

Was heißt und zu welchem Ende studieren wir Friedrich Schiller im Jahre 2005?

Von Helga Zepp-LaRouche

„Das schönste Herz, das jemals in Deutschland gelebt und gelitten hat... Er schrieb für die großen Ideen der Revolution, er zerstörte die geistigen Bastillen, er baute an dem Tempel der Freiheit, und zwar an jenem ganz großen Tempel, der alle Nationen gleich einer einzigen Brüdergemeinde umschließen soll“, so schrieb Heinrich Heine über Friedrich Schiller, und wie recht hatte er damit! „Alle Menschen werden Brüder, diesen Kuß der ganzen Welt“ – Schillers jugendlicher Enthusiasmus steckt auch heute noch jeden unvoreingenommenen Leser an und entführt ihn aus der engen Welt der sinnlichen Erfahrung hoch hinaus in die visionäre Welt der schönen Menschlichkeit. Und, so fügen wir ganz modern hinzu: das ist auch gut so, denn daran fehlt es unserer dekadenten Zeit am meisten.

Nun gibt es einen gewaltigen Chor von Menschen, die entweder mit den Idealen Schillers oder mit Menschen, die Schiller auch heute noch uneingeschränkt begeisternd finden, nicht klar kommen: vom Adorno-geschädigten Akademiker über den alternden 68er, der emotional nie über die Gegenkultur seiner lang gewesenen Jugend hinausgekommen ist, und dem einfallslosen Regietheater-Regisseur, der seit dreißig Jahren meint, ohne Kopulation auf der Bühne nicht auskommen zu können, bis hin zum armen Opfer dieser geistigen Koriphäen, dem Pisa-blöden Schüler, der Schiller nicht begreift, weil weder seine Eltern noch seine Lehrer davon etwas verstehen und sein Wortschatz demzufolge nicht über denjenigen von Britney Spears hinausgeht.

Nichts, aber auch gar nichts an Schiller ist „veraltert“ oder „verstaubt“. Schiller hat nach wie vor das großartigste Menschenbild, das je von einem deutschsprachigen Dichter und Philosophen entworfen worden ist, er war und ist der beste Psychologe, weil er eine erhabene Idee vom Menschen hatte und sehr genau wußte, was die Menschen daran hindert, ihr Potential zu entfalten, was sie davon abhält, „schöne Seelen“ zu sein. Und weil er die Dichtkunst und die Philosophie als einziger zu einer neuen höheren Gattung verband, wie Wilhelm von Humboldt richtig beobachtete, hatte er einen „unfehlbaren Schlüssel zu den innersten Zugängen der menschlichen Seele“. Wie kein anderer vermochte er es, die Menschen aus „des Bürgerlebens engem Kreis“ zu erheben und mit den großen Gegenständen der Menschheit zu konfrontieren.



Friedrich Schiller, Kupferstich von Johann Gotthard Müller nach dem 1785-1791 entstandenen Porträt von Anton Graff

Und was Carlo Schmidt bei den Schiller-Feiern anlässlich des 200. Geburtstages sagte, ist heute bei seinem 200. Todestag genauso richtig und ist sogar eine noch dringendere Frage: daß es nämlich nicht darum geht, was Schiller uns heute „noch sagen kann“, sondern „wie wir heute vor Schiller stehen“. Nicht Schiller muß neu interpretiert und zeitgemäß definiert werden, sondern seine Kritiker müssen sich an dem Maßstab messen lassen, den er gesetzt hat. Und vor diesem Maßstab sind die allermeisten seiner Rezensenten und leider auch die Regisseure, die seine Werke in den letzten Jahrzehnten auf die Bühne brachten – kleine Wichte.

Deutschland befindet sich heute, 200 Jahre nach dem Tode Schillers, in einem katastrophalen Zustand. Die Wirtschaft befindet sich in freiem Fall, bei offiziell 5,4 Millionen und in Wirk-

lichkeit über neun Millionen Arbeitslosen gerät das soziale Gefüge des Staates aus den Fugen. Auf der Regierung lastet ein enormer Druck supranationaler Institutionen, den Sozialstaat, so wie er sich seit Bismarcks Reformen entwickelt hat und wie er mit Artikel 20 des Grundgesetzes verankert ist, brutal abzubauen. Alle Institutionen, die die Bürger als selbstverständlich und dauerhaft betrachtet haben, befinden sich in unterschiedlichem Grad in der Auflösung – der Boden der Republik scheint zu wanken.

Auch wenn diese existentielle Krise natürlich viele Gründe hat – und eine ganze Reihe davon sind nicht auf deutschem Boden entstanden –, so liegt der tiefere Grund dafür, warum wir in Deutschland bisher offensichtlich unfähig sind, adäquat auf diese Bedrohungen zu reagieren und Lösungen zu finden, darin, daß wir uns kulturell fast vollständig von unseren Wurzeln und unseren besten Traditionen entfernt haben. Eine Kostprobe? Lesen wir den Anfang eines Artikels von Jens Jessen in der Sonderbeilage der *Zeit* zum Schillerjahr:

„Leicht ist es, Schiller verstaubt zu finden. All das Hochfliegende und Hochfahrende, all die Schönheit, Freiheit, Vernunft, die großen längst entleerten Allgemeinbegriffe, ein rauschendes Wortgedröhne, von verrauschten Hoffnungen auf Anmut und Würde, und Erziehung des Menschengeschlechts. Leicht ist es, ganze Passagen aus seinen Schriften herauszulösen, die uns heute nichts und weniger als nichts bedeuten. „Ein edles Verlangen muß in uns entglühen, zu dem reichen Vermächtnis von Wahrheit, Sittlichkeit und Freiheit, das wir von der Vorwelt überkommen und reich und vermehrt an die Folgewelt wieder abgeben müssen, auch aus unseren Mitteln einen Beitrag zu legen...“ Und so weiter und so fort.“

Nun könnte man den armen Herrn Jessen bedauern, daß ihm Schönheit, Freiheit und Vernunft nichts bedeuten, daß er keine Hoffnung auf Anmut und Würde hat, daß er offensichtlich nichts an Wahrheit und Sittlichkeit von der Vorwelt mitbekommen hat, und daß er keinerlei Beitrag zur Entwicklung der menschlichen Gesellschaft leisten kann, und man könnte sagen, daß auf ihn Schillers Bild von der „verkrüppelten Pflanze“ zutrifft, mit dem er Menschen beschreibt, deren Empfindungsvermögen völlig unterentwickelt ist. Oder man könnte sich auch über ihn lustig machen, daß er seinen armseligen Zustand auch noch in die Welt hinausposaunt, anstatt sein, wie Heine sagen würde, „Entenfüßchen“ zu verstecken. Aber Herr Jessen, der, das sei zu seiner Verteidigung gesagt, Schiller dann doch zugesteht, daß er alle großen Debatten der jüngeren Zeit von Menschenrechten bis Willensfreiheit längst vorgedacht und bis heute mitbestimmt hat, ist eben leider nur ein typischer Vertreter des Zeitgeistes: Schönheit, Freiheit, Vernunft und Wahrheit bedeutet vielen unserer Zeitgenossen in der Tat nichts. Und genau hier liegt das Problem.

