Leipzig oder Breitenfeld erfocht Gustav Adolf schon als Verbündeter Sachsens. Johann Georg, der dem Kaiser treu geblieben war, obwohl ihn das Verhalten desselben gegen die Lutheraner in Böhmen reizte, wurde durch das Restitutionsedikt zum Anschluß an den König von Schweden bewegen. Wieder mußte Ferdinand in der Burg von Wien vor einem Feinde zittern, diesmal vor einem mächtigen, entschlossenen, und ohne

Schutzwehr. Die ligistische Armee hing mehr von Maximilian als von ihm ab, um sich eine eigene zu schaffen, fehlte ihm das Geld; so blieb ihm nichts anderes übrig, als durch weitgehende Zugeständnisse den beleidigten Wallenstein zurückzukaufen. Wallenstein, der nun wieder die Bühne des Krieges betrat, war ein anderer als zuvor. War er auch niemals eines Sinnes mit dem Kaiser gewesen, so hatte er doch an Kaisers Statt gedacht und gehandelt. Die großartigen, umwälzenden Pläne von damals hegte er nun nicht mehr, doch war er auch jetzt nicht ohne ein bedeutendes, vernünftiges Ziel. Den Kaiser berücksichtigte er dabei wenig, er dachte an das Reich und den Frieden, der auf eine billige Vermittlung zwischen den kämpfenden Parteien zu begründen wäre. Würde der Kaiser, wie vorauszusehen war, nicht darein willigen, da er es auf Unterdrückung der Protestanten absah, so würde man ihn zwingen. Wie eine solche Befriedung Deutschlands zustande kommen sollte, darüber wechselten die Ansichten je nach der Kriegslage. Zunächst mußte Wallenstein im guten oder im bösen mit Gustav Adolf fertig werden. Es scheint, daß ihm die Möglichkeit durch den Kopf ging, gemeinsam mit dem schwedischen König, dem einzigen ihm gewachsenen Gegner, eine neue

Ordnung in der Mitte Europas aufzurichten; aber er blieb sich doch wohl bewußt, daß zwei Herrscherwillen sich nicht leicht in einen gießen lassen. Es mußte zwischen ihnen zum Entscheidungskampfe kommen. Beiden wurde diese Notwendigkeit klar; aber es war, als ob sie beide die zerstörende Begegnung hinauschieben suchten. Überhaupt schien das Auftreten Wallensteins eine verwirrende Wirkung auf Gustav Adolf auszuüben, wie wenn der spitze Blick eines Zweiflers auf einen Traumentrückten fällt. Es kam eine Stockung in seine Eroberungen, seine Bewegungen wurden langsamer; die Wallensteins waren immer zögernd und umwegig. Zwei Monate lang lagen sich die beiden Heere mit zahlreichem Troß bei Nürnberg einander gegenüber. Denn die Soldaten führten Frauen und Kinder mit, es gab Feldschulen, in denen die Kinder unterrichtet wurden, bis sie groß genug waren, um eine Waffe zu führen und sich unter die Krieger zu mischen. Als die Schwierigkeit, solche Menschenmassen zu ernähren, übergroß wurde, entschloß sich Gustav Adolf, das gut verschanzte Lager Wallensteins anzugreifen, und es wurde einen Tag lang erbittert gekämpft, ohne daß es zu einer Entscheidung kam. Dann wandte er sich nach Süden, um Bayern zu dek-

ken, und Wallenstein zog gegen Sachsen. Bei der Unzuverlässigkeit Johann Georgs hielt es Gustav Adolf für nötig, zu seinem Schutze heranzueilen: er mußte fürchten, daß der Kurfürst sich wieder dem Kaiser anschliesse. So kam es im November 1632 zu der Schlacht bei Lützen, in der die Schweden siegten, aber ihren König verloren. Gustav Adolf pflegte sich wie irgendein Soldat in das Gewühl der Schlacht zu begeben und da einzugreifen, wo etwa die Reihen wankten; er wurde verwundet und starb in den Armen seines Pagen Leubelfing, eines Nürnberger Patriziersohnes, der, während er seinen sterbenden Herrn zu decken suchte, selbst tödlich getroffen wurde.

