MARIO ZANUCCHI

DIE »INOKULATION DES UNVERMEIDLICHEN SCHICKSALS«

Schicksal und Tragik in Schillers *Wallenstein*

In vorliegendem Beitrag sollen einige Reflexionen zur Problematik des Tragischen in Schillers *Wallenstein* formuliert werden.[1] Insbesondere soll eine alte Streitfrage der *Wallenstein*-Forschung wieder aufgegriffen und einer neuen Klärung zugeführt werden: es handelt sich dabei um den Stellenwert des Schicksals in der Tragödie. Dieses Problem läßt sich unter die allgemeine Frage nach der doppelten Motivation subsumieren. In der Tragödientheorie ist damit der Umstand gemeint, daß der tragische Fehler nicht nur dem Helden, sondern auch der Wirkung des Schicksals zuzuschreiben ist.[2] Dieses Problem gilt in der neueren *Wallenstein*-Forschung allgemein als geklärt: eine doppelte Motivation des tragischen Fehlers gibt es im *Wallenstein* nicht, weil das Schicksal nichts anderes als eine subjektive Vorstellung des durch seinen astrologischen Glauben verblendeten Helden darstellt. Darin ist sich die Mehrheit der Forscher einig. Peter-André Alt konstatiert dazu: »Wallensteins Sternenglauben bildet weder den Reflex eines geheimnisvollen Schicksalswissens noch den Vorschein der in der Allianz von Max und Thekla beschworenen Friedenshoffnung. Bestimmende dramaturgische Funktion entfaltet das Sujet vielmehr dort, wo die astrologische Spekulation zur Einschränkung persönlicher Entscheidungs-

[1] Die Werke Schillers werden nach der Nationalausgabe (im folgenden: NA) zitiert: Schillers Werke. Nationalausgabe, hrsg. (seit 1961) v. L. Blumenthal u. B. v. Wiese, Weimar 1943ff. (Bd. 8, Wallenstein, hrsg. v. Hermann Schneider u. Lieselotte Blumenthal, Weimar 1949).

[2] Vorbildcharakter hat dabei die Welt des griechischen Epos, in der der göttliche Wille die menschlichen Handlungen lenkt: vgl. dazu Bruno Snell, Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Hamburg 1948, insb. S. 38-56: »Immer laufen zwei Handlungen nebeneinander: die eine auf der oberen Bühne unter den Göttern, die andere hier auf Erden, und zwar wird alles, was hier unten geschieht, bestimmt durch das, was die Götter untereinander verhandeln«, S. 44. In der attischen Tragödie tritt dieser totalen göttlichen Determiniertheit menschlichen Handelns das menschliche Bewußtsein der eigenen Entscheidungsfreiheit an die Seite (a.a.O., S. 45). Zur doppelten, göttlich-menschlichen Motivation des tragischen Fehlers in der attischen Tragödie vgl. Arbogast Schmitt, Wesenszüge der griechischen Tragödie. Schicksal, Schuld, Tragik, in: Tragödie. Idee und Transformation, hrsg. v. Hellmut Flashar, Stuttgart u. Leipzig 1997, S. 5-49.

© 2006 Mario Zanucchi, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83530058-007 | CC BY-NC-ND 4.0

freiheit führt, wie es Goethes Rezension mit unübertrefflicher Prägnanz erläutert: ›Wer die Sterne fragt, was er tun soll, ist gewiß nicht klar über das, was zu tun ist‹. Statt über seine künftigen Schritte allein im Licht der strategischen Lage zu entscheiden, unterwirft sich der Herzog den Lehren der Astrologie, denen er Hinweise auf den günstigsten Aktionsmoment zu entnehmen hofft, ohne dabei die gravierende Abhängigkeit zu durchschauen, in die er sich auf diese Weise begibt«.[3] In diesem Sinne argumentierte bereits Klaus F. Gille, dem zufolge Schiller das astrologische Motiv nicht dazu benutzt, die Ereignisse auf eine transzendente Sinndimension zurückzuführen, sondern »jede Sinngebung des Geschichtslaufes, jedes geschichtliche Telos« in Frage zu stellen.[4] Auch John Neubauer teilt diese Analyse: »Das Drama entläßt uns nicht voll moralischer Entrüstung über ein übermächtiges Schicksal, sondern in einem Zustand der Verwirrung über dessen Abwesenheit«.[5] Als Symbol dieser »Verwirrung« interpretiert

[3] Schiller. Leben – Werk – Zeit, 2 Bde, München 2000, Bd. 1, S. 446.

[4] Klaus F. Gille, Das astrologische Motiv in Schillers ›Wallenstein‹, in: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, hrsg. v. Gerd Labroisse, 1, 1972, S. 103-18, hier: S. 107.

[5] John Neubauer, Die Geschichtsauffassung in Schillers ›Wallenstein‹, in: Geschichtsdrama, hrsg. v. Elfriede Neubuhr, Darmstadt 1980, S. 171-188, hier: S. 175. Vgl. auch: Walter Müller-Seidel, Episches im Theater der deutschen Klassik. Eine Betrachtung über Schillers ›Wallenstein‹, in: W. M.-S., Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik. Literatur und Denkformen um 1800, Stuttgart 1983, S. 140-72, bes. S. 156; Hans-Jürgen Schings, Das Haupt der Gorgone. Tragische Analysis und Politik in Schillers Wallenstein, in: Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser, hrsg. v. Gerhard Buhr u.a., Würzburg 1990, S. 283-307, bes. S. 298; Eckhard Heftrich, Das Schicksal in Schillers Wallenstein, in: Inevitabilis vis fatorum, hrsg. v. Roger Bauer, Bern, Frankfurt/M. 1990, S. 113-21; Jochen Schmidt, Freiheit und Notwendigkeit. ›Wallenstein‹, in: Schiller. Werk-Interpretationen, hrsg. v. Günter Sasse, Heidelberg 2005, S. 85-104, insb. S. 100ff. Die bedeutendste Ausnahme ist Dieter Borchmeyer mit seiner Studie Macht und Melancholie: Schillers ›Wallenstein‹, Frankfurt/M. 1988; zweite überarbeitete Auflage: Neckargemünd, Wien 2003. Borchmeyer vertritt die These, daß nicht die astrologischen Schicksalszeichen an sich, sondern ihre Deutung durch Wallenstein illusorisch sei: »Liest man nun aber den Aspekt gegen den Strich der Deutung Wallensteins, erkennt man, daß ihm nicht Jupiter, sondern Mars und Saturn symbolisch zugeordnet sind, so entspricht der Planetenstand wirklich den Tatsachen«, a.a.O., S. 54 (zitiert wird nach der überarbeiteten Auflage). Zu demselben Befund kam bereits Alfons Glück (Schillers Wallenstein, München 1976, S. 71). Die These des Deutungsfehlers steht im Widerspruch zu der von Borchmeyer selbst an mehreren Stellen zitierten, auf Autonomie beruhenden Schicksalskonzeption Schillers, der zufolge das Schicksal ausschließlich selbstverhängt werde (a.a.O., S. 212ff.; S. 306). Daß allerdings dieser Widerspruch weniger in Borchmeyers Studie als in der Sache selbst liegt, in Schillers Intention, das Scheitern des Autonomie-Anspruchs dramatisch so darzustellen, *als ob* ein übernatürliches Schicksal daran beteiligt wäre, versucht folgender Aufsatz im Detail zu zeigen. Borchmeyer selbst betont diese Dimension des ästhetischen Als-Ob, das das Schicksal im *Wallenstein* charakterisiert, und relativiert indirekt die eigene These des Deutungsfehlers (a.a.O., S. 299-300).

Neubauer den Schluß der Tragödie, die stumme Geste des Octavio, die einer Frage über den Sinn der Geschichte gleicht, welche unbeantwortet bleibt. Der tragische Fehler Wallensteins, seine ἁμαρτία, ist dann nicht nur seiner ὕβρις zuzuschreiben, die ihn anspornt, sich dem Kaiser entgegenzusetzen.[6] Dieser Fehler liegt vielmehr im Glauben an das Walten eines astralen Schicksals in einer Geschichte, die Schiller – infolge des Scheiterns der französischen Revolution – als völlig dem Chaos preisgegeben darstellt.[7] Wallenstein versucht, die Kontingenz der realen Geschichte in ein voraussehbares und von den Sternen nachgezeichnetes Schicksal zu verwandeln, und seine Tragik erwächst aus dem unvermeidbaren Scheitern dieses Bestrebens.

Durch diese im Grunde korrekte Einschätzung des Status des Schicksals im *Wallenstein* ist allerdings in Vergessenheit geraten, daß es Schillers Bestreben war, seinem Geschichtsdrama zugleich eine klassizistische Form zu verleihen.[8] Dies ist nicht zuletzt von seiner intensiven Lektüre der Poetik des Aristoteles bezeugt, die gerade in die Zeit der Arbeit am *Wallenstein* fällt.[9] Was Schiller vorschwebte, war eine – von den Zeitgenossen mit Unbehagen quittierte – Synthese von Shakespearescher Geschichtsdramatik[10] und griechischer Tragödienform.[11] Dazu war es allerdings notwendig, das

[6] »Denn seine Macht ists, die sein Herz verführt, | Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen«, Prolog, v. 117f.

[7] Zur Wirkung der französischen Revolution im *Wallenstein* vgl.: Jochen Schmidt, Freiheit und Notwendigkeit. ›Wallenstein‹, in: a.a.O., insb. S. 85-6, und Harald Steinhagen, Schillers Wallenstein und die französische Revolution, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 109, 1990, S. 77-98. Zu Schillers Stellung zur Revolution: Ulrich Karthaus, Schiller und die französische Revolution, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 33, 1989, S. 210-239.

[8] Diese klassizistische Intention hatte bereits Hermann Hettner im *Wallenstein*-Kapitel seiner *Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert* besonders hervorgehoben: »Dem Dichter war jetzt höchster Gesichtspunkt, die Wallensteinfabel so zu behandeln, daß sie der erschütternden Großheit antiker Tragik so nahe komme als der unvertilgbare Unterschied der Zeiten nur irgend gestatte« (Braunschweig 1869, S. 247). Am Anfang des *Wallenstein*-Projekts standen die Übersetzung der *Äneis*, des *Agamemnon* von Aischylos sowie das Vorhaben, ein episches Gedicht zu verfassen.

[9] Vgl. den Brief an Körner vom 3. 6. 1797 (NA, Bd. 29, S. 82). Zu Schillers Aristoteles-Lektüre im Zusammenhang mit *Wallenstein* vgl.: Hartmut Reinhardt, Schillers Wallenstein und Aristoteles, in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 20, 1976, S. 278-337. Schiller hat die *Poetik* in der auch von Lessing benutzten Ausgabe von Curtius gelesen: Aristoteles *Dichtkunst*, ins Deutsche übersetzt. Mit Anmerkungen und besonderen Abhandlungen versehen von Michael Conrad Curtius, Hannover 1753.

[10] Die Parallelen insbesondere zu Shakespeares *Macbeth* hat Dieter Borchmeyer genau eruiert: a.a.O., S.304-310. Nach der Aufführung des *Wallenstein* nahm Schiller sogleich die Bühnenbearbeitung des *Macbeth* in Angriff.