Die Entfernung von den fundamentalsten Ideen der über zweitausendjährigen platonisch-humanistischen Tradition des Abendlandes, wie z.B. der Idee, daß es mittels der sokratischen Vernunft erkennbare Wahrheit gibt, geschah in mehreren Phasen. In der Weimarer Klassik hatte diese Tradition vor allem in Schillers Werk, der platonische Gedanken in poetische Schön-

heit zu kleiden wußte, einen absoluten Höhepunkt erlebt. Aber schon die Romantiker, spätestens ab der „politischen Romantik“ fest im Griff der Restauration, deren Haupttheoretiker immerhin der Faschist Joseph de Maistre war, lancierten einen systematischen Angriff auf die Idee der griechischen Antike von der Einheit des Guten, Wahren und Schönen. Der nächste wesentliche Angriff geschah durch Nietzsche, der Plato, Schiller und Beethoven haßte und statt der Perioden, in denen die sokratische Vernunft vorherrschte, die „dionysischen“ Phasen der Geschichte hervorhob. Die Nationalsozialisten versuchten zunächst, Schiller in ihrem Sinne umzudeuten („Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an!“), aber bald fürchteten sie, daß vor allem das Freiheitsdrama *Wilhelm Tell* als Aufforderung zum Tyrannenmord aufgefaßt werden könnte, und so ließ Hitler das Stück am 3. Juni 1941 durch Martin Bormann in einem geheimen Rundschreiben verbieten.

Der sehr viel systematischer Angriff auf die Tradition der Klassik geschah aber erst in der Nachkriegszeit durch eine Kombination aus dem Kongreß für kulturelle Freiheit (CCF) und der Beratung der Besatzungsmächte durch die Vertreter der Frankfurter Schule. Der CCF war die größte Operation der Vorläufer der heutigen „Neokonservativen“ in den USA, um in der unmittelbaren Nachkriegsperiode unter dem Vorwand, den Einfluß der Sowjetunion auf das Kulturleben der USA und Europas einzudämmen, in Wirklichkeit den systematischen Versuch zu unternehmen, diejenige axiomatische Basis im Denken der Bevölkerung zu zerstören, die F. D. Roosevelt und seine Politik des New Deal und von Bretton Woods, also eine am Gemeinwohl orientierte Politik, ermöglicht hatte. (Siehe die Beiträge in der Wochenzeitung *Neue Solidarität* vom 16.6.2004 und 28.7.2004.)

Während des Krieges hatten Theodor Adorno, Max Horkheimer und andere Vertreter der Frankfurter Schule am Institut für Sozialforschung an der Columbia Universität an dem Projekt „Autoritäre Persönlichkeit“ gearbeitet und dabei sogenannte Kriterien definiert, an denen man erkennen könne, ob eine Person potentiell dazu neige, sich autoritären Systemen wie dem Nationalsozialismus oder dem Kommunismus zuzuwenden. Dazu gehöre z.B. die Behauptung, daß es möglich sei, die Wahrheit zu erkennen – das sei schon faschistoid. Damit war schon einmal die gesamte sokratische Methode der Wahrheitsfindung aus dem Fenster geworfen.

1950 wurden Adorno und Horkheimer nach Deutschland geholt, um unter dem Hochkommissar John J. McCloy, einem direkten Vorläufer der heutigen Neocons, das deutsche Bildungswesen und die kulturellen Institutionen zu „entnazifizieren“. Adorno begann seine Überzeugung in die Tat umzusetzen, daß eine völlige Auflösung der Nachkriegsgesellschaft in den USA und Europa in Gang gebracht werden müßte, wenn man den autoritären Impuls in der Bevölkerung zerstören wollte. Dazu müsse man das Schöne in all seinen Formen beseitigen, statt dessen eine primitive Massenkultur verbreiten, die dann nach einer Weile einen geistigen Zusammenbruch in der Bevölkerung auslösen würde. (Siehe *Neue Solidarität*, 17.9.2003.)

Adorno vertrat als einer der Hauptrepräsentanten der „Kriti-

schen Theorie“, die alles und jeden in Frage stellte, die Auffassung, daß die Fortschrittsidee in der Geschichte, nach der sich die Menschheit allmählich der Vernunft nähern könne, nicht nur völlig falsch, sondern höchst gefährlich sei. Alle Theorien und alle geschichtlichen Perioden, die einmal mit dem Anspruch begonnen hätten, die Selbstbefreiung des Menschen zu befördern und ihn so aus den Fesseln der Natur zu lösen, hätten schließlich in eine totale Herrschaft gemündet. Adorno behauptete das unausweichliche Scheitern jeder Entwicklungsidee im Namen der Vernunft. Anders ausgedrückt, Adorno behauptete nichts weniger, als daß gerade der Versuch, den Menschen zur Vernunft zu erziehen, schon eine im Prinzip faschistische Absicht sei.

Deshalb verwundert es auch nicht, daß er gerade Friedrich Schiller besonders haßte, der sein gesamtes Lebenswerk gerade dieser Idee, den Menschen aus dem Gefängnis seiner sinnlichen Existenz zu befreien, und den Menschen nicht nur auf die Ebene der Vernunft zu erheben, sondern sogar die Emotionen des Menschen auf diese Ebene zu bringen, gewidmet hatte. Und so schrieb er über Schiller: „Der sprachliche Habitus Schillers gemahnt an den jungen Mann, der von unten kommt und, befangen, in guter Gesellschaft zu schreiben anfängt, um sich vernehmlich zu machen, power und patzig. Die deutsche Tirade und Sentenz ist den Franzosen nachgeahmt, aber am Stammisch eingeübt. In den unendlichen und unerbittlichen Forde rungen spielt der Kleinbürger sich auf, der mit der Macht sich identifiziert, die er nicht hat, und durch Arroganz sie überbietet, bis in den absoluten Geist und das absolute Grauen hinein... Im innersten Gehäuse des Humanismus, als dessen eigene Seele, tobt gefangen der Wüterich, der als Faschist die Welt zum Gefängnis macht...“

Also der Humanismus ist Wegbereiter des Faschismus? Genau das ist es, was Adorno sagt. Und deshalb, so meint er, müsse vor allem eine Transponierung des Erhabenen in die Sphäre des Politischen ausgeschlossen bleiben, weil dies entweder in Terror oder Faschismus münde.