So war denn das große Licht, das den Protestanten wie ein Wunder aufgegangen war, erloschen. Wallenstein, von dem einzigen Gegner befreit, den er gefürchtet hatte, konnte nun verborgene Pläne ausführen. Den Absichten des Kaisers zu dienen, machte er nicht Miene. Nach dem unglücklichen Siege der Schweden wäre es ihm wahrscheinlich, wenn er schnell gehandelt hätte, möglich gewesen, die gebesserte Lage der Kaiserlichen entscheidend zu betätigen; allein er bezog Winterquartiere in Böhmen und schien sich überhaupt dort festsetzen zu wollen. Anstatt sich gegen den Feind

zu wenden, der sich unter der diplomatischen Leitung des schwedischen Kanzlers Oxenstjerna und der kriegerischen Bernhards von Weimar gesammelt hatte, verhandelte er mit ihm. Er unterhandelte mit Sachsen, mit Brandenburg, mit Schweden, mit den böhmischen Emigranten, bald dies, bald jenes bald diesem, bald jenem verheißend. Welches war seine eigentliche Absicht? Wollte er sich zum König von Böhmen machen? Wollte er die Schweden aus Deutschland vertreiben? Wollte er im Verein mit den Schweden einen Frieden diktieren? Niemand durchschaute ihn, der sich niemandem anvertraute; er schwankte wohl selbst. Sein Gichtleiden hatte in den letzten Jahren sehr zugenommen, er hatte viel Schmerzen und mußte sich meistens in einer Sänfte tragen lassen. Es ist anzunehmen, daß die Krankheit seine Entschlußkraft lähmte; aber auch durch seine Lage war er mannigfach gebunden. Die Armee, die ihn mächtig machte, war, wie sehr sie ihm auch anhing, doch des Kaisers Armee; es war fraglich, ob sie sich gegen den Kaiser würde gebrauchen lassen. Ob die Gegner es aufrichtiger mit ihm meinten als der Kaiser, war auch ungewiß. Wenn die Schweden ihm mißtrauten, sagte er sich, täten sie es mit Recht, denn er fühlte als Reichs-

fürst, und sie vom deutschen Boden zu verjagen blieb sein eigentlicher Wunsch. Der Kaiser auf der anderen Seite mußte endlich einsehen, Wallenstein sei nicht sein Diener und könne seine eigene Armee benutzen, um ihn zu vergewaltigen; auch Wallensteins treueste Freunde am kaiserlichen Hofe gaben das zu. Die unaufrichtige Verbindung zwischen Ferdinand und Wallenstein mußte sich auflösen; so zweideutig schleichend, wie die Beziehungen von Anfang an gewesen waren, ist es begreiflich, daß es durch Verrat und Mord geschah. Als Wallenstein die Probe machte, ob die Offiziere ihm unbedingt, auch gegen den Kaiser, folgen würden, mußten sie sich entschließen. Ritterlich wäre es von den abfallenden gewesen, sich offen zu bekennen; anstatt dessen verließen sie ihn heimlich, unter Vorwänden. Den ihm treugebliebenen befahl der Kaiser, sich des geächteten Generals lebend oder tot zu bemächtigen. In Eger, wohin er sich im Februar 1634 gewendet hatte, um sich nun, da die Trennung vom Kaiser vollzogen war, mit den Schweden zu verbinden, wurde er samt seinen Anhängern ermordet.

aus: Ricarda Huch, Deutsche Geschichte, Bd. 2: Das Zeitalter der Glaubenspaltung, Zürich 1987, S.611-625.

Leopold Lindberg

„Play Schiller“? Rückschau und Ausblick

Die von uns veröffentlichte Aufnahme des NDR und ORF aus dem Jahr 1960 stützt sich im Wesentlichen auf die legendäre Inszenierung der Wallenstein-Trilogie durch Leopold Lindberg am Burgtheater Wien, die im ‚Schillerjahr‘ 1959 entstand und an zwei Abenden mit einer Gesamtlänge von 7 Stunden gezeigt wurde. Die Premieren waren am 3. bzw. 31. Oktober 1959.

Die hochrangige Besetzung um Ewald Balsler blieb in der Hörspielfassung unverändert. Jedoch übernahm Albin Skoda, der an der Burg den Buttler spielte, die Rolle des Octavio, die auf der Bühne von Paul Hoffmann gegeben wurde. Hermann Schomberg sprach die Rolle des Buttler. Judith Holzmeister übernahm die Rolle der Gräfin Terzky, die bei der Premiere von Hilde Krahl gespielt worden war. Um deutlich zu machen, wie sehr wir uns dem Vermächtnis Leopold Lindbergs verpflichtet sehen, drucken wir im Folgenden den Beitrag ab, den Lindberg 1984, kurz vor seinem Tod, für das Schiller-Nationalmuseum in Marbach am Neckar geschrieben hat.

Rastlos erneut setzen sich Generationen von Theaterleuten mit ihrem Schiller auseinander, und ewig gebrochen bleibt ihr Verhältnis zu

ihm. Keiner wurde so bejubelt, keiner so verhöhnt wie er. „Moraltrompeter“, so nannte ihn Nietzsche; Verdi verehrte ihn und komponierte seine Jugenddramen. „Ein großer, großer, grundwunderlicher, unvergleichlicher, unvergeßlicher Mensch“ – so beschreibt ihn Thomas Mann verehrungsvoll in dem *Versuch über Schiller*, einer der letzten Arbeiten seines Lebens. Langweilig fand ihn Goethes Schwiegertochter Ottilie, und „der Alte“ verwies es ihr gekränkt: „Ihr seid alle viel zu armselig und irdisch für ihn“.