[11] Der einzige Beitrag, der diese widersprüchliche Synthese als Problem formuliert, ist der Aufsatz von Helmut Koopmann, Schillers Wallenstein. Antiker Mythos und moderne Ge-

Schicksal, so weit wie möglich, in die Tragödie einzuführen.[12] Bereits die Worte des Prologs, denen zufolge »die größre Hälfte« von Wallensteins »Schuld« »den unglückseligen Gestirnen« zuzuschreiben sei,[13] wird man zwar nicht auf das astrologische Motiv selbst beziehen dürfen, über welches Schiller sich noch nicht im Klaren war,[14] jedoch wohl auf seine Absicht, im Sinne der *Poetik* des Aristoteles den Helden zu entlasten und das Schicksal für dessen Fall mitverantwortlich zu machen. Gerade die Verdrängung dieser *widersprüchlichen Intention* hat in der Forschung auch zur Verdrängung der sich daraus ergebenden, *widersprüchlichen Doppelfunktion* geführt, die Schiller dem astrologischen Motiv zugedacht hatte. Schiller stellt nämlich einerseits den Glauben des Helden an das Schicksal

schichte. Zur Begründung der klassischen Tragödie um 1800, in: Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger, hrsg. v. Beda Allemann u. Erwin Koppen, Berlin, New York 1975, S. 263-275. Koopmann hebt gerade die Sonderstellung des *Wallenstein* als Synthese von Geschichtsdrama nach Shakespeares Vorbild und klassizistischer Tragödie hervor – eine Sonderstellung, die auch seine unglücklich verlaufene Rezeption erklärt: »Schillers Drama mißfiel vor allem deswegen, weil es zwei damals fest etablierten Dramenformen, zwei Möglichkeiten der Tragödie nicht oder nur ungenügend entsprach. Zum einen war hier der Abstand zur antiken Tragödie offenbar zu groß. Struktur und Gehalt des *Wallenstein* waren unantikisch: dem Helden fehlte es an einem Schicksal, das stärker war als er, da er selbst es war, der seinen Untergang verschuldete. Zum anderen aber war *Wallenstein* auch kein modernes Geschichtsdrama nach Shakespeares Vorbild«, S. 264f.

[12] Schiller beabsichtigt keine äußerliche Nachahmung der Griechen vom Stoff her, sondern versucht, die reine *Form* der griechischen Tragödie für den *Wallenstein* fruchtbar zu machen. Vgl. den Brief an Goethe vom 4.4.1797 (NA, Bd. 29, S. 55). Zu diesem konstruktivistischen Ansatz Schillers vgl. J. Latacz, Schiller und die griechische Tragödie, in: Tragödie. Idee und Transformation, hrsg. v. Hellmut Flashar, Stuttgart, Leipzig 1997, S. 235-257, bes. S. 243. Eines der herausragenden Formmerkmale der griechischen Tragödie, derer Schiller sich für den *Wallenstein* bedienen wollte, war die antike Schicksalsvorstellung (vgl. dazu auch Hermann Hettner, a.a.O., S. 248). Schillers Absicht, im *Wallenstein* das Schicksal am Werk zu zeigen, liegt die Auffassung der attischen Tragödie als *Schicksalstragödie* vom Typus des Sophokleischen *Oedipus Rex* zugrunde. Vgl.: Ernst-Richard Schwinge, Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 47, 2003, S. 123-140, bes. S. 132. Für dieses Tragödienverständnis dürfte für Schiller auch die Rezeption des Aufsatzes von Karl Heinrich Gros *Über die Idee der Alten vom Schicksal* eine Rolle gespielt haben, der im achten Stück der *Horen* 1795 erschien (vgl.: Die Horen. Eine Monatsschrift, hrsg. v. Friedrich Schiller, Nachdruck: Weimar 2000, achtes Stück, S. 75-86, ein Verweis auf Sophokles' *Oedipus Rex* auf S. 76).

[13] »Denn jedes Äußerste führt *sie* [die Kunst], die alles | Begrenzt und bindet, zur Natur zurück, | Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang | Und wälzt die größre Hälfte seiner Schuld | Den unglückseligen Gestirnen zu«, v. 106ff.

[14] »Diese oft zitierten Worte werden also von der Kunst gesagt, die menschliche Schuld in schicksalhafter Verkettung sieht und darin eine Entlastung findet. Auf keinen Fall haben wir hier ein Programmwort für die Behandlung der Astrologie im Drama; mit ihren Problemen hat Schiller noch Monate später schwer gerungen«, NA, Bd. 8, S. 474.

als dessen tragischen Fehler dar, andererseits versucht er jedoch, dem Schicksal trotzdem eine *scheinbar* objektive Rolle in der Ökonomie des Dramas einzuräumen, um eine tragischere Wirkung zu erzielen.[15] So erhält auch das astrologische Motiv einen neuen Status, der sich am deutlichsten in der Katastrophe zeigt. Hier läßt sich bei einer genauen Betrachtung feststellen, daß Schiller die Perspektive des Dramas umkehrt: der sternengläubige Wallenstein wird zunehmend von Skepsis angesichts des Übernatürlichen befallen. Der Feldherr geht nicht an seinem Aberglauben zugrunde, sondern an seiner Ungläubigkeit angesichts der Sternenzeichen. Wider Erwarten wird Wallensteins Untergang nicht von seinem blinden Glauben an das Schicksal verursacht, sondern von seiner Skepsis angesichts der Schicksalszeichen, die ihm den nahen Untergang ankündigen. In der *Wallenstein*-Forschung ist Dieter Borchmeyer einer der wenigen, die diese tragische Ironie angemessen gewürdigt haben: »Es gibt indessen auch Szenen, in denen der astrologische und der Aberglaube überhaupt anscheinend Recht bekommen. In erster Linie ist hier natürlich an Senis astrologische Hiobsbotschaft kurz vor dem Tode Wallensteins zu denken. […] Hier scheinen Astrologie und Realität übereinzustimmen. Doch Wallenstein ist aufgrund der zweimaligen Irreführung durch den Planetenstand nunmehr so ›aufgeklärt‹, daß er der Warnung keinen Glauben schenkt. Wurde er zuvor durch den Glauben an die Botschaft der Sterne getäuscht, so wird er es jetzt durch deren Mißachtung«.[16] Durch diese tragische Ironie gelingt es Schiller, dem Schicksal in der Gestalt der Sterne eine scheinbar objektive Rolle zuzuschreiben und das klassizistische Ziel der doppelten Motivation des tragischen Fehlers zu realisieren, allerdings um den Preis einer auffälligen Inkongruenz zwischen der dramatischen Form und der säkularisierten Geschichtsauffassung, die ansonsten im Drama vertreten wird. Das astrologische Motiv besitzt zwar in einigen Szenen von *Wallensteins Tod* und insbesondere in der Katastrophe einen scheinbar objektiven Status, in den *Piccolomini* und in anderen Szenen von *Wallensteins Tod* verkörpert es jedoch die Ursache für Wallensteins Verblendung. Dieser bislang nicht gebührend untersuchten, widersprüchlichen Doppelfunktion des astrologischen Motivs und damit des Schicksals im *Wallenstein*-Drama gelten die nun folgenden Überlegungen.

[15] Schiller ist überhaupt darum bemüht, den Wallenstein-Stoff, den er als besonders undankbar und prosaisch empfand, durch die dramatische Form zu poetisieren. Gerade weil vom Inhalt nichts zu erwarten ist, muß alles durch eine glückliche *Form* bewerkstelligt werden. So schreibt er an Goethe am 28.11.1796: »Ich habe nie eine solche Kälte für meinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt«, NA, Bd. 29, S. 15.

[16] A.a.O., S. 34.

Daß das Vorbild des *Wallenstein* als negative Entscheidungstragödie, als Tragödie des Helden, der auf die Entscheidung verzichtet und zur Ursache der eigenen Katastrophe wird, der *Hamlet* ist, gehört seit den Anfängen der *Wallenstein*-Forschung zur *communis opinio*.[17] *Wallenstein* scheint sich im Kontext der kantischen Deutung des *Hamlet* zu situieren, wie sie von Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* formuliert wurde. Für Schlegel ist *Hamlet* das Paradigma der philosophischen Tragödie, die von der kantischen Dichotomie zwischen praktischer und theoretischer Vernunft, Freiheit und Notwendigkeit geprägt ist.[18] In diesem Sinne scheint auch der *Wallenstein* eine philosophische Tragödie zu sein. Wie Wallenstein selbst in seinem großen Monolog in der vierten Szene des ersten Aktes konstatiert, bedeutet die Umsetzung einer Tat den Verlust der Freiheit, die ihr als nur gedachte eigen war.[19]

Diese Charakterisierung Wallensteins als Idealist, der durch die Tat die eigene Freiheit zu verlieren fürchtet, besitzt allerdings in der Ökonomie des Dramas eine eher marginale Bedeutung. Wallenstein erscheint ansonsten immer als Pragmatiker, der von keiner solcher Ängste geplagt ist, sondern willentlich auf seine Freiheit verzichtet und sich der Notwendigkeit des Planetenlaufs anvertraut, um seine Ziele zu erreichen. Darin ist er auch Hamlet gegenüber von Grund auf verschieden: sein Zögern ist nicht die Folge des Verlusts des Vertrauens in die Metaphysik, sondern des übermäßigen Vertrauens in sie. Seine Unschlüssigkeit ist weniger ein Verzicht auf die Tat aus prinzipiellen Gründen als ein taktisches Warten auf den Moment, der von den Sternen für die Tat als günstig bestimmt wird. Pragmatismus und Metaphysik sind hier miteinander verwoben, stehen sich jedoch auch gegenüber, denn gerade das Zögern wird die Ursache für Wallensteins Ruin darstellen, wie Illo selbst feststellt.[20] Daß gerade dieser Zweifel angesichts der Tat den Untergang des Helden herbeiführt, erscheint in aller Deutlichkeit in *Wallensteins Tod*, erster Aufzug, zweiter

[17] Vgl. insbesondere Otto Ludwig, Schillers Wallenstein (1857/58), in: Fritz Heuer u. Werner Keller (Hrsg.), Schillers Wallenstein, Darmstadt 1977, S. 47. Vgl. auch Hermann Hettner, a.a.O., S. 261.

[18] Friedrich Schlegel, Kritische Schriften und Fragmente [1794-1797], hrsg. v. Ernst Behler u. Hans Eichner, München, Paderborn, Wien 1988, S. 81f.

[19] »In meiner Brust war meine Tat noch mein: | Einmal entlassen aus dem sichern Winkel | Des Herzens, ihrem mütterlichen Boden, | Hinausgegeben in des Lebens Fremde, | Gehört sie jenen tückschen Mächten an, | Die keines Menschen Kunst vertraulich macht«, Wallensteins Tod (im folgenden nur: Tod), v. 186ff.

[20] »O! du wirst auf die Sternenstunde warten, | Bis dir die irdische entflieht! Glaub mir, | In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne. | Vertrauen zu dir selbst, Entschlossenheit | Ist deine Venus! Der Maleficus, | Der einzge, der dir schadet, ist der *Zweifel*«, Die Piccolomini (im folgenden nur: Piccolomini), v. 960f.