Adornos „Kulturkampf“ gegen die humanistische Tradition, die klassische Musik und Schiller war nur ein Aspekt unter vielen in der breiten und äußerst aufwendigen Propagandaoperati on, bei der CIA, das State Departement, der CCF und die Frankfurter Schule zusammenarbeiteten. In den folgenden Jahren des Kalten Krieges, bis 1967, als der Charakter dieser Operation in einem riesigen Skandal aufflog, gab es kaum ein Konzert, kaum eine kulturelle Veranstaltung irgendwelcher Art, in denen der CCF nicht seine Finger oder sein Geld drin hatte.

Ohne diesen Hintergrund kann man den gegenwärtigen kulturellen Zustand in Deutschland nicht verstehen. Denn es hat seit sehr langer Zeit, vielleicht seit 30 oder 40 Jahren keine wirkliche Aufführung von Schillers Stücken in Deutschland mehr gegeben. Was es gab, waren Aufführungen des sogenannten Regietheaters, in denen bestenfalls das geboten wurde, was Schiller „maniriert“ genannt hat, d.h. die persönlichen Ansichten des Regisseurs, des Dramaturgen und z.T. der Schauspieler beherrschten die „Interpretation“ Schillers. Nimmt man dann noch hinzu, daß spätestens seit der Brandtschen Bildungsreform

von 1970 die Idee des Humboldtschen Erziehungsideals und damit die Klassiker sehr weitgehend aus dem Curriculum gestrichen wurden, dann wird verständlich, warum inzwischen zwei Generationen von Menschen in Deutschland große konzeptio nelle Schwierigkeiten haben, Schiller zu verstehen.

Auch wenn Schiller-Dramen häufig auf den Spielplänen standen, es war nicht mehr Schiller, es waren entweder im Brechtschen Sinne verfremdete Aufführungen oder bewußte Umdeutungen à la Adorno, oder es waren einfach die seelischen Blähungen, die dem jeweiligen Regisseur einer Inszenierung gerade einen hippen Einfall bescherten. Mal fiel dem einen ein, den fünften Akt des *Tell* wegzulassen, der andere den vierten, dem nächsten wiederum paßten die Massenszenen im *Wallenstein* und damit der historische Kontext des Stücks nicht. Und so wurden die Aufführungen in der Regel so unkenntlich gemacht, daß man gar nicht auf die Idee gekommen wäre, hier würde Schiller gespielt, wenn man nicht den Titel des Stückes im Programmheft gelesen hätte.

Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen gab es nur das so genannte Regietheater. Seit Mitte der 60er Jahre war es vor allen anderen, aber leider nicht allein, Hans Günther Heyme, dessen Vater übrigens im Auftrag der Amerikaner so etwas wie ein Hochkommissar für Kulturfragen gewesen war, der Schillers Stücke auf immer neue Weise verballhornte. Er formulierte seine Ablehnung von „Werktreue“ ganz offen: „An Adorno angelehnt, gibt es für uns die Pflicht zu besserer Treue. Und diese Pflicht... bedeutet, daß man alte Stücke nicht mehr vom Blatt, sondern gegen den Strich spielen muß. Stücke vom Blatt spielen hieße, sie im Sinne des Heute nicht mehr Ernst zu nehmen... Ich meine, daß es darum geht, Texte heute neu aber in der Verantwortung gegenüber der Entstehung dieser Stücke zu erarbeiten... An den Texten selbst, am Vers, dem Rhythmus, der grundsätzlichen Poetik sollte man nichts ändern. Zweifelsohne muß man oft die szenische Dramaturgie verändern, um Stücke für uns wichtig zu machen, sie im letzten für uns zu retten.“

Diese Rettung sah dann bei Aufführung des *Wilhelm Tell* in Wiesbaden 1965 so aus, daß das Schweizer Volk als rüder faschistoider Mob auftrat (immer nach Adornos These, daß es der Humanismus ist, der Faschismus erzeugt), Tell sich als feiger Mörder aus dem Hinterhalt zeigte, und, um auch keinen Zweifel aufkommen zu lassen, dem Rütti-Schwur eine Melodie untergelegt wurde, die an das Horst-Wessel-Lied erinnerte.

Der Theaterkritiker Peter Iden kommentierte diese Aufführung: „In meiner Erinnerung, bis heute, ist die Aufführung besonders von Schillers ‚Tell‘ durch Heyme ein großes Datum, wenn nicht eine Zäsur in der deutschen Theatergeschichte. Zäsur deswegen, weil da eine neue Form von Klassiker Rezeption einsetzte. Wir hatten bis dahin noch mit der Übernahme von Formen zu tun, die aus den 30er Jahren stammten. Und hier kam nun der junge Heyme, und brach das vollkommen auf.“ Der Schock war damals schon gewaltig, der mit den „68ern“ verbundene Wertewandel hatte noch nicht eingesetzt. So schrieb ein Herr Rühle in der *FAZ* über Heyme: „Das noch einmal, dann werde ich alles dafür tun, daß Sie nie mehr Theater machen.“ Was immer das auch gewesen sein mag, es reicht leider

Ein Symposium, das Geschichte machte. Als Redner des im November 1980 in Mannheim organisierten Schiller-Symposiums, an dem mehrere hunderte Gäste teilnahmen, traten u.a. der inzwischen verstorbene bekannte Germanist Prof. Benno von Wiese auf (rechts im Bild); daneben im Bild Peter Otten, der neben dem berühmten Schauspieler Wil Quadflieg einen Rezitationsabend im Rahmen des Schiller-Symposiums veranstaltete. Neben P. Otten sitzt die heutige Vorsitzende des Schiller-Instituts Helga Zepf-LaRouche; daneben Anno Hellenbroich, Prof. Wittkowski, Gabriele Liebig und links außen (nicht mehr im Bild) Prof. Norbert Oellers, alleiniger Herausgeber der Schiller Nationalausgabe.



nicht, um ähnliche Aufführungen auch anderer Schillerscher Stücke zu stoppen. Heyme, Zadek, Steiner und andere fuhren fort, Schiller auf ihre Weise umzudeuten und sich, wie Heyme es ausdrückte, „abzusetzen von dem, was da rübergeschwapppt war von der braunen Soße“.