Wenn deutsche Theaterleute den Atem einer neuen Zeit zu spüren vermeinen und das große Reinemachen auf den Bühnen beginnt, ist es immer Shakespeare, den sie zuerst neu erfinden, der zweite heißt Schiller.

Mit Shakespeare geht das leicht und relativ ungefährlich. Dem deutschen Publikum gilt er immer noch als apokryph und vieldeutig. Was philosophisch klingt, ist meistens politisch gemeint, und Politik rückt bei ihm unversehens in den Rang des Religiösen; ernsthafte Dinge läßt er von den Narren, Widersinn von den Helden sprechen. Jüngere Übersetzer finden immer mehr Obszönitäten bei ihm, wo Ältere Poesie herauslasen, und der Umstand,

Walther Reyer und Ewald Balsler (Burgtheater Wien)



daß im elisabethanischen Theater nur Männer und Knaben auftraten, scheint jeder erotischen Wendung in seinem Werk eine spezielle Bedeutung zu verleihen. Wer hier die Angel auswirft, fischt unvermeidbar im Trüben.

Ganz anders bei Schiller: Hier scheint alles klar und einsichtig; Licht und Schatten scharf geschieden, Sympathie und Antipathie schon nach typologischer Einsicht gerecht verteilt. „Schillers Gestalten sind Ideenträger“ – so wurden wir unterrichtet – und „Schillers Helden haben kein Privatleben“ – so formuliert klang das auch ganz originell. Wir glaubten es, und es schien auch auf dem Theater zu funktionieren. Denn der Zusammenprall der Ideen ließ Funken sprühen, und das Theaterfeuer erwärmte unsere Herzen mehr als die Wirklichkeit. Später gab uns gerade dieser Umstand zu denken; zu zweifeln, ob wir nicht einem virtuosen Taschenspielertrick aufgesessen waren. Und mit dem Zweifel an ihm begannen wir, Schiller zu verstehen. Man entdeckte Bruchstellen in seinen so monolithisch sich gerierenden Gestalten, und damit wurde klar, daß der deutsche Dramatiker von seinem englischen Lehrmeister mehr übernommen hatte als die offene Form, die Überspitzung der Konflikte und die raffinierte Dialektik ih-

rer Austragung. Und erst mit ihrer Widersprüchlichkeit wurden die Gestalten glaubhaft, wurden sie zu Menschen.

Man begann, die Schillerschen Helden anders zu spielen, aber es währte lang, bis das deutsche Publikum mitspielte, bis es sich bereit fand, sich der ariosen Genüsse zu entschlagen, dem sprunghaften Verhalten der geradlinigen Helden und Schurken Glauben zu schenken.

Im *Wallenstein* mochte es noch hingehen, obwohl es lange Zeit als Zumutung empfunden wurde, mit den Schwächen und Schlechtigkeiten einer so großen Führungspersönlichkeit konfrontiert zu werden. Immerhin hatte der Autor selbst bekannt, wie schwankend „sein Charakterbild in der Geschichte“ sei. Als man aber daranging, auch an anderen Schiller-Gestalten seltsame Wesenszüge bloßzulegen, die der altvertrauten Physiognomie in diese zu schlagen schienen, wurden die Leute rebellisch.

Der Naturalismus hatte Wahrheiten enthüllt, die man auf dem Theater nicht ausgesprochen hören wollte; in seinem Erfolg schlich Psychologie erinnyengleich in die geweihten Stätten der Kunst. Noch hatte man die großen Hoftheater rein gehalten, noch spielten die Possart, Matkowsky und Sonnenthal

das klangvoll edle Theater des Idealismus. Ein Kompromiß war nicht in Sicht. Indes, ein scheinbar belangloser Zwischenfall, eine kleine Entgleisung kann Unvereinbarkeiten schlagartig erhellern.

An Otto Brahm's Berliner Lessing-Theater gab man *Kabale und Liebe*. Den Ferdinand spielte Rudolf Rittner, der berühmte Florian Geyer der Uraufführung, ein mutiger Vorkämpfer des Naturalismus. Als er zu dem berühmten-berichtigten Satz vom „deutschen Jüngling“ kam, ließ er sich einfallen, seine weißen Offiziers-Glacéhandschuhe bedächtig überstreifen und den bekannten, sonst immer emphatisch und Szenenapplaus provozierend herausgeschmetterten Satz sachlich-kühl „wegzusprechen“, als wollte er damit zu verstehen geben: „Euch werde ich Euren deutschen Jüngling schon eintränken.“ Das war eine ungeheure Frechheit. Die Nation war beleidigt worden, die Leute reagierten teils amüsiert, teils empört, und der Vorfall machte Theatergeschichte.