Auftritt, wo dem günstigen Bescheid der Sterne, auf den Wallenstein wartet, um endlich handeln zu können, die unheilvolle Nachricht der Gefangennahme Sesins entspricht, die das Verhältnis mit dem Kaiser endgültig kompromittiert. Im Unterschied zur attischen Tragödie, in der das Schicksal einen objektiven Status besitzt und sich oft als Motor der dramatischen Handlung erweist, hat im *Wallenstein* das Schicksal den Charakter einer bloß subjektiven Vorstellung des Helden und verhindert dessen Handeln. Der Glaube Wallensteins an die Gestirne repräsentiert ein retardierendes Element,[21] das die Handlung der anderen Figuren *e contrario* beschleunigt, und die Umstände immer bedrückender macht. Selbst das Agieren, zu dem Wallenstein schließlich gezwungen wird, erweist sich eher als ein *Re*agieren auf bereits erfolgte Ereignisse und erhält, angesichts der Beschleunigung, die Schiller den Geschehnissen verleiht, erneut eine retardierende Funktion.[22]

Wallensteins Vertrauen in das Übernatürliche erweist sich in einem doppelten Sinne als unheilvoll. Zum Verhängnis wird für Wallenstein nicht nur der *Zweifel*, den der Glaube an das Übernatürliche in ihm gegenüber jeder seiner Handlungen erweckt, sondern auch die *Gewißheit*, die er ihm über Octavios Loyalität einflößt. Zu seinem Intimus erhebt Wallenstein jenen, der sich als der Vertrauensmann des Kaisers erweisen wird: gerade

[21] Schiller an Goethe vom 2.10.1797: »Da der Hauptcharacter eigentlich retardierend ist, so thun die Umstände eigentlich alles zur Crise, und dieß wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen«, NA, Bd. 29, S. 141.

[22] Schiller an Goethe vom 2.10.1797: »Zugleich gelang es mir, die Handlung gleich von Anfang in eine solche Praecipitation und Neigung zu bringen, daß sie in steetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt.«, NA, Bd. 29, S. 141. Die andere relevante Folge von Wallensteins bewußtem Freiheitsverzicht ist die, daß er von Schiller dadurch um die Möglichkeit gebracht wird, selbst eine tragische, zwischen Freiheit und Notwendigkeit zerrissene Gestalt darstellen zu können. Abgesehen von dessen bereits erwähntem Monolog in der vierten Szene des ersten Aktes, in dem Wallenstein das Verhältnis von Freiheit und Notwendigkeit abwägt und in dem er in der Tat als zwischen beiden zerrissen erscheint, entscheidet sich der Pragmatiker Wallenstein dafür, sein eigenes Los dem notwendigen Lauf der Gestirne anzuvertrauen, und diese bewußte Wahl zugunsten der Notwendigkeit schließt einen tragischen Konflikt in ihm aus. Ein solcher Konflikt kann, nach Schillers eigenem Verständnis, nur jemanden betreffen, der zwischen Freiheit und Notwendigkeit gespalten ist (Über die tragische Kunst, NA, Bd. 20, S. 167f.; vgl. auch: Arbogast Schmitt, Zur Aristoteles-Rezeption in Schillers Theorie des Tragischen, in: a.a.O., S. 201ff.). Bei Wallenstein hingegen entfällt diese Spannung seit dem Augenblick, als er selbst diesen Konflikt löst und jede Entscheidung den Sternen freiwillig überläßt. Der tragische Konflikt im Drama betrifft eigentlich nur Max, der zwischen der Pflicht, die ihn an den Kaiser bindet, und dem Gesetz des Herzens, das ihn an Wallenstein und Thekla bindet, gespalten ist. Vgl. Gerhard Fricke, Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1930, S. 3-69, hier S. 28.

diese Verblendung, diese ἄτη ist wiederum seinem Glauben an das Übernatürliche zuzuschreiben. Am Vorabend der Schlacht bei Lützen beschwört Wallenstein vor dem Einschlafen das Schicksal, indem er nach einem Zeichen verlangt, das ihm erlauben soll, den treuesten unter allen seinen Männern zu erkennen: jener wird es sein, der ihm am darauffolgenden Morgen als erster mit einem Liebeszeichen entgegen kommen wird.[23] Zufälligerweise ist es gerade Octavio, der ihm am nächsten Morgen vor Augen tritt und erzählt, er hätte von einer Warnung geträumt, woraufhin er Wallenstein empfiehlt, in der Schlacht ein anderes Pferd zu besteigen. Wallenstein nimmt Octavios Ratschlag an und kann im Laufe der Schlacht sein Leben retten, während sein Vetter, der Wallensteins Pferd besteigt, den Tod findet. Wallensteins Fehler besteht allerdings darin, diesen Vorfall als die Bürgschaft für Octavios *ewige* Treue zu betrachten: auf diese Weise verwandelt Wallenstein einen Zufall, der ihm das Leben rettete, in ein trügerisches Schicksalszeichen, weil er sich selbst vor dem Verrat verblendet, den Octavio ersinnen wird. Dieser Verrat ist auf subtile Weise bereits in dem von Wallenstein geforderten »Liebeszeichen« angedeutet, das einen deutlichen Hinweis auf die Passionsgeschichte enthält und Octavio der Figur Judas' annähert.

Fragt man nun nach der symbolischen Bedeutung von Wallensteins Vertrauen in die Sterne, die Träume und allgemein in das Übernatürliche,[24] so erscheint es offensichtlich als die Reaktion des Helden auf eine Geschichte, die jede Teleologie verloren hat und als blindes Chaos empfunden wird.[25] Durch den Rekurs auf das Übernatürliche beabsichtigt Wallenstein, sich der ihn beängstigenden, sinnlosen Zufälligkeit des geschichtlichen Laufs zu entziehen.[26] Er versucht, den Zufall auf ein übergreifendes, sinnvolles Schicksal zurückzuführen, das sich in Träumen und dem Lauf der Sterne manifestiert. Dem skeptischen Illo, der seinen Feldherrn darauf aufmerksam macht, daß die Ereignisse von Lützen lediglich eine Reihe von Zu-

[23] »Doch kommen wird der Tag, wo diese alle | Das Schicksal wieder auseinander streut, | Nur wenge werden treu bei dir verharren. | Den möcht ich wissen, der der Treuste mir | Von allen ist, die dieses Lager einschließt. | Gib mir ein Zeichen, Schicksal! *Der* solls sein, | Der an dem nächsten Morgen mir zuerst | Entgegen kommt mit einem Liebeszeichen«, Tod, v. 917.

[24] Diese unterschiedlichen Arten des Aberglaubens schließen sich nicht aus, sondern erhärten sich gegenseitig. Wallensteins Vertrauen in Octavio, das ihm der Traum suggeriert hat, wird von den Sternen bestätigt. Der Feldherr erklärt seinen Generälen: »ich hab sein Horoskop gestellt, | Wir sind geboren unter gleichen Sternen –«, Piccolomini, v. 888f.

[25] Jochen Schmidt, Freiheit und Notwendigkeit. ›Wallenstein‹, in: Schiller. Werk-Interpretationen, hrsg. v. Günter Sasse, Heidelberg 2005, S. 85-104, hier S. 91.

[26] So konstatiert Wallenstein in Bezug auf die Gefangennahme Sesins: »Ich bin es nicht gewohnt, daß mich der Zufall | Blind waltend, finster herrschend mit sich führe«, Tod, v. 136f.

fällen gewesen sind, erwidert Wallenstein: »Es gibt keinen Zufall; | Und was uns blindes Ohngefähr nur dünkt, | Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen« (Tod, v. 943f.). Jedoch Octavio selbst betont den irrationalen Charakter des Vertrauens, das Wallenstein ihm gegenüber hegt, wenn er rückblickend seine Version der Lützener Ereignisse abgibt: »Als ich ihn | Erweckte, mein Bedenken ihm erzählte, | Sah er mich lange staunend an; drauf fiel er | Mir um den Hals, und zeigte eine Rührung, | Wie jener kleine Dienst sie gar nicht wert war. | Seit jenem Tag verfolgt mich sein Vertrauen | In gleichem Maß, als ihn das meine flieht« (Piccolomini, v. 366ff.). Wenn Wallensteins trügerisches Verlangen nach Sinn und Sicherheit sich in seiner ständiger Beschwörung des Schicksals niederschlägt – eine Beschwörung, die von Schiller als wahnhaft dargestellt wird –, erscheint die reale Geschichte, ihre sinnlose Zufälligkeit und Kontingenz, in der für die Tragödie zentralen Symbolik der *Fortuna*, welche Wallensteins Schicksalsglaube dementiert.[27] Wallensteins Versuch, das unsichere Wanken der Fortuna in dem berechenbaren Lauf der Gestirne einzufangen, den Zufall in Schicksal umzuwandeln, ist zum Scheitern verurteilt, weil er eine phantastische Flucht vor der sinnlosen Kontingenz der realen Geschichte repräsentiert.

Es versteht sich von selbst, daß Wallensteins Schicksalsauffassung der Schillers diametral entgegengesetzt ist. Ausgehend von Herders Aufsatz *Das eigene Schicksal* (1795), das Schiller selbst als drittes Stück im ersten Band der *Horen* herausgegeben hatte, repräsentiert das Schicksal für den Dichter das *notwendige* Los, das sich jedes Individuum selbst *frei* erschafft.[28] Das »eigene Schicksal« ist die notwendige Konsequenz von den eigenen freien Handlungen. Anstatt das *eigene* Schicksal im Sinne Herders hervorzubringen, beschwört Wallenstein *das* Schicksal, in dem Sinne, daß er, auf die Freiheit verzichtend, dem Fatum der antiken Tragödie noch einmal Substanz verleiht, mit dem Unterschied, daß das Fatum nun nichts anderes als eine subjektive Vorstellung des Helden ist.[29] Im Unterschied

[27] Grundlegend dazu: Jochen Schmidt, Freiheit und Notwendigkeit. ›Wallenstein‹, a.a.O., S. 95-99. »Fortuna ist Inbegriff der sinnlos gewordenen Geschichte selbst, und weil Schiller nicht bloß irgendein großes Geschichtsdrama, sondern ein paradigmatisches Drama *der* Geschichte schuf, machte er Fortuna zum Leitmotiv«, S. 98.

[28] Vgl.: Johann Gottfried Herder, Schriften zu Literatur und Philosophie 1792-1800, hrsg. v. Hans Dietrich Irmscher, Frankfurt/M. 1998, S. 241-256: »*Jeder Mensch hat sein eignes Schicksal, weil jeder Mensch seine Art zu sein und zu handeln hat*«, S. 241, sowie: »*dein Schicksal ist der Nachklang, das Resultat deines Charakters*«, a.a.O., S. 244.

[29] Wallenstein selbst markiert den subjektiven Charakter des astrologischen Schicksals in der ursprünglichen Fassung der astrologischen Szene: »Nur dem Geiste *in* uns | Gibt sich der Geist von außen zu erkennen. | Wer nicht den Glauben hat, für den bemühn | Sich die Dämonen in verlornen Wundern, | Und in dem sinnvoll tiefen Buch der Sterne | Liest sein gemeines Aug nur den Kalender«, NA, Bd. 8, S. 468. Wallensteins blindem Glauben an ein *äußeres*

zur antiken Schicksalstragödie von der Art des *Oedipus Rex* wird Wallensteins Fehler nicht mehr vom Schicksal herbeigeführt, sondern vom Glauben in dessen Existenz. Diese ist die offenkundigste Säkularisierung der tragischen Form, die Schiller im *Wallenstein* unternimmt.

Dessen ungeachtet hieße es, Schillers Intention mißzuverstehen, wenn man vergäße, daß Schiller im *Wallenstein*, wie am Anfang bereits angedeutet, eine durchaus *widersprüchliche* Absicht verfolgt und das Ziel vor Augen hat, sein säkularisiertes Geschichtsbild in eine klassizistische Tragödienform zu kleiden. Erst vor dem Hintergrund dieser ambivalenten Absicht wird verständlich, daß Schiller, obwohl er Wallensteins Schicksalsglauben als Verblendung darstellt, trotzdem versucht, im Drama den Eindruck des Schicksalhaften zu erwecken.[30]

Auf dramatischer Ebene wird das Schicksal von Schiller vor allem durch den objektiven Zwang der Umstände veranschaulicht, in den Wallenstein durch sein Zögern gerät. Indem der Feldherr sich alle Möglichkeiten offen halten will und jede Entscheidung verschiebt, wird er durch den Druck der äußeren Umstände schließlich dazu gezwungen, Verrat am Kaiser zu begehen. Dadurch erweckt Schiller den Anschein eines quasi schicksalhaften Zusammenhangs, der eine Entlastung des Helden im Sinne von Aristoteles zur Folge hat: weniger der Held als die ihn zum Verrat zwingenden Tatsachen tragen die Schuld für seinen Verrat.[31] Max selbst betont den entscheidenden Anteil der objektiven Konstellation an Wallensteins Verrat, wenn er Octavios Intrige für Wallensteins Schuld verantwortlich macht.[32]

Schicksal setzt Schiller Theklas Vertrauen in das *eigene* Schicksal gegenüber, das sich ihr durch die Stimme des Herzens offenbart. Wallensteins Verse: »Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz | In uns ist sein gebietrischer Vollzieher«, Tod, v. 655f. – sind die Umkehrung von Theklas Worten: »Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme«, Piccolomini, v. 1840.