Was Peter Iden da korrekterweise als Zäsur empfand, war Teil eines viel umfassenderen Paradigmawandels, der mit der 68er-Generation, deren Mentoren ja die Vertreter der Frankfurter Schule waren, in den USA und Europa in Gang gesetzt wurde. Es war Teil einer systematischen Umwandlung einer noch an Roosevelt, Adenauer und de Gaulle orientierten Gesellschaft von Produzenten in eine Gesellschaft von Konsumenten und Spekulanten. Dieser Wertewandel hatte z.B. auf der wirtschaftlichen Seite einige Jahre später die Ablösung des Bretton-Woods-Systems und die Einführung flexibler Wechselkurse zur Folge, und damit begann die spekulative Blasenwirtschaft, an deren Ende die Welt heute gelangt ist. Auf der kulturellen Seite ging dieser Wandel mit einem massiven Angriff auf die Werte des christlichen Humanismus und der klassischen Kultur einher.

Als Hans Neuenfels in dieser Zeit in Trier mit seinen Happenings begann, bewirkten sie immerhin Schlagzeilen und Neuenfels' Entlassung am Trierer Theater. Neuenfels erinnert sich in einem Gespräch mit Niels Negendank: „Es war eine Zeit, die schon anfing, ihre Meinung zu bilden – auch in Trier. Die Jungen wollten sich mit diesen festgefahrenen Wohlstandsgesetzen nicht ganz abfinden... Und wir sagten: Wir müssen etwas ganz anderes machen. Und dann phantasierten wir so rum. Und dann kamen wir dann auf diese Idee, ein Happening zu machen mit Badewannen, mit der Musik, Lyrik und Texten von der B-Generation und so was alles. Und es müsse aber Reklame geben. Und jeder müsse ein Faltblatt entwerfen. Und wir haben uns so ein paar Thesen aufgeschrieben und fanden die gut, fanden die sinnvoll für diesen Zweck. Und dann habe ich mich auf den Marktplatz gestellt in Trier und habe verteilt. Die Leute haben das gelesen. Und man sah an ihrer Reaktion, daß sie ziemlich faszinoslos waren. Einige wurden auch sehr deutlich und sagten:

Was meinen Sie damit, wenn Sie schreiben: „Auch Sie als alter Nazi sind herzlich willkommen?“ Was heißt das: „Helfen Sie mit den Trierer Dom abzureißen?“ War dies beim ersten Mal immerhin ein neuer Einfall, wenn auch nicht besonders profund, so sollten sich diese „Einfälle“, die nun seit beinah 40 Jahren von Hinz und Kunz variiert werden, mit den Jahren doch erheblich abnutzen.

Das ist inzwischen selbst Neuenfels klar geworden, wie er kürzlich in einem Interview ausdrückte. In einem Vortrag im März 2002 machte er noch einmal deutlich, was sein Verhältnis zur Klassik ist. Er schrieb: „Der Titel *Traum von der Klassik* [eine Sendung des Deutschlandradios Berlin] geht, wenn ich ihn richtig verstehe, von einer Sehnsucht aus, einer Hoffnung, nicht von einer Behauptung, einer Abgrenzung. Von einer Sehnsucht, einem Trieb sogar, einem Instinkt womöglich durch bewußt gesetzte, ja ertrotzte Formen und Werte, die Alpträume des zufälligen Daseins zu bewältigen... Die heile Welt, die sich mit dem Begriff Klassik verbindet, die Mozart zu Mozartkugeln werden läßt, Verdi in Arenen und Wunschkonzerte treibt, Goethes, auch Shakespeares, selbst Kleists Personen in Statuen verbannt, entspringt der geheim gehätschelten Vorstellung, irgendwo müsse etwas vom Leben Abgetrenntes in diesem Diesseits existieren. Unbeirrbare, unantastbare Werte, die uns beruhigend kalt dem Chaos, der Banalität, der Zufälligkeit entziehen. Viele Menschen meinen, das sei schön....“ Offensichtlich denkt Neuenfels das nicht, er sieht die klassischen Werke vielmehr als Fundgrube, in der sich jeder nach Herzenslust bedienen darf: „Die Klassik liegt wie ein unendliches Material an Themen und Formen benutzbar, begehbar, rund um die Uhr vor uns. Das sogenannte Verbindliche steht da, störend, bedrückend, verlockend bis zur Erstürmung, kämpferisch mit Verlusten und Gewinnen auf beiden Seiten. Das ist der Reiz. Das ist fair. Da haben wir alle eine Chance.“ Klassik als Gemischtwarenladen also, in dem sich jeder nach Laune bedienen kann.

Nun leben wir in Deutschland in einer mehr oder weniger demokratischen Republik, also können diese Leute tun, was sie

wollen. Aber da sie so offensichtlich von Klassik nichts verstehen, bleibt die Frage, warum schreiben sie nicht ihre eigenen Stücke? Oder anders gefragt, warum stürzen die Liebhaber des Regietheaters sich nicht auf Stücke wie *Stuttgart oder die Fahrt nach Neapel* von Neuenfels? Vielleicht sind diese nicht „benutzbar, begehbar, rund um die Uhr“? Vielleicht erschöpfen sie sich, nachdem man sie einmal gelesen oder gespielt hat, und dann setzt das große Gähnen ein? Dann sollten die Autoren daran arbeiten, besser zu werden, aber sie sollten Schiller und die Klassiker von ihren „Erstürmungen“ verschonen.

Nachdem Hansgünther Heyme versucht hatte, *Wilhelm Tell* in Wiesbaden zu massakrieren, versuchte er das gleiche mit *Wallenstein* 1969 in Köln. Er strich die Trilogie, für die man sonst zwei Abende braucht, auf dreieinhalb Stunden zusammen. In einer nur als bewußte Fälschung zu bezeichnenden Version ignorierte er die Aussagen und Anweisungen Schillers, wie die Person Wallensteins aufzufassen sei, und nahm willkürlich einen Aspekt seiner Charakterisierungen völlig aus dem Zusammenhang.

Gerade Schillers kunstvolle Methode, die ganze Komplexität des Konfliktes zwischen Wallenstein und dem Hof in Wien durch die Augen der Soldaten in *Wallensteins Lager* widerzuspiegeln und damit gewissermaßen die Bühne für das eigentliche Stück vorzubereiten, zerstörte er völlig, indem er kurze Szenen des Lagers im späteren Verlauf immer wieder als Einschübe dazwischen schiebt. Einzelne Szenen wurden erbarmungslos gekürzt, manche Textstellen von anderen Personen gesprochen, so daß nicht die Charaktere erhalten bleiben, sondern nur „Klangteppiche“ – ähnlich wie bei einem Festival in Bonn, als die Bürger aufgefordert wurden, alle gleichzeitig Beethovens 9. Symphonie auf ihren Tonträgern zu spielen und die Fester dabei zu öffnen.