Doch Theatergeschichte geht weit langsamer vor sich, als man gemeinhin annimmt. Widersprüchliche Stilarten können jahrzehntelang nebeneinander bestehen, die älteren können die neuen überdauern, sie können in-

einander übergehen und ein stabiles Neues schaffen.

So etwas vollzog sich in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, und daß es mit Glanz und Bestand geschah, ist *einem* Mann zu danken. Max Reinhardt schuf mit seinem Ensemble exzeptioneller Schauspieler einen Klassikerstil, der Poesie mit Natürlichkeit, Anmut mit Würde, tiefen Ernst mit gelöster Heiterkeit versöhnte. Versöhnlichkeit und erlebter Geschmack waren die Kennzeichen eines Stils, der dank Reinhardt das von hoher Könnerschaft getragene bürgerliche Theater über Jahrzehnte beherrschte. Bis *Trommeln in der Nacht* dem holden Traum ein Ende bereiteten. Auch hier stand Shakespeare Pate, als ein neuer, poetisch-realistischer Zeitstil seine Feuertaufe bestand. *Ein Sommernachtstraum* in Reinhardts Inszenierung öffnete ihm und seinen Künstlern die Pforten zum Ruhm.

Nächst Shakespeare aber waren Schillers Dramen ein Grundpfeiler in Reinhardts Repertoire. Legendär wurde eine fünfständige *Don Carlos*-Aufführung mit Albert Bassermann, Alexander Moissi und Ernst Deutsch. Der hier Berichtende hat, einige Jahre nach dem Krieg, eine *Kabale und Liebe* miterlebt, die ihm unvergeßlich geblieben ist. Ein erleb-



nes Ensemble, dem Reinhardt selbst sich einordnete – er spielte verhalten und bewegend den alten Kammerdiener –, ein Ensemble von perfekter Geschlossenheit brachte alle dramatischen und alle poetischen Werte der Tragödie zur vollen Geltung – und doch war die Empfindung nicht zu unterdrücken, daß bei allem Zauber dieser Aufführung nichts an ihr den Zuschauer daran mahnen konnte – oder wollte –, daß Niederträchtigkeit, Zwang, Willkür, Folter und Tod auch in der Luft lagen, die er nach dem Verlassen des Theaters würde einatmen müssen.

Stile setzen sich ihre Grenze selbst, und sie tun es nach inneren Gesetzen, die man nicht willkürlich verändern kann. Wie es jeweils zugegangen ist, läßt sich erst erkennen, wenn die Grenzpfiler niedergedrückt sind. Der Expressionismus war schon lange vorhanden, ehe er zum Ausdruck einer Epoche wurde.

Im deutschen Theaterleben war er plötzlich allgegenwärtig, und die erste Nachkriegsgeneration verschrieb sich ihm mit Haut und Haaren. Wieder waren es Shakespeare und Schiller, an denen sich neue Ausdrucksformen ausprobieren ließen, und bei denen sich die Geister schieden. Mit Bewunderung und Bestür-
Albin Skoda und Walther Reyer (Burgtheater Wien)

zung hatte man sich Jessners gewalttätige Inszenierung von *Richard III.* gefallen lassen. Es war ein Akt der Übertreibung, doch ein Versuch am tauglichen Objekt. Die Schrecken einer Schlacht wurden durch ein akustisches Duell zwischen Trompeten und Pauken symbolisiert: Fritz Kortner wankte als Richard mit entblößtem Oberkörper zwischen gewaltigen Blöcken und Stufen über die Bühne und schrie gellend nach einem Pferd. Es war ein gewalttätiger Protest gegen die Gewalt und gegen den Krieg, denn diese Auflehnung war das große, eigentlich das einzige Thema des Expressionismus.

Als Jessner aber dann den *Wilhelm Tell* nach ähnlichen Prinzipien realisierte, ging die Rechnung nicht auf. Die weiträumige lapidare einfache Anlage der Massenszenen wurde trotz der Kraßheit der Kontraste akzeptiert, doch die wilhelminisch-wagnerische heiligste Empfindung, das Schwelgen in Natur- und Seelenschönheit, das durfte dem Prinzip der Vereinfachung nicht geopfert werden, und als der Tellknabe zwischen den im weit offenen Raum verteilten Treppen fragte: „Vater, gib't Länder, wo nicht Berge sind?“ brach ein gewaltiger Tumult los; die Leute pfften, kreischten vor Wut, die Vorstellung mußte unterbrochen werden, und der sanfte Albert Bassermann

schrie außer sich ins Publikum: „Bezahltes Gesindel!“ Noch Jahre nach dem Zwischenfall zitierte man boshaft: „Vater gib's Länder, wo nicht Treppen sind!“ Jessner schwur dem hochexpressionistischen Bühnenbild ab, es hatte seine Schuldigkeit getan, doch blieb er noch lange beim extremen Prinzip der harten Gliederung der klassischen Sprache in Rhythmik und Dynamik. Seine Inszenierung der *Wallenstein*-Trilogie von 1924/25 wurde dank so intensiven Sprechern wie Krauss, Ebert, Falk, Reuss, Granach und Agnes Straub zu einem unbestrittenen Erfolg, der sich über zehn Jahre auf dem Spielplan hielt.