[30] Dies erklärt auch die frühe Rezeption des *Wallenstein* als Schicksalsdrama u.a. bei Werner, Solger und Hebbel. Belege bei: Hartmut Reinhardt, Das ›Schicksal‹ als Schicksalsfrage. Schillers Dramatik in romantischer Sicht: Kritik und Nachfolge, in: Aurora 50, 1990, S. 63-86. Die klassizistische Stilisierung im *Wallenstein* wird nicht nur durch die Schicksalsvorstellung, sondern auch durch andere Formelemente erreicht. Unter ihnen besitzt der Status von Gordon als Chor, den bereits Wilhelm Süvern erkannt hatte, eine herausragende Bedeutung. Zu anderen klassischen Topoi vgl. insbesondere: W. S., Über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragödie, Berlin 1800, sowie: Gisela N. Berns, Greek Antiquity in Schiller's Wallenstein, Chapel Hill, London 1985, und: dies., Greek Archetyps in the Poetic Fabric of Schiller's Wallenstein, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 138, 1986, S. 344-349.

[31] Vgl. den schon zitierten Brief Schillers an Goethe vom 2.10.1797: »Da der Hauptcharacter eigentlich retardierend ist, so thun die Umstände eigentlich alles zur Crise, und dieß wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen«, NA, Bd. 29, S. 141.

[32] »Ihr werdet ihn durch eure Staatskunst noch | Zu einem Schritte treiben – Ja, ihr könntet ihn, | Weil ihr ihn schuldig *wollt*, noch schuldig *machen*«, Piccolomini, v. 2633ff.

Der Eindruck fataler Notwendigkeit wird zudem durch die Struktur des analytischen Dramas erhöht, die *Wallensteins Tod* mit dem Sophokleischen *Oedipus Rex* teilt. Wie im *Oedipus*, in dem die dramatische Handlung nur die Analyse des bereits Geschehenen darstellt, sind die Ereignisse im dritten Teil der *Wallenstein*-Trilogie die reine Analyse der Prämissen, die im zweiten Teil aufgestellt wurden: daher ihre Unabwendbarkeit. Daß Schiller unter den Vorzügen des analytischen Dramas nicht zuletzt die quasi schicksalhafte Unabwendbarkeit rechnete, die dem bereits Geschehenen eignet, belegt auch der Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797: »Ich habe mich dieser Tag viel damit beschäftigt, einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von der Art des Oedipus Rex wäre und dem Dichter die nehmlichen Vortheile verschaffte. Diese Vortheile sind unermeßlich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der Tragischen Form ganz widerstrebt, dabey zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht daß etwas *geschehen seyn* möchte, das Gemüth ganz anders affiziert, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte«.[33] Aus dem analytischen Charakter der Handlung in *Wallensteins Tod* erwächst der Eindruck ihrer fatalen Zwangsläufigkeit. Es handelt sich allerdings um eine bloß *handlungsimmanente*, keine transzendente und in eigentlichem Sinne fatale Notwendigkeit.

Dies ist der Grund dafür, daß Schiller in das Drama auch Symbole für ein transzendentes Schicksal einführt, die den innergeschichtlichen Zwang zu einem übernatürlichen Schicksal hypostasieren und somit der Tragödie eine noch ausgeprägtere klassizistische Form verleihen sollen.

Die neben dem astrologischen Motiv bedeutendste mythologische Personifikation des Schicksals im *Wallenstein* ist die Nemesis, mit der Schiller durch die Lektüre von Herders Aufsatz *Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild* (1785)[34] vertraut wurde. Sie verkörperte in der griechischen Antike die Göttin der strafenden Gerechtigkeit[35] und wird im *Wallenstein* sehr oft als göttliches und strafendes Schicksal beschworen. Durch die Einführung des Nemesis-Motivs versucht Schiller den Eindruck zu erwecken, als ob in der

[33] NA, Bd. 29, S. 141.

[34] Vgl.: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787, hrsg. v. Jürgen Brummack u. Martin Bollacher, Frankfurt/M. 1994, S. 549-578.

[35] Vgl.: Der Neue Pauly, hrsg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider, Stuttgart 2000, Bd. 8: »Griechische Göttin und Personifikation der Vergeltung«, Sp. 818, sowie: The Oxford Classical Dictionary, edited by Simon Hornblower and Antony Spawforth, Oxford 1996, S. 1034.

Tragödie eine göttliche Gerechtigkeit walte, die für die Vergeltung der Untaten und die Bestrafung der Schuldigen sorge.

Dieser Schein soll allerdings nicht zu der Annahme verleiten, daß im Drama eine transzendente göttliche Schicksalsmacht tatsächlich am Werk sei. Denn auch die Nemesis erweist sich im *Wallenstein* letztlich als die mythologische Abbildung eines *geschichtsimmanenten* Prinzips: sie bezeichnet die notwendige Vergeltung, die jeden Einzelnen für seine Taten durch die Mitmenschen ereilt, dessen »eigenes Schicksal« als notwendiges Resultat seiner Handlungen. Gerade diese Konzeption der Nemesis im *Wallenstein* wurde entscheidend durch Herder vorbereitet, denn dieser faßte bereits in seinem Aufsatz die Nemesis nicht als transzendentes, sondern als immanentes Prinzip auf.[36] In einem Gespräch mit Schiller am Anfang ihrer Bekanntschaft, von dem Schiller an Körner am 8. August 1787 brieflich berichtet, äußerte Herder darüber hinaus die Absicht, die mythologische Nemesis-Konzeption, die er in seinem Aufsatz rekonstruiert hatte, noch entschiedener zu verweltlichen.[37] Man kann seinen späteren Aufsatz von 1795, *Das eigene Schicksal*, als Verwirklichung jenes Vorhabens betrachten, denn hier erscheint in der Tat der Begriff des »eigenen Schicksals« als Säkularisat der Nemesis.[38] Auf diese Weise stellte Herder die Weichen für Schillers Nemesis-Auffassung. Die Nemesis im *Wallenstein* ist die klassizistische Bezeichnung für die Konzeption des »eigenen Schicksals«. Sie stellt kein heteronomes, sondern ein von den Handelnden selbsterschaffenes Schicksal, keinen transzendenten, sondern einen geschichtsimmanenten Zwang dar. Wie »das eigene Schicksal« drückt sie die aus der Freiheit entstehende Notwendigkeit aus, die objektiven Folgen, die die eigenen freien Handlungen zeitigen. Sie umschreibt die selbstverschuldete Verstrickung jedes Einzelnen, der mit den natürlichen Konsequenzen seiner Handlungen konfrontiert ist. Sie läßt sich als eine Dialektik von Aktion

[36] »Ihrem [der Griechen] klaren Auge war es nicht entgangen, daß außer jenen großen Abwechselungen des Schicksals, gegen welche der Mensch, die wahre Ephemere auf Erden, nichts vermag, das Meiste auf *ihm selbst* beruhe, und er also die kleinere Waage seines Schicksals überall mit sich führe«, a.a.O., S. 569.

[37] »Ich sprach von seinen Schriften und weil ich noch voll war von seiner Nemesis so führte ich die Unterredung auf diese. Es schien ihn zu überraschen und zu freuen, daß ich ganz in seine Idee hineingegangen war und er gab mir viele Aufschlüße darüber, sagte mir auch daß er sich diese Nemesis oder Adrastea zu einem großen Werk für die Zukunft erweitern und sie auch durch die physische Welt ausdehnen würde, als das erste allgemeine Gesetz der ganzen Natur, das *Gesetz des Maases*«, NA, Bd. 24, S. 124.

[38] Herder verwendet beide Termini als Synonyme: »So bei allen Gemüthscharakteren, Tugenden und Lastern. […] alle haben und finden *ihr Schicksal*. Früher oder später, nach der Stärke ihrer Kraft von innen, oder nach den Umständen von außen; die *Nemesis* ist da, sie erscheint, sie ereilet«, a.a.O., S. 224.

und Reaktion beschreiben, dem physikalischen Gesetz entsprechend, daß jede Ursache eine Wirkung nach sich zieht. Trotzdem behält die Nemesis, als Schicksalsgöttin, zumindest den Schein des göttlichen Fatums.[39] Sie ist somit ein paradigmatisches Beispiel für Schillers angestrebte Synthese von säkularisiertem Geschichtsbild und klassizistischem Formwillen.

Gerade die Rolle der Nemesis im *Wallenstein* hat in der Forschung eine lebhafte Debatte ausgelöst, die hauptsächlich zwischen Walter Müller-Seidel und Wolfgang Wittkowski geführt wurde.[40] Müller-Seidel bestreitet, daß im Drama das Walten einer schicksalhaften Nemesis erkennbar sei, da er den *Wallenstein* keineswegs als Schicksalstragödie, sondern – zu Recht – als Tragödie der subjektiven Verblendung betrachtet.[41] Er erinnert auch daran, daß Schiller lange zögerte, bevor er sich dazu entschließen konnte, das astrologische Motiv in das Drama einzuführen, und selbst dann es als ein eher groteskes als tragisches Element betrachtete. So heißt es im Brief an Goethe vom 4. Dezember 1798: »Ich wünschte nun zu wissen […] ob also die Fratze, die ich gebraucht, einen gewißen tragischen Gehalt hat, und nicht bloß als lächerlich auffällt«.[42] Daraus schließt Müller-Seidel, daß die Nemesis – verstanden als Symbol eines *transzendenten* Schicksals – keine Rolle in der Ökonomie des Dramas besitzen kann. Wittkowski hingegen gesteht der Nemesis nicht nur eine dramenrelevante Funktion zu, sondern versteht sie als ethische Instanz: sie stelle jene Ordnung wieder her, die Wallenstein selbst, als »irrational-despotischer Revolutionär«, umstürzen wollte.[43] Gegen diese ethische Nemesis-Deutung spricht allerdings die Legitimationskrise des Kaisertums, in dessen Dienst sich die providentielle Aktion der Nemesis *de facto* stellen würde.[44] Auch die Tatsache, daß Figu-

[39] So beabsichtigte Schiller, dem Drama für den Erstdruck eine Titelvignette mit ihrer Darstellung als Schicksalsgöttin voranzustellen. Vgl. Schiller an Cotta vom 30.11.1796, 18.1.1797, 30. 10. 1797 sowie Schiller an Goethe vom 1.12.1797.

[40] Bei Helmut Koopmann (Schiller-Forschung 1970-1980. Ein Bericht, Marbach a. N. 1982, zum *Wallenstein*: S. 95-111) eine Zusammenfassung der Debatte (S. 95-98).