Die Idee, *Wallensteins Lager* nicht als die spezifische Situation im 30jährigen Krieg und schon gar nicht im Lager vor Nürnberg darzustellen, ist seitdem oft wiederholt worden, z.B. bei einer Aufführung in Mannheim vor einigen Jahren, bei der die Soldaten in Uniformen aller möglichen Kriege gekleidet waren, von der Wehrmacht bis zu den GIs in Vietnam, und wie bei Heyme als stampfende Masse frontal gegen das Publikum aufgestellt waren. Das ist aber nicht Schiller. Denn der sagt im Prolog ganz eindeutig: „Sein Lager erkläret sein Verbrechen. / Drum verzeiht dem Dichter, wenn er euch / Nicht raschen Schritte mit *einem* Mal ans Ziel / Der Handlung reißt, den großen Gegenstand / In einer Reihe von Gemälden nur/ Vor euren Augen abzurollen wagt.“ Das Lager ist wichtig, um Wallensteins Tat zu verstehen, sagt Schiller, und da läßt Heyme es einfach als Einheit weg und zerstückelt es? Und wenn Heyme die Rolle der Gräfin Terzky strich und einige ihrer Zitate Wallenstein in den Mund legte, dann war das eine ganz bewußte, beabsichtigte Verfälschung der Person Wallensteins. Wallenstein war eben gerade nicht der kalte, nur machtbesessene General, der zudem noch scheitert. Und das ist eben nicht eine Frage der „Interpretation“.

Denn was war der Grund, warum Schiller überhaupt historische Dramen schrieb? Warum beschäftigte er sich mit Geschichts- und warum nutzte er dann diese Studien, um aus den so gewonnenen Stoffen Dramen zu schreiben? Weil für ihn beides, die

Geschichte und die Dramen, Wege aufzeigten, den einfachen Leser oder Zuschauer, der in seine Alltagssorgen verstrickt ist, durch die „großen Gegenstände der Menschheit“ aus seiner Kleinheit emporzuheben. Weil Schiller sein ganzes Lebenswerk der Frage widmete, wie ein moralisches Scheitern, wie es in der Französischen Revolution geschehen war – als in einem „großen historischen Augenblick“ ein „kleines Geschlecht“ nicht fähig war, diese Gelegenheit zur Verbesserung der politischen Lage zu nutzen –, wie dieses Problem überwunden werden könnte. Die Schaubühne sollte nichts weniger bewirken als die „Menschen- und Volksbildung“, wie Schiller in *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* sagt – und die „Beförderung allgemeiner Glückseligkeit“, und Schiller verstand den Begriff „Glückseligkeit“ durchaus im Sinne Leibnizens, so wie er auch in der Amerikanischen Unabhängigkeitserklärung verwandt wird.

„Die Schaubühne ist der gemeinschaftliche Kanal, in welchem von dem denkenden besseren Teile des Volkes das Licht der Weisheit herunterströmt und von da aus in milderden Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet. Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fließen von hier durch alle Adern des Volkes; der Nebel der Barbarei, des finsternen Aberglaubens verschwindet, die Nacht weicht dem siegenden Licht“, beschreibt Schiller selbst die Aufgabe und Funktion des Theaters. Wenn aber die Botschaft, die der Dichter mit seinem Stück beabsichtigt, in das Gegenteil verkehrt wird, wie dies meist beim Regietheater geschieht, dann entfällt eben auch die läuternde Wirkung der Bühne, und im Gegenteil, dann wird das Publikum sogar noch herabgezogen.

Daß es Schiller aber letztlich nur um dieses Ziel ging, dafür gibt es unzählige Beweise. In den *Ästhetischen Briefen* bringt er unmißverständlich seine Überzeugung zum Ausdruck, daß jede Verbesserung im Politischen nur durch die Veredlung des Individuums möglich sei, und diese Aufgabe hätte eben vor allem die Kunst. Und in der Vorrede zur *Braut von Messina – Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* – schreibt er: „Die wahre Kunst aber hat es nicht auf vorübergehendes Spiel abgesehen, es ist ihr Ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich frei zu *machen*, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln, und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.“

Diese Kraft im Zuschauer zu erwecken, darum ging es Schiller. Im Prolog zur Wallenstein-Trilogie, der auf die Wiedereröffnung der Schaubühne in Weimar im Oktober 1798 Bezug nimmt und durchaus als Regieanweisung verstanden werden muß, spricht er davon, daß der hohe Geist, der aus dem neu gestalteten Saale spricht, den Sinn des Publikums „zu festlichen Gefühlen“ anregt, also jene Stimmung befördert, die Voraussetzung des Erhabenen ist. Das bevorstehende Geschehen auf der Bühne hat eben diesen Zweck, das Publikum zu erheben: „Ein großes Muster weckt Nacheiferung / Und gibt dem Urteil höhere Gesetze.“ Aber nicht nur das Publikum soll erhöht empfin-

den, auch der Schauspieler ist aufgerufen, dem hohen Anspruch gerecht zu werden; er soll trotz seiner flüchtigen Kunst „den Augenblick, der sein ist, ganz erfüllen“.

„Denn wer den Besten seiner Zeit genug
Getan, der hat gelebt für alle Zeiten.
Die neue Ära, die der Kunst Thaliens
Auf dieser Bühne heut beginnt, macht auch
Den Dichter kühn, die alte Bahn verlassend,
Euch aus des Bürgerlebens engem Kreis
Auf einen höhern Schauplatz zu versetzen,
Nicht unwert des erhabenen Moments
Der Zeit, in dem wir strebend uns bewegen.
Denn nur der große Gegenstand vermag
Den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen,
Im engen Kreis verengert sich der Sinn,
Es wächst der Mensch mit seinen größern Zwecken.
Und jetzt an des Jahrhunderts ernstem Ende,
Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
Und ein bedeutend Ziel vor Augen sehn,
Und um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen,
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höhern Flug versuchen, ja sie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.“

In diesen Zeilen bringt Schiller seine Absicht unmißverständlich zum Ausdruck: Das „bedeutend Ziel“, der „große Gegenstand“ der Menschheit ist nichts weniger als der Kampf um ihre Freiheit, und das Geschehen auf der Bühne darf nicht unter das Niveau der realen Gegenwartsgeschichte im Jahr 1798 heruntersinken. Er nennt diese Gegenwart, diesen Moment „erhaben“, und es geht darum, das Publikum, den Bürger aus der Beschränktheit des Alltagsleben hinzuführen zu den „großen Gegenständen“, die die Menschen mit ihren größeren Zwecken wachsen lassen. Das sind Regieanweisungen, wie sie deutlicher nicht sein könnten.