Dann kamen Piscators *Räuber* in modernen Kostümen und in radikaler dramaturgischer Einrichtung. Karl und Franz Moor sprachen ihre Monologe gleichzeitig in präziser rhythmischer Abstimmung, die Bande war ein Haufen von außer Rand und Band geratenen Asozialen; bei Rollers Befreiung spielten sie auf modernen Jazzinstrumenten. Franz trug nach seiner „Machtergreifung“ Offiziersuniform, und Amalia entwand ihm statt des Degens seinen Revolver. Spiegelberg wurde in der Maske von Leo Trotzki (von Paul Bildt) als scharfsinniger Ideologe gespielt. (Man schrieb 1926, und Trotzki war noch nicht in Acht und

Bann.) Zu seiner Sterbeszene intonierte eine einsame Flöte die „Internationale“.

Das Publikum raste vor Begeisterung, die Linkspresse raste mit, die reaktionäre Presse schäumte. Karl Kraus, der damals für einige Zeit sein Quartier von Wien nach Berlin verlegt hatte, distanzierte sich hart und geschliffen von der „Schiller-Schändung“. Piscators Stern blieb durch drei Jahre auf dem Zenit, von dem er 1929 jäh abstürzen sollte. Ein paar Sätze von Erwin Piscator mögen den Grundgedanken dieser Inszenierung erläutern: „1926 stellte ich *Die Räuber* in die Aktualität der revolutionären Situation; das heißt, *Die Räuber* sollten ein Aufruf zur Aktion, zur Durchführung und Erhaltung der revolutionären Sache sein. Spiegelberg war meine Hauptfigur, er starb damals – 1933 ahnend – von der Hand der Räuber Karls, denen ich im Stillen die „Nacht der langen Messer“ bereits zutraute.“ Es scheint bemerkenswert, wie Piscator damals, in helllichtiger Erkenntnis, gegen Schiller die Sache der Revolution, durch Spiegelberg-Trotzki verkörpert, verteidigt und mit Schiller die anarcho-chaotische Haltung von Karl Moor verworfen hat.

Im gleichen Jahr sollte ich, der von der Presse stereotyp als „Piscatorschüler“ bezeich-

net wurde, nachdem ich einen ersten Erfolg als Regisseur an Piscators Theater in Berlin verzeichnen konnte – tatsächlich unterrichtete ich damals an der Piscatorschule – mit einer Schiller-Aufführung am gleichen Theater, dem Schiller-Theater, das damals zum Staatlichen Schauspielhaus gehörte, die Tradition meines „Meisters“ fortsetzen. Leopold Jessner hatte mich nach einem weiteren Berliner Erfolg – diesmal an Alexander Granachs Novemberstudio – ans Staatstheater engagiert. Meine erste Aufgabe war die Inszenierung von Schillers *Kabale und Liebe*.

Die Zeiten hatten sich inzwischen radikal verändert, die Wirtschaftskrise war hereingebrochen, Millionen von Arbeitslosen lungerten auf den Straßen der Großstädte; mit den wüsten Protestaktionen gegen den Antikriegsfilm *Im Westen nichts Neues* und allabendlichen Skandalen um Piscators Inszenierung von Mehrings *Der Kaufmann von Berlin* war in Berlin ein offener Kulturkampf ausgebrochen; im Spätherbst errangen die Nationalsozialisten einen ersten stupenden Erfolg bei den Reichstagswahlen, die Bettler auf den Straßen begannen, die Vorübergehenden militärisch zu grüßen.

Ich wußte, daß meine Inszenierung des aufrehrerischen Stückes ein Politikum bedeu-

ten würde, und war entschlossen, die Herausforderung anzunehmen.

Man gab mir reichlich Zeit zur Vorbereitung und eine Besetzung, die meinem Konzept entsprach. Den Hauptlinien des Werks folgend sollte gezeigt werden, wie zwei junge Menschen, die sich einem Standesvorurteil widersetzen, mit einem verlotterten und korrupten, aber noch funktionierenden Machtapparat in Konflikt geraten und bei ihrem Ausbruchversuch an Lebens- und Denkschemata zugrunde gehen, die sie von der gegnerischen Seite übernommen haben. Zugleich aber sollte dargelegt werden, daß der Druck, dem sie unterliegen, nicht weniger schwer auf denen lastet, die die Macht in Händen haben. Nicht ein blindes Schicksal und nicht nur die vererbte Bosheit sollte unter Anklage gestellt werden, sondern die Lebensformen, durch die sie sich selbst entfremdet haben. Das läßt sich mit schauspielerischen Mitteln darstellen und mit szenischen Hilfsmitteln unterstützen.