[41] Episches im Theater der deutschen Klassik. Eine Betrachtung über Schillers Wallenstein, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 20, 1976, S. 338-386, bes. S. 364f., vgl. auch S. 368. Vgl. auch: Ders., Die Idee des neuen Lebens: eine Betrachtung über Schillers ›Wallenstein‹, in: The Discontinuous Tradition. Studies in German Literature in Honour of Ernest Ludwig Stahl, edited by P. F. Ganz, Oxford 1971, S. 79-98.

[42] NA, Bd. 30, S. 9.

[43] Wolfgang Wittkowski, Theodizee oder Nemesistragödie? Schillers ›Wallenstein‹ zwischen Hegel und politischer Ethik, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1980, S. 177-237. Vgl. auch: Ders., »Der Übel größtes aber ist die Schuld«. Nemesis und politische Ethik in Schillers Dramen, in: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, S. 295-304, Diskussion: S. 304-309.

[44] Diese Legitimationskrise geht u.a. aus dem Dialog zwischen Wallenstein und der Gräfin Terzky im siebenten Auftritt des ersten Aufzugs von *Wallensteins Tod* hervor (v. 619ff.). Zur

ren vom niedrigsten ethischen Rang wie Buttler sich mit der Nemesis identifizieren – »Bis hieher, Friedland, und nicht weiter! sagt | Die Schicksalsgöttin« (Tod, v. 2433f.) – trägt dazu bei, eine ethische Interpretation des Wirkens der Nemesis unplausibel zu machen. Sie verkörpert weniger eine moralische Gesetzmäßigkeit als die rein physikalische – und amoralische – Dialektik von Aktion und Reaktion, die für Schiller die Geschichte beherrscht.

So löst Wallenstein den Treuebund mit dem Kaiser, um sich an ihm wegen seiner Absetzung während des Regensburger Reichstags zu rächen.[45] Wallenstein hetzt jedoch auch Buttler mit dem Betrug gegen den Kaiser auf und versichert sich auf diese Weise dessen Treue.[46] Dennoch wird er selbst von der Nemesis eingeholt,[47] indem er, seinerseits von Buttler betrogen, dessen Rache zum Opfer fällt: in seinem Monolog am Anfang des vierten Aktes des dritten Teils rechtfertigt Buttler seinen Verrat an Wallenstein unter explizitem Verweis auf die Nemesis. Auch Octavio wird der Nemesis zum Opfer fallen, wie es bereits Max vorausgesagt hatte:[48] Octavio, der durch den Verrat an Wallenstein das natürliche Gesetz der Freundschaft gebrochen hatte, verliert seinen einzigen Sohn. Der Nemesis vermag schließlich nicht einmal Max sich zu entziehen, der mit seinem Selbstmord die eigene Freiheit im Unterschied zu den anderen Figuren durchzusetzen schiene, die in die Kette von Aktion und Reaktion verstrickt sind. Max' Selbstmord ist zugleich ein Racheakt gegenüber seinen Dragonern, die ihn von Thekla getrennt haben und die er nun mit sich in den Tod führen will. Max selbst bedroht sie gerade durch die ausdrückliche Beschwörung der Nemesis.[49] Auch an Max selbst wird sich schließlich die Nemesis vollziehen: er, der den Tod seiner eigenen Soldaten beschlossen hatte, wird unter

Legitimitätsproblematik im *Wallenstein* vgl.: J. Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1949, Bd. I: Von der Aufklärung bis zum Idealismus, 3. verb. Aufl., Heidelberg 2004, S. 453ff.

[45] »Es ist sein böser Geist und meiner. *Ihn* | Straft er durch mich, das Werkzeug seiner Herrschsucht, | Und ich erwart es, daß der Rache Stahl | Auch schon für *meine* Brust geschliffen ist. | Nicht hoffe, wer des Drachen Zähne sät, | Erfreuliches zu ernten. Jede Untat | Trägt ihren eignen Rache-Engel schon, | Die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen«, Tod, v. 645f.

[46] »Octavio: Von Eurer Rache hofft' er zu erlangen, | Was Eure wohlbewahrte Treu ihn nimmer | Erwarten ließ, bei ruhiger Besinnung«,Tod, v. 1148-1150.

[47] »Octavio: Mit leisen Tritten schlich er seinen bösen Weg, | So leis und schlau ist ihm die Rache nachgeschlichen. | Schon steht sie ungesehen, finster hinter ihm«, Piccolomini, v. 2477-2479.

[48] Piccolomini v. 2636-2646.

[49] »Ihr reißt mich weg von meinem Glück, wohlan, | Der Rachegöttin weih ich eure Seelen! | Ihr habt gewählt zum eigenen Verderben, | Wer mit mir geht, der sei bereit zu sterben!«, Tod, v. 2424-2427.

den Hufen ihrer Pferde sterben. Statt einer idealistischen Bekräftigung der eigenen *Freiheit* repräsentiert dieser Tod vielmehr nicht nur ein weiteres, sondern das drastischste Beispiel für die *Notwendigkeit*, welcher keine Figur des Dramas zu entkommen vermag.

Neben der Nemesis, die eine bloß innergeschichtliche Dynamik abbildet und als Schicksalsgöttin dennoch zumindest den Anschein eines göttlichen Fatums besitzt, ist es vor allen Dingen das astrologische Motiv, worauf Schiller rekurrierte, um die immanente Notwendigkeit durch den Eindruck einer transzendenten zu verstärken.

Der erste Brief Schillers an Goethe, der die Astrologie zum Thema hat, ist der Brief vom 4. Oktober 1798. Hier erwägt Schiller, das astrologische Motiv in der letzten Szene der *Piccolomini* zu entfalten, die dann die erste Szene von *Wallensteins Tod* bilden und Wallenstein mit Seni im astrologischen Turm zeigen wird.[50] Obwohl Goethe in seinem Antwortschreiben aus dramentechnischen Gründen Schillers Vorsatz mißbilligt, das astrologische Schicksal durch ein Buchstabenorakel zu veranschaulichen, bestärkt er Schiller in seinem Vorhaben, das Sternenmotiv in der respektiven Szene zu verwenden und regt ihn an, dieses im Drama weiter zu entfalten: der astrologische Aberglaube ruhe auf dem Gefühl eines »ungeheuren Weltganzen« und sei äußerst geeignet, die Vorstellung des Schicksals in jedem Menschen zu erwecken.[51] Schillers Antwortschreiben vom 11. Dezember 1798, das seinen Dank an Goethe für diese Ermunterung zum Ausdruck bringt, verzeichnet zugleich den Wechsel seiner Einstellung angesichts des Sternenmotivs sowie sein Vorhaben, es für den *Wallenstein* weiter fruchtbar zu machen: »Es ist eine rechte Gottesgabe um einen weisen und sorgfältigen Freund, das habe ich bei dieser Gelegenheit aufs neue erfahren. Ihre Bemerkungen sind vollkommen richtig und Ihre Gründe überzeugend. Ich weiß nicht welcher böse Genius über mir gewaltet, daß ich das astrologische Motiv im Wallenstein nie recht ernsthaft anfaßen wollte, da doch eigentlich meine Natur die Sachen lieber von der ernsthaften als

[50] Schiller an Goethe vom 4.12.1798: »Ich wünschte nun zu wißen, ob Sie dafür halten, daß mein Zweck, der dahin geht, dem Wallenstein durch das Wunderbare einen augenblicklichen Schwung zu geben, auf dem Weg den ich gewählt habe, wirklich erreicht, und ob also die Fratze, die ich gebraucht, einen gewißen tragischen Gehalt, und nicht bloß als lächerlich auffällt«, NA, Bd. 30, S. 9.

[51] Goethe an Schiller vom 5.12.1798: »Dem ersten Anblick nach scheint mir die Idee sehr wohl gefunden und ich sollte denken, daß man dabey akquiesciren könnte«, NA, Bd. 38.1, S. 12. Vgl. auch Goethe an Schiller vom 8.12.1798: »Der *astrologische Aberglaube* ruht auf dem dunklen Gefühl eines ungeheuren Weltganzen. Die Erfahrung spricht, daß die nächsten Gestirne einen entschiedenen Einfluß auf Witterung, Vegetation u.s.w. haben […] Diesen und ähnlichen Wahn möchte ich nicht einmal Aberglauben nennen, er liegt unserer Natur so nahe, ist so leidlich und läßlich als irgend ein Glaube«, NA, Bd. 38.1, S. 14.

leichten Seite nimmt. Die Eigenschaften des Stoffes müssen mich anfangs zurückgeschreckt haben. Ich sehe aber jetzt vollkommen ein, daß ich noch etwas bedeutendes für diese Materie thun muß und es wird auch wohl gehen, ob es gleich die Arbeit wieder verlängert«.[52]

Das Hauptziel, das Schiller mit dem astrologischen Motiv bislang verfolgt hatte, war es, eine plausible Erklärung für Wallensteins Retardation zu finden. Der Sternenglaube lieferte den Grund für die Verblendung des Helden. Zwar erfüllte das Sternenmotiv schon in den *Piccolomini* an einigen Stellen die Funktion, das Schicksal zu veranschaulichen. Als prominentes Beispiel dafür könnte man Senis Horoskop über Thekla in den *Piccolomini* zitieren,[53] das Theklas eigenes, furchtbares Orakel über den Untergang ihres Hauses flankiert.[54] Dennoch bestand die Funktion des Sternenmotivs primär darin, Wallensteins Entschlußunfähigkeit, sein Zaudern zu begründen.[55] Seit dem Briefwechsel mit Goethe von Mitte Dezember 1798 eröffnet sich für Schiller die Perspektive, das astrologische Motiv anders zu verwenden. Dies bezeugt bereits die astrologische Szene. Hier betrachtet Wallenstein, wie Jupiter und Venus Mars, den er als »den alten Schadenstifter« bezeichnet, in ihre Mitte schließen: »Jetzt haben sie den alten Feind besiegt« – bemerkt er – »Und bringen ihn am Himmel mir gefangen« (Tod, v. 20f.). Unmittelbar danach jedoch dringt Terzky in den astrologischen Turm ein mit der Nachricht der Gefangennahme Sesins: »Vernahmst dus schon? Er ist gefangen« (Tod, v. 40). Nicht die Planetenkonstellation, sondern ihre Deutung durch Wallenstein erweist sich als falsch und wird zum Gegenstand der tragischen Ironie. Die Gefangennahme des Mars bedeutet nicht, daß dieser ihm nun endlich hold sein wird, sondern sie symbolisiert die für Wallenstein ruinöse Gefangennahme des Unterhändlers Sesin und somit das Misslingen seiner Pläne. Zugleich erhält dieser Vorfall dadurch, daß er angeblich in den Lauf der Sterne eingeschrieben ist, den Anschein des Schicksalhaften.

Jedoch nicht nur in der astrologischen Szene, sondern insbesondere in der Katastrophe hat sich Schiller des Schicksals bedient, um Wallensteins Untergang als noch fataler erscheinen zu lassen. Bereits in seinem Brief an

[52] NA, Bd. 30, S. 10f.

[53] Piccolomini, v. 1585-1591. Schiller betrachtete gerade das Orakel als eigentümlichen Bestandteil der griechischen Tragödie. Vgl. Schillers Brief an Goethe vom 2.10.1797 in Bezug auf den *Oedipus Rex*: »Das Orakel hat einen Antheil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts andres zu ersetzen ist«, NA, Bd. 29, S. 141f.

[54] Piccolomini, v. 1899-1910.

[55] Auf die drängenden Illo und Terzky, die Wallenstein dazu auffordern, nicht länger zu zögern und mit dem Hof förmlich zu brechen, sich also auf die *irdische* Stunde zu besinnen, antwortet er: »Da tut es not, die Saatzeit zu erkunden, | Die rechte *Sternenstunde* auszulesen, | […] Drum laßt mir Zeit«, Piccolomini, v. 993-998, meine Hervorhebung.