Es ist schließlich kein Zufall, daß Schiller in der ganzen Welt als „Dichter der Freiheit“ bekannt wurde, denn die menschliche Freiheit, die äußere, aber vor allem die innere Freiheit, war ihm ein unveräußerlicher Wert des Menschen. So sprach er in den *Ästhetischen Briefen* vom Bau einer wahren politischen Freiheit als dem größten Kunstwerk. Er definierte Schönheit als „Freiheit in der Erscheinung“, einen Zustand, in dem ein Gegenstand ganz der in ihm angelegten Gesetzmäßigkeit entspricht, ohne äußere Zwänge. Und seine Hauptkritik am Kantschen Imperativ bestand darin, daß es seinen Sinn für Freiheit beleidigte, zu sehen, wie der Mensch nach der Kantschen Maßgabe mit Gewalt seine widerstrebenden Emotionen unterdrücken muß, um moralisch zu sein, und er setzte dagegen seinen Begriff der „schönen Seele“, für die Freiheit und Notwendigkeit, Leidenschaft und Pflicht zusammenfallen.

In seiner Schrift *Über das Erhabene* führt Schiller die Bedeutung dieses Gedankens für die Geschichte aus:

„Die Freiheit in all ihren moralischen Widersprüchen und physischen Übeln ist für edle Gemüter ein unendlich interessanteres Schauspiel als Wohlstand und Ordnung ohne Freiheit, wo die Schafe geduldig dem Hirten folgen und der selbstherrschende Wille sich zum dienstbaren Glied eines Uhrwerks herabsetzt. Das letzte macht den Menschen bloß zu einem geistreichen Produkt und glücklicheren Bürger der Natur, die Freiheit macht ihn zum Bürger und Mitherrscherr eines höheren Systems, wo es unendlich viel ehrenvoller ist, den untersten Platz einzunehmen, als in der physischen Ordnung den Reigen anzuführen.“

Aus diesem Gesichtspunkt, und *nur* aus diesem betrachtet, ist die Weltgeschichte ein erhabenes Objekt. Die Welt, als historischer Gegenstand, ist im Grunde nichts anderes als der Konflikt der Naturkräfte untereinander selbst und mit der Freiheit des Menschen, und den Erfolg dieses Kampfes berichtet uns die Geschichte.“

Und genau darum geht es auch im *Wallenstein*; eine Inszenierung, die dieses Hauptanliegen unterschlägt, in dem sie den Friedländer nur als kalten, machtbesseren Militär darstellt, unterschlägt gerade die Hauptidee Schillers, den erhabenen Aspekt der Geschichte, die hier behandelt wird: den Kampf um die Freiheit des Menschen, die in diesem Fall untrennbar mit der Beendigung des Krieges und Erringung des Friedens verbunden ist. Schiller schreibt im Prolog:

„Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte.
Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,
Auch eurem Herzen menschlich näher bringen.“

Wenn eine Inszenierung dies nicht leistet, Wallenstein den Herzen des Publikums näherzubringen, geht sie schief. Was könnte nun Schillers Motiv sein, daß er Wallenstein differenzierter schildert, daß er Raum schafft für einen Menschen, mit dessen Absichten wir womöglich Sympathie entwickeln können?

Schiller betrieb bekanntlich umfangreiche historische Forschungen über den 30jährigen Krieg, die er in fünf Büchern veröffentlichte; er besuchte u.a. Eger und beschäftigte sich mit militärischen Fragen, bevor er den *Wallenstein* schrieb. Im Verlaufe dieser Arbeiten wandelte sich sein Bild des Friedländers erheblich. Am Anfang seines *Dreißigjährigen Krieges* beschreibt er Wallenstein als maßlos ehrgeizigen und rücksichtslosen Gewaltmenschen, der seit seiner Absetzung durch den Kaiser nur allein vom Gedanken der Rache beseelt war. Für die Verwirklichung seines Plans, das habsburgische Kaisertum zu vernichten und die Macht im Reich selber an sich zu reißen, mußte er wieder das Kommando über die Armee zurückgewinnen. Und dazu war Wallenstein zu allen möglichen Schachzügen gezwungen, sogar selbst den Vormarsch Gustav Adolfs zu befördern, um den Kaiser so unter Druck zu setzen, daß diesem keine andere Wahl blieb, als ihn wieder als weitgehend souveränen Befehlshaber einzusetzen. Im weiteren Verlauf der Darstellung werden dann die verschiedenen Schlachten, der Versuch der Intrige Wallen-

steins und die Gegenintrigen des Hofes in Wien beschrieben. Aber am Ende des 4. Buches schreibt Schiller dann, eine neue Erkenntnis zum Ausdruck bringend: „So endigte Wallenstein in einem Alter von fünfzig Jahren sein tatenreiches und außerdentliches 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 des *Helden*, Klugheit, Gerechtigkeit, Festigkeit und Mut ragen in seinem Charakter kolossalisch hervor; aber ihm fehlten die sanften Tugenden des *Menschen*, die den Helden zieren, und dem Herrscher Liebe erwerben.“

Und dann bringt Schiller plötzlich eine weitere Dimension des Geschehens ins Spiel, die alles bisher Gesagte in einem anderen Licht erscheinen lässt. „Sein freier Sinn und heller Verstand erhab ihn über die Religionsvorurteile seines Jahrhunderts, und die Jesuiten vergaben ihm nie, daß er ihr System durchschaute.. Durch Mönchsintrigen verlor er zu Regensburg den Kommandostab, und zu Eger das Leben; durch mönchische Künste verlor er vielleicht, was mehr war als beides, seinen ehrlichen Namen und seinen Ruf vor der Nachwelt. Denn endlich muß man, zur Steuer der Gerechtigkeit, gestehen, daß es nicht ganz treue Federn sind, die uns die Geschichte dieses außerdentlichen Mannes überliefert haben; daß die Verräterei des Herzogs und sein Entwurf auf die böhmische 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 öffentlich beglaubigten Taten ist keine, die nicht endlich aus einer unschuldigen Quelle könnte geflossen sein. Viele seiner getadelsten Schritte beweisen bloß seine ernste Neigung zum Frieden... keines seiner Taten *berechtigt* uns, ihn der Verräterei für überwiesen zu halten... so fiel Wallenstein, nicht weil er ein 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.“

Es zeugt für Schillers Genie als Historiker, daß er trotz der im Verhältnis zu heute viel schlechteren Quellenlage auf die entscheidende Dynamik hinter dem 30jährigen Krieg stieß. Das wirkliche Thema, um das es in der Geschichte und im Drama ging, war nicht die Frage der Loyalität gegenüber dem Habsburger Kaisertum, sondern die Frage, wie ein *Ausweg* aus dem Krieg gefunden werden konnte. Und Schiller, der zumindest die Möglichkeit erwähnte, auch ein Buch über den Westfälischen Frieden zu schreiben, bezeichnete den Friedensvertrag, der den Dreißigjährigen Krieg beendigte, als die „größte Errungenschaft der Staatskunst“. Zweifellos war für Schiller die Frage des Friedens nicht nur im *Wallenstein*, sondern überhaupt einer der „großen Gegenstände“. Man denke nur an seine Beschreibung der Anarchie der Französischen Revolution im *Lied von der Glocke* und den Schlußsatz „Friede sei ihr erst Geläute!“