Im Kontrast zu der Kühle, mit der das Funktionieren eines starren Machtgefüges dargestellt wurde, sollte die Leidenschaft stehen, mit der dagegen angerannt wird. Da sich aber Hitze und Leidenschaft dank Schillers Sprachkunst in seinen Dramen von selbst einstellen,

sollte der Grundton eher von der gedrückten, beklemmenden Atmosphäre bestimmt werden, die über allen, Opfern und Tätern, lastet. Der Explosivkraft des Geschehens und der mitreißenden Gewalt von Schillers Sprache hat sich kaum je ein Publikum entziehen können, und ich hatte mit Maria Koppenhöfer (Lady), Erika Meingast und Genschow (Luise und Ferdinand), Leibelt (Präsident), Mützel (Wurm), Florath und Elsa Wagner (als Elternpaar) und Franz Weber (Kalb) ein prachtvolles Schauspielensemble zur Verfügung. Die Premiere wurde von dem vorwiegend jugendlichen Publikum immer wieder mit Applaus unterbrochen, was der bürgerlichen Presse mißfiel, und die nationalistischen Blätter ergingen sich in Schmähungen. Sie klammerten sich an ungewohnte Einzelheiten der Darstellung und der Einrichtung des Stücks. Ich ließ Ferdinand dem Hofmarschall Kalb, da dieser die Herausforderung zum Duell nicht annimmt, zur Verstärkung der verbalen Beleidigung, nach studentischem Comment eine leichte Ohrfeige geben (die Idee kam von dem herrlichen, leisen Komiker Weber, der in der Hitze der Probe dem Darsteller des Ferdinand zuflüsterte: „Schmier mir doch eine!“ – er war Couleurstudent gewesen). Der „Berliner Lokalanzeiger“, damals schon ein

Naziblatt, überschrieb seinen Bericht mit „Ohrfeigen für Schiller“. An beiden Stellen hatte ich – im Einverständnis mit dem Intendanten Jessner – den „deutschen Jüngling“ gestrichen. Das war natürlich der Gipfel der Provokation, denn so hatte ich damit die Nationalsozialisten, die damals bereits die ihnen mißliebigen Aufführungen grundsätzlich störten, um die Chance ihres Applauses geprellt. Das war auch meine Absicht gewesen, die von einem der am meisten entrüsteten Kritiker aufs Schönste gerechtfertigt wurde. Er hatte den „deutschen Jüngling“ vermißt. Aber wo hatte er ihn vermißt. „Wo blieb denn die Stelle“, schrieb er, „wo Ferdinand der abgehenden Lady den Satz nachschleudert: ‚Umgürte dich mit dem ganzen Stolz deines England. Ich verwerfe dich – ein deutscher Jüngling!‘?“

Ferdinand müßte, so war das ja wohl gemeint, als Sieger über die Tochter des falschen Albion zurückbleiben; ein Hundsfoth, wer da nicht applaudiert! Nun ruft aber Ferdinand den betreffenden Satz der Lady gar nicht nach, er ruft ihn ihr vor, das heißt, er spricht ihn, indem er sich auf den Weg zu ihr macht, um sie zu erniedrigen und um den Heiratsplan des tyrannischen Vaters zunichte zu ma-

Aglaia Schmid und Walther Reyer (Burgtheater Wien)



chen. Nach der Szene mit der Lady aber bleibt Ferdinand beschämt und wortlos zurück und von „verwerfen“ ist da keine Rede mehr. So wurde die Aufführung zwar ein skandalisierter Erfolg, doch mit ihren dramaturgischen Grundgedanken hat sich niemand ernsthaft auseinandergesetzt.

Bei den Schiller-Aufführungen in jener politisch bis zur Hysterie angespannten Zeit war eine bestimmte Tendenz unübersehbar: Sie wurden zusehends intellektueller, weit stärker auf den Gedanken als auf die großen Emotionen konzentriert. Eine *Don Carlos*-Aufführung unter Jessners Leitung arbeitete die politische Konstellation Philipp – Posa als ihr Hauptanliegen heraus. Einer äußerst karg ausgestatteten, unterkühlten Aufführung der *Maria Stuart* eines Schauspielerkollektivs am Berliner Deutschen Künstlertheater gelang es dank der großartigen Agnes Straub, die Figur der Elisabeth als Gefangene ihrer eigenen Politik vorzuführen, und ähnliche Tendenzen ließen sich an anderen deutschen Bühnen diagnostizieren.