Goethe vom 28. November 1796 hatte Schiller bekanntlich beklagt, daß der Katastrophe noch ein objektiver Grund jenseits der subjektiven Kategorie der Schuld fehle. Das Schicksal hatte für Schiller noch zu wenig Anteil an der Katastrophe.[56] Freilich hatte dieses Problem durch die an den *Oedipus Rex* orientierte analytische Form, von der der Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797 enthusiastisch berichtete, schon zum Teil behoben werden können. Nun ergibt sich für Schiller aber die Gelegenheit, mit Hilfe des astrologischen Motivs das Proton-Pseudos in der Katastrophe endgültig zu lösen.

Schiller verändert somit auf markante Weise die Funktion der Astrologie, die sich von der Ursache für Wallensteins Verblendung zu einer *scheinbar* objektiven schicksalhaften Macht entwickelt, die Wallensteins Untergang besiegelt. Das Ziel, das Schiller mit dieser Veränderung dabei verfolgt, ist, die immanente Notwendigkeit, die dem Geschehen durch die analytische Form zukommt, zu einer transzendenten zu hypostasieren und Wallensteins Untergang einen noch fataleren Charakter zu verleihen. Der durch die analytische Handlung hervorgehobene, *innergeschichtliche* Zwang der Umstände nimmt die Züge eines von der *Transzendenz* verhängten Schicksals an. Durch diesen qualitativen Umschlag sollte der Notwendigkeitscharakter von Wallensteins Tod, der ihm bereits aus der analytischen Handlungsführung zufällt, noch verstärkter in Erscheinung treten. Schillers Absicht war es, den Eindruck zu erzielen, daß in Wallensteins Untergang das Schicksal selbst am Werk sei.

Der neue, objektive Status des astrologischen Motivs setzt jedoch eine entsprechende und entgegengesetzte Wandlung in Wallenstein selbst voraus, um die tragische Peripetie herbeiführen zu können. Wallenstein verliert allmählich sein Vertrauen in die Gestirne. Merkwürdigerweise wurde in der Forschungsliteratur bisher kaum darauf aufmerksam gemacht, daß die Katastrophe im *Wallenstein* nicht dem blinden Sternenglauben des Helden, sondern *de facto* gerade seinem *Unglauben* angesichts der Sternenzeichen zu verschulden ist.[57]

[56] »Auch ist das Proton-Pseudos in der Catastrophe, wodurch sie für eine tragische Entwicklung so ungeschickt ist, noch nicht ganz überwunden. Das eigentliche Schicksal thut noch zu wenig, und der eigne Fehler des Helden noch zuviel zu seinem Unglück«, NA, Bd. 29, S. 15.

[57] Diese tragische Ironie wurde bislang nur von Benno von Wiese (Friedrich Schiller, Stuttgart 1959, S. 673) und Dieter Borchmeyer (a.a.O., S. 34) gebührend hervorgehoben. Glück (a.a.O., S. 159-173) erkennt sie nicht. Ein Übergangsstadium, in dem Wallenstein noch nicht von Skepsis befallen ist, die Sternzeichen jedoch einen objektiven Wert erhalten, bildet zusammen mit der bereits erwähnten astrologischen Szene der dritte Auftritt des vierten Aufzugs. Hier scheitert Wallenstein ebenfalls an der *Deutung* von an sich wahrhaftigen Schicksalszeichen. So ist Wallensteins Interpretation der eigenen Prophezeiung: »Die Hohen

Die erste Ursache für Wallensteins wachsende Skepsis ist Octavios Verrat. Gerade aufgrund seiner tiefen »Widernatürlichkeit« erschüttert dieses Ereignis Wallensteins Glauben an die Existenz einer von den Sternenläufen vorgezeichneten Naturordnung.[58] Hinzu kommt dann Max' tragischer Tod, der in ihm jegliches restliche Vertrauen in die Sterne erstickt.

Wallensteins innere Wandlung wird in der dritten Szene des fünften Aktes durch das Mißverständnis zwischen ihm und Gräfin Terzky auf subtile Weise markiert. Beim Betrachten des nächtlichen, von vorüberziehenden Wolken bedeckten Himmels bedauert Wallenstein, den Stern nicht zu erblicken, der bislang immer sein Leben beleuchtete und dessen Anblick ihn oft ermunterte. Die Gräfin denkt, daß Wallenstein damit seinen Stern, Jupiter, meint, welcher vorübergehend vom schwarzen Gewitterhimmel bedeckt ist. Erst als Wallenstein hinzufügt, daß sein Stern zu Staub wurde und er ihn nie wieder sehen wird, stellt sich heraus, daß er darunter gar nicht Jupiter, sondern Max versteht. Die Vertauschung von Jupiter und Max hat eine tiefe symbolische Bedeutung, wenn man sich vergegenwärtigt, daß in der achtzehnten Szene des dritten Aktes Wallenstein ein Naturrecht auf Max geltend machte, das letzteren zwingen sollte, auf Wallensteins *Stern* zu leben und stets dessen Lauf zu folgen.[59] Durch seinen Tod hat Max in Wallensteins Herzen die Stelle des Gestirns eingenommen, dessen Gefangener er vorher war, und er selbst repräsentiert nun den ein-

werden fallen und die Niedrigen | Erheben sich«, Tod, v. 2606-7, die er gegenüber dem Bürgermeister ausspricht, offensichtlich falsch. Sie ist nicht, wie es Wallenstein tut, auf den Kaiser, sondern auf ihn selbst zu beziehen. Unbewußt prophezeit er den eigenen Untergang und den Aufstieg seiner Feinde – Octavio wird zum Fürsten, Buttler zum Grafen erhoben. Ebenso trügerisch ist seine Deutung des apokalyptischen Zeichens der drei Monde: »Ihr saht doch jüngst | Am Himmel die drei Monde? Bürgermeister: Mit Entsetzen. Wallenstein: Davon sich zwei in blutge Dolchgestalt | Verzogen und verwandelten. Nur einer, | Der mittlere blieb stehn in seiner Klarheit«, Tod, v. 2610-2614. Während Wallenstein dieses furchtbare Himmelszeichen auf das Ende der spanischen Doppelherrschaft bezieht, das dem lutherischen Glauben weichen muß, prophezeit die Verwandlung der zwei Monde »in blutge Dolchgestalt« in Wirklichkeit seinen eigenen Mord.

[58] Wallenstein: »Die Sterne lügen nicht, *das* aber ist | Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal. | Die Kunst ist redlich, doch dies falsche Herz | Bringt Lug und Trug in den wahrhaftgen Himmel. | Nur auf der Wahrheit ruht die Wahrsagung, | Wo die Natur aus ihren Grenzen wanket, | Da irret alle Wissenschaft«, Tod, v. 1668-1674.

[59] »Gehörst | Du dir? Bist du dein eigener Gebieter, | Stehst frei da in der Welt wie ich, daß du | Der Täter deiner Taten könntest sein? | Auf *mich* bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser, | Mir angehören, mir gehorchen, *das* | Ist deine Ehre, dein Naturgesetz. | Und wenn der Stern, auf dem du lebst und wohnst, | Aus seinem Gleise tritt, sich brennend wirft | Auf eine nächste Welt und sie entzündet, | Du kannst nicht wählen, ob du folgen willst, | Fort reißt er dich in seines Schwunges Kraft, | Samt seinem Ring und allen seinen Monden«, Tod, v. 2179-2191.

zigen wahrhaftigen Stern, der an Wallensteins Himmel leuchtet. Zugleich verabschiedet sich Wallenstein von der Vorstellung eines vom Schicksal gewährten Glücks. Er stellt nun die Freundschaft über das Glück.[60]

Wallensteins Skepsis angesichts des Schicksals macht es möglich, daß sich die Peripetie und die mit ihr verbundene tragische Ironie vollziehen können. Als Wallenstein auf den Lauf der Sterne und die Schicksalszeichen vertraute, um von ihnen den günstigen Augenblick zu erfahren und erfolgreich handeln zu können, wurde er von ihnen getäuscht, weil sie ihn in Wirklichkeit auf unheilvolle Weise von jedem Handeln abhielten. Die Heteronomie, in die er sich begeben hatte, erwies sich als verderblich. Nun aber, da Wallenstein seinen Glauben an das Übernatürliche verloren und seine Autonomie wieder errungen hat, schenkt er den unglücksschwangeren Schicksalszeichen, die ihn vor dem herannahenden Untergang warnen, kein Gehör. Die von Wallenstein mißachteten Vorahnungen der Katastrophe bilden vor allem die Verdunkelung des Jupiter, die Träume der Gräfin Terzky, das Zerbrechen der Kette, die Wallenstein als erste Gunst des Kaisers empfing, und schließlich die unheilsschwangeren Zeichen, die Seni am Himmel erblickt.

Wie bereits gesagt betrachtet Wallenstein in der Nacht seiner Ermordung aus dem Fenster seines Zimmers den bewölkten und vom Wind durchzogenen Himmel. Jupiter vermag Wallenstein nicht zu erblicken, er ist von schwarzen Gewitterwolken verhüllt. Aus diesem Unglückszeichen zieht Wallenstein dennoch keine Konsequenz im Hinblick auf die bevorstehenden Ereignisse. Die Erinnerung an Max als den neuen Stern an seinem Himmel hat in ihm den Glauben an seinen alten Stern völlig unterdrückt.

In derselben Nacht will Gräfin Terzky Wallenstein aufgrund unheilvoller Träume nicht verlassen.[61] Der letzte Traum, von dem sie Wallenstein erzählt, sagt ihr den eigenen Tod und den ihres Schwagers voraus.[62] Wallenstein bagatellisiert jedoch sogar das unheilvollste Omen, die blutrote Decke, die sich im Traum über beide legt: »Das ist der rote Teppich meines

[60] »Denn über alles Glück geht doch der Freund, | Ders fühlend erst erschafft, ders teilend mehrt«, Tod v. 3454f.

[61] »Gräfin: O mir wird heut so schwer von dir zu gehn, | Und bange Furcht bewegt mich. Wallenstein: Furcht! Wovor? | Gräfin: Du möchtest schnell wegreisen diese Nacht, | Und beim Erwachen fänden wir dich nimmer. | Wallenstein: Einbildungen! Gräfin: O meine Seele wird | Schon lang von trüben Ahnungen geängstigt, | Und wenn ich wachend sie bekämpft, sie fallen | Mein banges Herz in düstern Träumen an«, Tod, v. 3463-3470.

[62] »Gräfin: Und ein andermal, | Als ich dir eilend nachging, liefst du vor mir | Durch einen langen Gang, durch weite Säle, | Es wollte gar nicht enden – Türen schlugen | Zusammen, krachend – keuchend folgt ich, konnte | Dich nicht erreichen – plötzlich fühlt ich mich | Von hinten angefaßt mit kalter Hand, | *Du* warsts, und küßtest mich, und über uns | Schien eine rote Decke sich zu legen –«, Tod, 3501-3509.