Wenn man die historische Situation des 30jährigen Krieges und Wallensteins Versuche, Friedenslösungen zu finden, in den Hintergrund treten oder ganz wegläßt, es nur als psychologi-

sches Drama oder Wallenstein als nur rachsüchtig und mächtbesessen darstellt, dann nimmt man dem Drama gerade jene historische Besonderheit, aus der wir die Lehren für heute ziehen können. Anders ausgedrückt: Der Bezug zu der Gegenwart wird nicht dadurch hergestellt, daß die Soldaten im Lager singen „Wohl auf Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd...“ und dabei auf ihren Harley Davidsons sitzen. Die Aktualität des Stücks liegt vielmehr darin, *Wallenstein* nach bestem Vermögen so werktreu wie möglich zu spielen, Wallenstein „von der Parteien Gunst und Haß verwirrt“, aber eben auch durch die Augen des Max zu zeigen. Dann ergibt sich die Lehre für uns heute, die wir wieder mit der realen Situation eines 30jährigen Krieges, und diesmal auf weltweiter Ebene, konfrontiert sind.

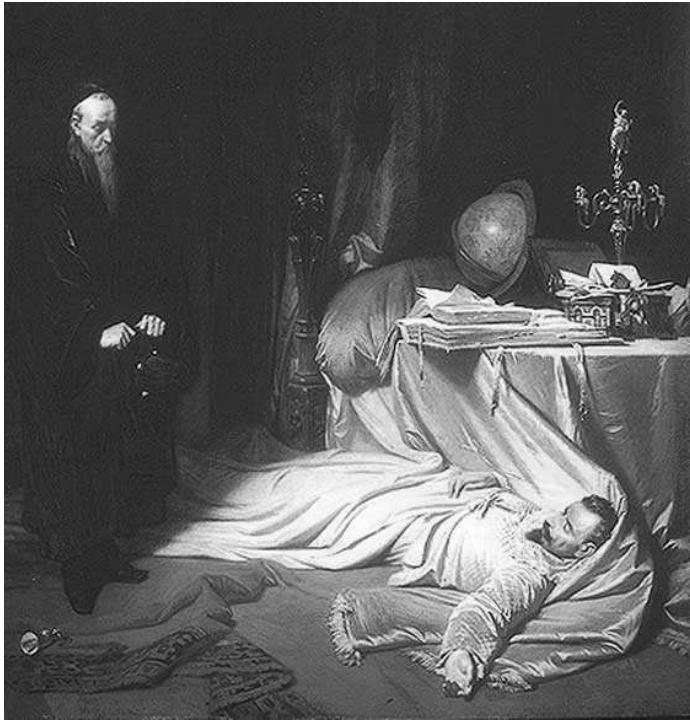
Es ist methodologisch faszinierend, daß Schiller erst durch die dramatische Bearbeitung des historischen Stoffs den wissenschaftlich präzisen Schlüssel auch für das Verständnis der historischen Person Wallenstein fand. Das Beeindruckende ist, daß Schiller durch die dramatische Bearbeitung zu einem Wallenstein-Bild gelangte, das die Historiker 150 Jahre später aufgrund der besseren Quellenlage anerkennen mußten – daß er ideenmäßig die historische Wahrheit vorwegnahm, weil er, wie Wilhelm von Dilthey schrieb, die „Innerlichkeit der Geschichte“ erfaßte.

Schiller sah sich mit der Schwierigkeit konfrontiert, daß der General sich nicht per se als eine Gestalt darstellte, bei der offensichtlich war, wie man sie „dem Herzen“ des Publikums näher bringt – ein General, inmitten von Schlachten:

„Ein Tummelplatz von Waffen ist das Reich,
Verödet sind die Städte, Magdeburg
Ist Schutt, Gewerb und Kunstfleiß liegen nieder,
Der Bürger gilt nichts mehr, der Krieger alles,
Straflose Frechheit spricht den Sitten Hohn,
Und rohe Horden lagern sich, verwildert
Im langen Krieg, auf dem verheerten Boden.
Auf diesem finstern Zeitgrund malet sich
Ein Unternehmen kühnen Übermuts
Und ein verwegener Charakter ab.
Ihr kennt ihn – den Schöpfer kühner Heere,
Des Lagers Abgott und der Länder Geißel...“

Wie sollte man eine solche Gestalt darstellen, entsprechend Schillers Forderung an die Schaubühne, das Publikum in die Lage zu bringen, selber darüber nachzudenken, wie es Entscheidungen treffen würde, die über Krieg oder Frieden, über das Glück oder Unglück vieler Generationen in die Zukunft hinein entscheiden?

Schiller löst das Problem dadurch, daß er im Drama zwei Personen hinzufügte, die von der Geschichte nicht überliefert sind: Max, den Sohn des Octavio Piccolomini, und Thekla, die Tochter Wallensteins. Sie sind „Kinder des Hauses“, was Schillers andere Bezeichnung für die „schönen Seelen“ war. Diese beiden Gestalten waren ein Ausdruck von dem, was man als Schillers „Philosophie der Kindheit“ bezeichnen könnte, d.h. die Vorstellung, daß sich Kinder und Jugendliche noch in einem naiven



Seni an der Leiche Wallensteins (1855). Illustration einer Szene aus Wallensteins Tod von Friedrich Schiller. Karl Theodor von Piloty, ein Münchener Künstler des 19. Jh., malte das Bild.

Zustand der Unschuld befinden, in dem Sinne, wie er den Begriff in *Über naive und sentimentalische Dichtung* gebraucht. Sie erlitten trotz der äußersten Umstände des Krieges noch nicht den Schaden an ihrer Seele, den das Leben den Erwachsenen so oft zufügt und sie verbiegt und verkrüppelt.

Schiller schrieb: „...jeder einzelne Mensch hat sein Paradies, sein goldenes Zeitalter, dessen er sich je nachdem er mehr oder weniger poetisches in seiner Natur hat, mit mehr oder weniger Begeisterung erinnert“, und er sah in der eigenen Kindheit und Jugend jedes Menschen eine sein ganzes Leben lang erschließbare Quelle der Kraft, die er sich nur wieder bewußt machen müsse. Damit verbunden war die Idee, daß in jedem Menschen ein einmaliger Kern, eine Seele, ein reines Wesen angelegt ist, das durch die Unbillen des Lebens verschüttet werden kann, aber durch Bewußtwerdung und ästhetische Erziehung in reiferer Form wieder hergestellt werden kann.