Ein jäher Umschwung erfolgte mit der großen Machtverschiebung von 1933. Und beinahe traurig zu vermelden ist: Es war die Stunde des *Tell*. Aber – so grotesk das klingt – sie

war es universell. Am Deutschen Theater in Berlin spielte man den *Tell*. Beim Rütlichwur stand alles mit erhobenen Arm, und anschließend sang man das „Horst-Wessel-Lied“. In Zürich sprangen an der gleichen Stelle antifaschistische Studenten von den Sitzen und sangen „Rufst du, mein Vaterland“. Das Habimah-Theater in Tel Aviv (die Namensähnlichkeit ist zufällig, „Tel“ bedeutet Hügel) holte Jessner, den berühmten *Tell*-Regisseur, nach Palästina, und Jessner inszenierte während der großen Araberaufstände von 1936 den *Tell* auf hebräisch. Wenig später inszenierte er das gleiche Stück mit emigrierten deutschen Schauspielern in Los Angeles, auf deutsch natürlich. Wäre es gerecht, das Stück oder seinen Autor für diese Anfälligkeit für der offensichtlichen Mißbrauch verantwortlich zu machen? Oder liegt es daran, daß der *Tell* tatsächlich das einzige unter den großen Dramen Schillers ist, dessen Figuren nicht „gebrochen“, nicht widersprüchlich sind, wenn man von der düsteren Gestalt des Johannes Parricida absieht, der im letzten Akt als Kontrapunkt zum Titelhelden auftritt?

Doch die Geschichte stellt alles richtig. Nur wenige Jahre nach Kriegsbeginn wurden *Wilhelm Tell* und *Don Carlos* von den Spiel-

plänen des Dritten Reichs genommen. Es hatte unliebsame Störungen gegeben, Szenenapplaus bei Stellen wie „Eine Grenze hat Tyrannennmacht“ oder „Geben Sie Gedankenfreiheit!“ Nun – es sind vielleicht nicht die besten, die geistig reifsten Sätze, die solche Reaktionen herausfordern, und es sind auch nicht die feinsten Ohren, die an solchen Stellen aufhorchen. Wenn man aber hört, daß Leute solcher Sätze und solcher Reaktionen wegen ins Theater kamen, versteht man den Kleinmut einer Behörde, die glaubt, bei solchem Anlaß einschreiten zu müssen.

Schiller jedenfalls ist durch solche Verbote gerechtfertigt. Er war es, der den ungezügeltsten Emotionen im Theater mißtraute, denn der wahren Kunst, so meint er, „ist es ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen vorübergehenden Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu machen ...“. Er war es aber auch, der den „vorübergehenden Traum von Freiheit“ so meisterhaft und mit so leichter Hand hervorzuzaubern und jedes Publikum in ein „Schiller-Publikum“ zu verwandeln verstand, daß ihn diese Fertigkeiten manchem Verständigen suspekt und kritische Theaterleute kopfscheu machen mußte.

Es besteht ein bedenkenswerter Zusammenhang zwischen dem modischen Mißtrauen, das eine theaterskeptische Generation gegenüber Schillers so ambivalentem Theater hegt, und der Faszination, die andererseits die theaterwirksamen, doch kaum mehr kontrollierbaren Monstruositäten seiner Jugenddramen auslösen.

In den ersten Jahren nach dem Krieg schien es, als ließe sich das gestörte Verhältnis zwischen dem deutschen Publikum und der deutschen Klassik wieder einrenken. Die so oft verlästerten fünfziger Jahre des Theaters, die man recht oberflächlich mit dem geistigen Substanzverlust der Wirtschaftswunderwelt identifiziert, waren doch ein ehrlicher Wiederfindungsprozeß, der den deutschen Theaterleuten schon darum hoch anzurechnen ist, weil sie von der eigenen Literatur fast völlig im Stich gelassen wurden. Sie hatten in ihrem Nachholprozeß wenigstens Brecht aufzuarbeiten. Der war im Dritten Reich verboten, aber wer hat ihn außer dem Zürcher Schauspielhaus im Ausland gespielt? So war es doch wohl auch kein Zufall, daß die beiden bedeutendsten deutschschreibenden „Stückeschreiber“ aus der Schweiz kamen, von dem gleichen Theater entdeckt und gefördert, das Brechts vier große Emigrations-

stücke uraufgeführt hatte. Man spielte also Brecht, Frisch und Dürrenmatt, man spielte, was an fremdsprachiger Literatur zu bekommen war – das war oft besatzungszonenbedingt –, und man spielte Klassiker. Man tat's nicht mit dem besten Gewissen. Ganz so wie im Dritten Reich ging es nicht, und mit den neuen Wegen hatte man seine Schwierigkeiten. Nicht jeder Regisseur konnte oder wollte es Fritz Kortner nachtun, der anlässlich seiner ersten Schiller-Inszenierung im Berliner Hebbel-Theater – es war *Don Carlos* – Albas Garden nach dessen Ankündigung („– unterdessen gebe ich Madrid den Frieden“) ins Publikum schießen ließ. So wurde es von den anderen erst später gemacht, als man den Rütlichschwur im Rhythmus des „Horst-Wessel-Lieds“ skandierte oder die ganze *Kabale und Liebe* zwischen den fetten Beinen des Fürsten spielen ließ.