Zimmers« (Tod, v. 3510). Wallensteins Gleichsetzung der blutroten Decke des Traums mit seinem roten Teppich ist richtig, aber nicht in diesem skeptischen, sondern in einem von ihm ungeahnten Sinne: in der elften Szene des letzten Aktes wird seine Leiche in diesem roten Teppich weggetragen.[63]

Wallensteins Skepsis wird noch evidenter, wenn sie mit dem blinden Vertrauen in die Träume verglichen wird, das Wallenstein in der Vergangenheit gezeigt hatte. Gemeint ist hier an erster Stelle der Traum, den Wallenstein Jahre zuvor geträumt hatte und dem er blindlings glaubte, da er ihm das Leben rettete. Es überrascht die Spiegelbildlichkeit beider Träume – des rettenden Traums Wallensteins und des unheilvollen Traums der Gräfin. Am Vorabend der Schlacht zu Lützen träumt Wallenstein, im Verlauf des Gefechts von seinem Pferd zu Boden zu stürzen und von den Pferden seiner Reiter niedergetreten zu werden. Dem Gestürzten erscheint jedoch der rettende Arm des Octavio.[64] Auch die Gräfin träumt vom eigenen Tode, aber dem rettenden Arm des Octavio entspricht nun die kalte Hand des schon toten Wallenstein, der die Schwägerin ergreift, um sie mit sich in den Tod zu ziehen. Angesichts beider Träume legt Wallenstein ein entgegengesetztes Verhalten an den Tag: dem ersten Traum hatte er als Schicksalszeichen blindlings vertraut, während er nun den warnenden Träumen der Schwägerin keinen Glauben mehr schenkt. Jedoch hat sich nicht nur Wallensteins Einstellung zu den Träumen, sondern – parallel dazu – auch der objektive Status der Träume selbst als Orakel verwandelt, um die tragische Ironie möglich zu machen. So bemüht Schiller sich darum, die Erfüllung des ersten Traums als bloß zufällig zu charakterisieren[65] und betont dies auch dadurch, daß er Wallensteins falsches Vertrauen in Octavio gerade auf diesem Traum beruhen läßt. Den zweiten Traum stellt er hingegen als wahrhaftiges Orakel dar, das tatsächlich Wallensteins Ende ankündigt.

Ein anderes Unglückszeichen, das der skeptisch gewordene Wallenstein ebenfalls verkennt, ist das Zerbrechen der ihm vom Kaiser geschenkten goldenen Kette.[66] Wallenstein deutet dies als Zeichen dafür, daß die Kette

[63] Vgl. die Regieanweisung zum elften Auftritt des fünften Aufzugs: »Wallensteins Leichnam wird in einem roten Teppich hinten über die Szene getragen«, NA, Bd. 8, S. 350.

[64] »Und mitten in die Schlacht ward ich geführt | Im Geist. Groß war der Drang. Mir tötete | Ein Schuß das Pferd, ich sank, und über mir | Hinweg, gleichgültig, setzten Roß und Reiter, | Und keuchend lag ich, wie ein Sterbender, | Zertreten unter ihrer Hufe Schlag. | Da faßte plötzlich hilfreich mich ein Arm, | Es war Octavios – und schnell erwach ich«, Tod, v. 926-933.

[65] Illo erhält die Aufgabe, den Kontingenz-Charakter der Lützener Ereignisse zu markieren: »Das war ein Zufall«, Tod, v. 943.

[66] »Wallenstein: […] Gib acht! Was fällt da? | Kammerdiener: Die goldne Kette ist entzwei gesprungen«, Tod, v. 3529-3530.

ihre Wirkung als glücksbringender Talisman erschöpft hat.[67] Er bezeichnet sein Tragen der Kette abschätzig als »Aberglaube« und sein Vertrauen in die übernatürliche Macht des Talismans als bloß subjektiven Glauben.[68] Seine Skepsis macht ihn blind gegenüber dem Umstand, daß das Zerbrechen der Glückskette nicht ihr Versagen als Talisman bedeutet, sondern den fatalen Ausdruck für das Ende seines Glücks repräsentiert.

Das letzte schicksalhafte Vorzeichen, das Wallensteins Skepsis verharmlost, sind die ungünstigen Himmelszeichen, von denen die überstürzte Ankunft des Astrologen kündet. Der Planetenstand, den Seni am Himmel erblickt hat, verkündet, daß Wallenstein Unheil durch falsche Freunde droht.[69] Dieses Orakel ist zutreffend, denn Buttler, den Wallenstein für einen Freund hält, plant, ihn zu ermorden. Der Astrologe aber deutet das Orakel der Sterne anders: er bezieht es auf die Schweden und fleht Wallenstein an, die schwedischen Verbündeten zu verlassen.[70] Wallenstein, der nun rational argumentiert, kann seinen Prophezeiungen keinen Glauben schenken, da er mit den Schweden ein Bündnis geschlossen hat. Senis Warnung, zu den Kaiserlichen zurückzukehren und das Schloß vor den Schweden zu verschließen, erscheint ihm nur als Folge der konfessionsbedingten und dadurch irrationalen Abneigung des katholischen Astrologen gegenüber den Protestanten.[71] Er ahnt nicht, daß Buttler vorhat, ihn zu töten, falls die Schweden in Eger ankämen. Die durch Seni beobachtete Sternenkonstellation erweist sich noch einmal als zutreffend: die Ankunft der schwedischen Armee, die für Wallenstein die Rettung hätte darstellen sollen, bedeutet in Wirklichkeit seinen Untergang. Wie Ödipus führt auch Wallenstein sein Verderben herbei gerade im Versuch, es von sich abzuwenden.

Die Wahrhaftigkeit, die die Himmelszeichen charakterisiert, wird auch von Gordon hervorgehoben, die sie sogar als Zeichen der Vorsehung auffaßt.[72] Diese Identifikation der Sterne mit der Vorsehung überrascht um so

[67] Vgl.: »dieses Bannes Kraft ist aus«, Tod, v. 3541.

[68] »Das war des Kaisers *erste* Gunst. Er hing sie | Als Erzherzog mir um, im Krieg von Friaul, | Und aus Gewohnheit trug ich sie bis heut. | – Aus Aberglauben, wenn Ihr wollt. Sie sollte | Ein Talisman mir sein, solang ich sie | An meinem Halse glaubig würde tragen«, Tod, v. 3532.

[69] »O glaube nicht, daß leere Furcht mich täusche. | Komm, lies es selbst in dem Planetenstand, | Daß Unglück dir von falschen Freunden droht«, Tod, v. 3608-3610.

[70] »Erwarte nicht die Ankunft dieser Schweden! | Von falschen Freunden droht dir nahes Unheil, | Die Zeichen stehen grausenhaft, nah, nahe | Umgeben dich die Netze des Verderbens«, Tod, v. 3603-3606.

[71] »Dies schwedsche Bündnis hat | Dir nie gefallen wollen«, Tod, v. 3621f.

[72] »Mein Fürst! Wenns doch kein leeres Furchtbild wäre, | Wenn Gottes Vorsehung sich *dieses* Mundes | Zu ihrer Rettung wunderbar bediente!«, Tod, v. 3627-3629.

mehr, als in den *Piccolomini* Wallensteins Astrologie eindeutig im heidnischen Sinne konnotiert wird.[73] Gerade Gordons zunächst befremdende Identifizierung der Sterne mit der Vorsehung erlaubt andererseits einzusehen, daß die angeblichen Schicksalszeichen, die zu Wallenstein dringen, in Wahrheit einen letzten Appell an seine *Freiheit* repräsentieren. Es ist wiederum Wallenstein selbst, der, diesmal im Glauben, frei zu handeln, *de facto* auf die eigene Freiheit verzichtet und aufgrund seiner Skepsis gegenüber dem Schicksal das Schicksal erfüllt.

Die doppelte Motivation des tragischen Fehlers ist jedoch nicht nur insofern scheinbar, als Schiller auf diese Weise das Schicksal noch einmal subjektiviert, sondern auch aus einem weiteren Grund. Nachdem Wallenstein tot ist und der Eindruck erweckt wurde, daß das Schicksal daran beteiligt sei, wird dieses als eine theatralische Maschinerie von der Bühne geräumt, und der *Zufall* offenbart sich als der eigentliche Grund für Wallensteins Untergang. Unmittelbar nach dem Mord erkennt man, daß der Trompetenschall in der Ferne, den die von Buttler besoldeten Mörder irrtümlich als Zeichen für die Ankunft der Schweden gedeutet hatten, hingegen das Herannahen der kaiserlichen Armee ankündigte: »Gordon *(eilfertig, atemlos hereinstürzend)*: Es ist ein Irrtum – es sind nicht die Schweden. | Ihr sollt nicht weiter gehen – Buttler – Gott!« (Tod, v. 3745f.). Die Ursache für Wallensteins Mord liegt in einem Mißverständnis. Dieser Einbruch des Zufalls macht den artifiziellen Charakter des Schicksals im Drama noch offensichtlicher. Nicht das Schicksal, sondern *Fortuna* behält das letzte Wort.

Die reale Absenz des Schicksals in Wallensteins tragischem Ende rechtfertigt auch die Abwesenheit jener dramatischen Kategorie, die für Aristoteles zusammen mit der περιπέτεια und dem πάθος den dritten Bestandteil der tragischen Form ausmacht: die ἀναγνώρισις. Im Unterschied zum Ödipus fehlt Wallenstein völlig die Einsicht in den Sinn seines Untergangs. Daß seine Ermordung hinter der Bühne geschieht, daß man nur noch »dumpfe Stimmen« und Waffengeräusche vernimmt, die dann plötzlich einer »tiefen Stille« weichen – dies alles symbolisiert auf furchtbare Weise, daß Wallensteins Ende keinen höheren Sinn besitzt.[74] Gerade dieses aber

[73] Die Identität zwischen den Sternen und dem heidnischen Fatum wird in der vierten Szene des dritten Aktes der *Piccolomini* unmißverständlich bezeugt. Hier erzählt Thekla, daß die Gestirne, die die Namen der alten heidnischen Gottheiten tragen, im astrologischen Saal als königliche Gestalten abgebildet sind, die das »Geschick« führen (Piccolomini, v. 1598-1605).

[74] Die Regieanweisung lautet: »Man hört in der Ferne zwei Türen nach einander stürzen – Dumpfe Stimmen – Waffengetöse – dann plötzlich tiefe Stille«, NA Bd. 8, S. 347.

bemängelte auch Hegel: »Der unmittelbare Eindruck nach der Lesung Wallensteins«, schreibt er, »ist trauriges Verstummen über den Fall eines mächtigen Menschen, unter einem schweigenden und tauben Schicksal. Wenn das Stück endigt, so ist Alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten; es endigt nicht als eine Theodizee«.[75] Wallenstein kann zu keiner Einsicht in den Sinn des eigenen Endes gelangen, weil dieses Ende von Schiller als sinnlos dargestellt wird mitsamt jedes Versuchs des Helden, die Geschichte auf eine Teleologie zurückführen zu wollen.

Anders wird der Tod der Gräfin Terzky dargestellt, die sich über die blinde Notwendigkeit der Geschichte erhebt, weil sie willentlich den eigenen Tod wählt. Auf diese Weise gelingt es ihr, die Notwendigkeit in Freiheit, das Tragische in das Erhabene umschlagen zu lassen. Schiller verfolgt diese Überwindung des Tragischen im Erhabenen allerdings vor allem auf der Rezeptionsebene und betrachtet dabei die aristotelische κάθαρσις als ein bloßes Mittel, um im Zuschauer das Bewußtsein der eigenen Freiheit zu wecken.[76] Auch die düstere Schicksalsvorstellung, die Schiller im Drama beschwört, erfüllt den Zweck, beim Publikum das Gefühl des Erhabenen zu erwecken. Durch die Konzeption der notwenigen Überwindung des Tragischen durch das Erhabene im Zuschauer wird es Schiller möglich, sein anfängliches Unbehagen angesichts der griechischen Tragödie und der antiken Schicksalsvorstellung zu überwinden – ein Unbehagen, das schon in der Schrift *Über die tragische Kunst* (1792) Ausdruck fand.[77] Die Lösung des Knotens liegt in der Konzeption des Erhabenen, die es Schiller erlaubt, die antike Notwendigkeit in den Dienst der Freiheit der Modernen zu stellen. In dieser idealistischen Funktionalisierung der κάθαρσις als bloßes Mittel zum Zweck der Erweckung des Freiheitsbewußtseins liegt freilich auch der Hauptunterschied zwischen Schillers Tragödienauffassung und

[75] Über Wallenstein (1800), zitiert nach: Schillers Wallenstein, a.a.O., S. 15.