Die Erneuerung ließ lange auf sich warten und kam auf seltsamen Umwegen. Erst mußte Samuel Beckett auftauchen und mit seinen Endspielclownerien das Theater völlig aushöhlen. Von da her fand in England Peter Brook den richtigen Absprung – natürlich – zu Shakespeare. Sein *Titus Andronicus* war ein neuer Weg zu ihm, und *König Lear* kam unmittelbar von der Heide, wo er vergeblich auf

Godot gewartet hatte. Und dann kamen die anderen, die vielen anderen Peter und schufen das seltsamste Konglomerat aus epischem und absurdem Theater, das nun als neuer Klassikerstil „erarbeitet“ die deutschen Bühnen beherrscht.

Nur Wien, die einzige Stadt, in der man die Klassiker noch liebt, brachte eine ganze Reihe von Schiller-Aufführungen. Nach einem wunderschönen *Don Carlos*, von Gielen inszeniert, mit Oskar Werner als Carlos und Werner Krauss als Philipp, gab es eine interessante *Räuber*-Aufführung von Gustav Manker, und ich durfte am Burgtheater beinahe einen Zyklus veranstalten, den man aber mangels *Tell* und *Braut von Messina* nicht so bezeichnete. Ich hatte Glück mit dem *Wallenstein*, großes Glück mit der *Maria Stuart* mit Paula Wessely und Käthe Dorsch, halbwegs Glück dank der unkonventionellen Besetzung mit Inge Konradi mit der *Jungfrau*, Pech mit den *Räubern* und *Kabale*, schwärzestes Pech mit dem *Fiesko*, der mir einmal in Zürich mit einer radikal entschlackten Fassung gelungen ist. Von Schiller-Aufführungen in der DDR ist mir leider zu wenig bekannt, in der Bundesrepublik aber spielt man zurzeit nicht Schiller, sondern „Play Schiller“.

Ich erlaube mir dazu eine persönliche Bemerkung. Ich habe nichts gegen „Play...“. Schiller selbst sah im homo ludens die höchste Stufe menschlichen Tuns. Ich fand *Play Bach*, das *Wohltemperierte Klavier* von einer voice band exekutiert, hinreißend und Dürrenmatts *Play Strindberg* einen genialen Wurf. Ich fand Peymanns phantasievolle Keilerei mit Goethes *Faust* gar nicht so respektlos, denn Faust, zumal Faust zwei, ist ja gar nicht so heilig und sicher viel amüsanter, als man ihn meistens darstellt, aber ich finde Schiller – halten zu Gnaden! – für gänzlich ungeeignet zu solchem Spiel. Ich mag es auch nicht, wenn man ihn „dieser Kerl“ nennt. Das durfte Goethe – und nur er – in dem seltsamen Haß – Liebe – Verhältnis, als er sich über den öden Wertlauf ärgerte, dem man ihn und den Freund unterwarf, und meinte, die Deutschen sollten froh sein, „zwei solche Kerle“ zu haben.

Und ich mag es nicht, wenn man Schiller, den intellektuell Höchststehenden seiner Zeit, den Ernstesten unter den Ernsthaften denunziert und zum Clown macht, auch nicht zum tragischen, denn ein Clown ist kein Clown, wenn man nicht erst einmal über ihn lachen kann, sondern allenfalls ein elegischer Pierrot, und dafür eignet sich Schiller schon gar nicht.

Nichts gegen die Parodie, aber viel gegen die Denunziation. Ich versage es mir, Details von Schiller-Aufführungen zu nennen, die ich sehen „durfte“ und lieber nicht gesehen hätte. Ich bin kein Feind von Experimenten, sie wären denn zur allgemeinen Belustigung aufs Scheitern angelegt – ein zeitgenössisches Vergnügen unseres schadenfroh gewordenen Theaters –, und ich kann mich an gescheiterten Versuchen der Klassikererneuerung begeistern (Dieter Dorns *Tasso* und Jürgen Flimms *Emilia Galotti*).

Schiller galt ehemals als leicht spielbar. Er war es nie und gehört heute zu den schwierigsten, sprödesten Autoren, nachdem er so lange für den „süffigsten“ unter den deutschen Klassikern gehalten wurde. Sein Extremismus, über den sich seltsamerweise in seinen ästhetischen Schriften kaum etwas finden läßt, trifft die Institution Theater an ihrer verletzbarsten Stelle. Er ist bestürzend.

Im Verlag Wilhelm Braumüller, Wien, ist im Jahr 2002 eine lesenswerte Monographie über Leopold Lindtberg erschienen: Nicole Metzger, „Alles in Szene setzen, nur sich selber nicht“ – Der Regisseur Leopold Lindtberg.