[76] Vgl. Arbogast Schmitt, Zur Aristoteles-Rezeption in Schillers Theorie des Tragischen, in: Antike Dramentheorien und ihre Rezeption, hrsg. v. Bernhard Zimmermann, Stuttgart 1992, insb. S. 196-201. Zu Schillers wirkungsästhetischer Konzeption des Erhabenen mit Bezug auf Wallenstein vgl.: Hartmut Reinhardt, Die Wege der Freiheit. Schillers Wallenstein-Trilogie und die Idee des Erhabenen, in: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, S. 252-72. Vgl. auch: Klaus L. Berghahn, ›Das Pathetischerhabene‹. Schillers Dramentheorie, in: Deutsche Dramentheorien, hrsg. v. Reinhold Grimm, Frankfurt/M. 1971, Bd. 1, S. 214-244.

[77] Dort hieß es über die attische Tragödie: »… so ist eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demüthigend und kränkend für freye sich selbst bestimmende Wesen. Dieß ist es, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der Griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appelliert wird, und für unsre Vernunftfodernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurück bleibt«, NA, Bd. 20, S. 157.

der attischen Tragödie. Im Brief an Wilhelm Süvern vom 26. Juli 1800 erklärt Schiller gerade die Erhabenheit der modernen Tragödie zur klaren Demarkationslinie zwischen dem *Wallenstein* und der antiken Tragödie.[78] Nicht nur die antike – sinnerfüllte – Schicksalsvorstellung, sondern auch Wallensteins »schweigendes und taubes Schicksal« ist vor diesem Hintergrund nicht gänzlich sinnlos, sondern bezieht seinen höheren Sinn aus dem wirkungsästhetischen Ziel, im Zuschauer das Gefühl der eigenen Freiheit zu wecken. Zu diesem Zweck soll das Schicksal – wie es in der Schrift *Über das Erhabene* heißt – in die Tragödie »inokuliert«, eingeimpft werden.[79]

Diese »Inokulation des unvermeidlichen Schicksals«, die für Schiller auf rezeptionsästhetischer Ebene eindeutig die Aufgabe erhält, »die starke Seite des Menschen« herauszufordern,[80] bekleidet hingegen werkimmanent, wie bereits ausgeführt, eine widersprüchliche Funktion. In der Ökonomie des *Wallenstein* repräsentiert das astrologische Schicksal zunächst die Ursache für Wallensteins Verblendung. Es erhält somit in erster Linie eine profunde *antiklassizistische* Bedeutung, denn es verkörpert eine archaische Geschichtsauffassung, die nicht nur der Vergangenheit angehört, sondern gerade aufgrund ihres Anachronismus für Wallenstein fatal wird. In diesem Sinne ist die *Wallenstein*-Trilogie nicht nur keine klassizistische Tragödie, wie Wilhelm Süvern zu Recht Schiller vorwarf, sondern untergräbt die klassizistische Poetik der *imitatio*. Nichtsdestoweniger verzichtet Schiller keineswegs darauf, das astrologische Motiv insbesondere in der Katastrophe geschickt in ein neues Licht zu rücken, um durch die Beschwörung des Schicksals der Tragödie eine klassizistische Färbung zu verleihen. Indem Wallenstein die Existenz des Schicksals verneint, erfüllt er es – eine tragische Ironie, die jene des *Oedipus Rex* sogar überbietet, den Schiller während der Zeit der Verfassung seines Dramas genau studierte.[81]

Diese Inkongruenz, der zufolge die archaische Schicksalsvorstellung, die Ursache von Wallensteins Verblendung, sich am Ende als scheinbar substantiell erweist, bildet eine unleugbare Spannung in der Struktur der Tragödie – eine Spannung, die bereits Helmut Koopmann als Gegensatz zwischen Shakespeare und Antike auf einen Nenner gebracht hatte.[82] Trotzdem

[78] »Unsre Tragödie wenn wir eine solche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, *sie muß das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen*. Die *Schönheit* ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man *erhaben* zu rühren suchen«, NA, Bd. 30, S. 177.

[79] NA, Bd. 21, S. 51.

[80] Ebd.

[81] Vgl den *Oedipus*-Brief an Goethe vom 2.10.1797.

[82] Ohne diesen Widerspruch in der Behandlung des astrologischen Motivs hervorgehoben zu haben, hat Helmut Koopmann ebenfalls im *Wallenstein* eine strukturelle Spannung be-

ist die Einheit des Dramas insofern gerettet, als sich die Wirkung des Schicksals als bloß vorgetäuscht erweist. Bei näherer Betrachtung sieht es nur so aus, als ob das Schicksal am Werk wäre.[83] In Wirklichkeit ist die Atmosphäre fataler Notwendigkeit, die in Wallensteins Katastrophe vorherrscht, nur das Ergebnis des »Vortheils« der analytischen Form, welche die Handlung aus vergangenen und insofern unabänderlichen Prämissen heraus entfaltet.[84] Darüber hinaus richten die scheinbar unwiderruflichen Schicksalszeichen einen äußersten Appell an Wallensteins Freiheit. Schließlich trägt nicht das Schicksal, sondern der Zufall die Verantwortung für Wallensteins Ermordung. Wenn man die besonders düstere Atmosphäre des Dramas für einen Augenblick außer Acht läßt, wäre man versucht, von einer ludischen Dimension des *Wallenstein* zu sprechen, in Anbetracht des Virtuosentums, mit dem Schiller sich des Schicksalsmotivs bedient und es als ein dramatisches Element erscheinen läßt, nachdem er es jeglicher metaphysischer Substanz beraubt hat.

Offen bleibt die Frage, warum Schiller so viel Wert darauf gelegt hat, den Anschein zu erwecken, daß das Schicksal an der Katastrophe beteiligt ist? Abgesehen vom Vorbildcharakter des *Oedipus Rex* dürfte wohl die Poetik des Aristoteles ihn dazu bewogen haben, welche im 13. Kapitel darlegt, wie die zwei Hauptwirkungen der Tragödie, ἔλεος und φόβος, erreicht werden können: » ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον« (»der Jammer [stellt sich] bei dem unverdient Leidenden, der Schauder bei dem Ähnlichen [ein]«.[85] Deshalb war es für Schiller notwendig, in Wallensteins Untergang das Wirken einer schicksalhaften Macht zu gestalten,

merkt als »bewußt ausgetragenen Gegensatz zweier Geschichts- und Wirklichkeitsauffassungen und ihrer dramatischen Darstellungen«, zwischen »antiken Tragödienelementen« und »Shakespearescher Historientechnik«. Vgl.: a.a.O., S. 268.

[83] Nicht anders verfährt Schiller später im Polizey-Drama *Die Kinder des Hauses*. Diesbezüglich notiert Schiller: »Alles muß gerade in den unglücklichsten Moment für Narbonne fallen, daß es aussieht, als wenn das Schicksal unmittelbar es dirigierte, obgleich das Zutreffen jedes einzelnen Umstands hinreichend motiviert seyn muß«, NA, Bd. 12, S. 126. Mit *Die Kinder des Hauses* teilt *Wallenstein* die analytische Form. Bezeichnend ist, daß sich die ersten Entwürfe der Arbeit an den *Kindern des Hauses* schon für 1798 nachweisen lassen, als sich Schiller mitten in der Arbeit am *Wallenstein* befand. Vgl.: H.-J. Schings, a.a.O., S. 288, Anm. 28.

[84] Die Sterne sind nur eine mythologische *Abbildung* der bevorstehenden Katastrophe. Vgl. Schmidt: »Daß am Ende die unheilvolle Konstellation der Sterne die unmittelbar bevorstehende, ja sich als unausweichlich abzeichnende Katastrophe nur noch abbildet, läßt das ›Schicksal‹ in der bloßen Faktizität des Geschehens aufgehen«, a.a.O., S. 100.

[85] Aristoteles, Poetik, eingel., übers. u. erl. v. Manfred Furhmann, München 1976, S. 67 (13.3: 1453a Z. 5-6). Curtius gibt die aristotelischen Kategorien mit »Mitleid« und »Schrekken« wieder: »Denn Mitleiden hegen wir bey den Unglücksfällen solcher Personen, die ein besseres Schicksal verdienet haben; Schrecken aber empfinden wir bey den widrigen Zufällen solcher Menschen, deren Umstände den unsrigen ähnlich sind«, a.a.O., S. 26.

um den Held, so weit wie möglich, zu entlasten.[86] Denn nur auf diesem Wege, nur angesichts eines unverdient Leidenden hätte bei den Zuschauern der ἔλεος erweckt werden können, den Schiller als »Mitleid« versteht und als Voraussetzung für das Gefühl des Erhabenen betrachtet.[87] Zugleich hat Schiller versucht, auch der zweiten Forderung des Aristoteles, der nach dem φόβος, Genüge zu tun. Der »Schrecken«, der im Zuschauer das »Pathetische« als geistiger Widerstand gegen das Leiden erwecken soll,[88] setzt die Gleichheit des Zuschauers mit dem Helden voraus. Dazu hat Schiller Wallensteins Gestalt in der Katastrophe erhöht, mit dem Ziel, die Identifikation der Zuschauer mit ihm zu erleichtern sowie Wallenstein die von der Tragödie geforderte Fallhöhe erreichen zu lassen.[89]

Ungeachtet Schillers Stilisierungsversuche läßt allerdings gerade seine Korrespondenz keine Zweifel daran aufkommen, daß er sich nicht nur der unvermeidbaren Distanz des *Wallenstein* von den griechischen Vorbildern völlig bewußt war, sondern diese als programmatisch für seine Dramaturgie erachtete. In dem Brief an Süvern wird das Bewußtsein der eigenen Distanz vom Klassizismus zur stolzen Affirmation der wesentlichen Differenz der Modernen von den Antiken: »Ich theile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maaßstab und Muster aufdringen, hieße die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher tödten als beleben«.[90] Andererseits ist dies nicht Schillers letztes Wort. Mit dem Kompromiß des *Wallenstein* gar nicht zufrieden wird er an Körner am 13. Mai 1801 folgendermaßen schreiben, nach dem Abschluß der *Jungfrau von Orleans* und dem Anfang der Arbeit an die *Braut von Messina*: »In meiner jetzigen Klarheit über mich selbst und über die Kunst, die ich treibe, hätte ich den Wallenstein nicht gewählt. Ich habe große Lust mich nunmehr in der einfachen Tragödie, nach der strengsten griechischen Form zu versuchen«.[91]

[86] Vgl. Borchmeyer, a.a.O., S. 312-314.

[87] Vom Erhabenen, NA, Bd. 20, S. 184.

[88] Über das Pathetische, NA, Bd. 20, S. 201. Zu dieser Transformation der aristotelischen Kategorien durch Schiller vgl. Hartmut Reinhardt, Schillers Wallenstein und Aristoteles, a.a.O., S. 302-303.

[89] Besonders hervorzuheben ist die Toleranz, die Wallenstein in religiösen Fragen an den Tag legt (Tod, v. 2591-2600) sowie sein großmütiges Verhalten gegenüber dem Kammerdiener, der ihn verlassen will (Tod, v. 3666-3675).

[90] NA, Bd. 30, S. 177.

[91] NA, Bd. 31, S. 35.