Max und Thekla sind schöne Seelen, und ihre Liebe zueinander ermöglicht es ihnen, selbst inmitten der Kriegswirren die Reinheit ihrer Herzen zu bewahren; sie repräsentieren das Ideal der schönen Menschlichkeit. Schiller schafft diese Figuren, um durch sie die Welt nach dem Ende des Krieges, die Hoffnung für die Zukunft, die Ideen des Westfälischen Friedens zu porträtiieren.

Max, der in der Trilogie der eigentliche Gegenspieler Wallensteins ist, steht zugleich für Wallensteins edle Ideen seiner eigenen Jugend, die er in Max verwirklicht sieht. „Denn er stand neben mir wie meine Jugend. / Er machte mir das Wirkliche zum Traum.“ Und umgekehrt spricht Max von der Vision, die ihn auf Wallensteins Seite stehen läßt:

„Bald wird sein düsteres Reich zu Ende sein,
Gesegnet sei des Fürstes ernster Eifer,
Er wird den Ölweig in den Lorbeer flechten,
Und der erfreuten Welt den Frieden schenken,
Dann hat sein großes Herz nichts mehr zu wünschen,
Er hat genug für seinen Ruhm getan,
Kann jetzt sich selber leben und den Seinen,
Auf seine Güter wird er sich zurückziehn,
Er hat zu Gitschin einen schönen Sitz,
Auch Reichenberg, Schloß Friedland liegen heiter –
Bis an den Fuß der Riesenberge hin
Streckt sich das Jagdgebiet seiner Wälder.
Dem großen Trieb, dem prächtig schaffenden,
Kann er dann ungebunden frei willfahren,
Da kann er fürstlich jede Kunst ermuntern,
Und alles würdige beschützen –
Kann bauen, pflanzen, nach den Sternen sehen –
Ja, wenn die kühne Kraft nicht ruhen kann,
So mag er kämpfen mit dem Element,
Den Fluß umleiten und den Felsen sprengen
Und dem Gewerb die leichte Straße bahnen.
Aus unsren Kriegsgeschichten werden dann
Erzählungen in langen Winternächten –“

Max malt aus, welche Vorstellungen Wallenstein nach Schillers Meinung für die Zeit nach dem Krieg hat. Hätte Wallenstein nicht irgendwann Max gegenüber diese Vision artikuliert, hätte er diesen edlen jungen Mann niemals für seine Ziele gewinnen können, und es sind sehr deutlich die Ideen des Westfälischen Friedens, der Aufbau der Infrastruktur nach Kriegsende, die Nutzbarmachung der Flüsse, der Wiederaufbau der verbrannten Erde.

Während der sechs Jahre, in denen Schiller, immer wieder unterbrochen von Attacken seiner Krankheit, am *Wallenstein* arbeitete, entwickelte er auch seine ästhetische und dramatische Theorie in einer Reihe von bahnbrechenden Schriften weiter, darunter die *Ästhetischen Briefe*, *Über Anmut und Würde*, die *Kallias-Briefe*, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, die *Kritik der Gedichte Bürgers* und einiges mehr. Eine Grundüberzeugung, die Schiller in dieser Zeit entwickelte, war die Notwendigkeit der „Idealisierung“ des dramatischen Stoffs und der dramatischen Personen.

Für Schiller bestand die Aufgabe des klassischen Dichters darin, das Wesen, den inneren Kern des Menschen, so wie er potentiell in ihm in seiner Kindheit angelegt war, herauszuarbeiten, die reine Individualität von allem Zufälligen und Beeinträchtigenden zu befreien und so die Person in ihrer sittlichen Möglichkeit darzustellen.

Es ist eine der übelsten Manipulationen der Vertreter des Reigtheaters, daß sie diesen Begriff der „Idealisierung“ trivialisiert haben, als bedeute er so etwas wie „Verschönerung“ oder Erhebung des Gegenstands in das Reich der Utopie, eine Art kunstästhetischer Überbau, eine ideologische Marotte Schillers, die man am besten ignorierte. Aber indem sie diese „Idealisierung“ dramaturgisch eliminierten, entfernten sie zugleich das Wesen,

das Besondere an Schiller. Denn „Idealisierung“ bedeutet nichts anderes, als die reine Natur auf die Ebene des Allgemeinen und Notwendigen zu erheben, sie auf die Ebene des Erhabenen zu bringen und das im Zuschauer anzusprechen, was in ihm universell ist. Nur so könne der Dichter gewiß über die Wirkung sein, die er auf das Publikum ausübe, dachte Schiller, und wenn er dies nicht sei, brauche er sich gar nicht erst Künstler zu nennen.

Hansgünther Heyme war der Ansicht, wer Idealisierung wolle, der solle bei einer über zwei Abende sich spannenden Aufführung bleiben, er aber wolle nur den machthungrigen und scheiternden Wallenstein zeigen, in einem Krieg, der nerven soll und es durch Krach auf der Bühne auch tut. Aber wie wirkt es, wenn Max nicht das Ideal des Friedens nach dem Krieg als die bessere Seite Wallensteins aufzeigt, sondern als verzweifelter Jüngling auftritt, der keinen Ausweg mehr sieht und die ganze Lage nicht mehr erträgt? Was in diesen Aufführungen des Regietheaters bleibt, ist Haß, Häßlichkeit, Zynismus, Hoffnungslosigkeit und letztlich moralische Gleichgültigkeit. Der Schrecken des Krieges hat noch keinen Krieg verhindert oder beendet, wohl aber die Vision des Friedens, und Max sagt es ganz klar: „Denn hört der Krieg im Kriege nicht schon auf, / Woher soll dann der Friede kommen?“ Die Alternative dazu ist der endlose Krieg, den die oligarchische Tendenz schon immer als Mittel der Machtausübung geliebt hat.

Der Dichter muß die Vision einer schöneren Menschlichkeit entwerfen, denn woher soll sie sonst kommen? Er muß denken wie Platos Philosophenkönig, bei dem sich die höchste Weisheit und am feinsten ausgebildetes Rechtsempfinden verbinden. Schiller sagt dies sehr deutlich in *Über Bürgers Gedichte*: „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine *Individualität*. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinen herrlichsten Menschlichkeit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. Der Wert seines Gedichtes kann kein anderer sein, als daß es der reine vollendete Abdruck einer interessanten Gemütslage eines interessanten und vollendeten Geistes ist.“

Nur wenn der Dichter, zumindest für den Augenblick, in dem er dichtet, und der Regisseur, der Regie führt, und der Schauspieler, der spielt, in sich das Gattungswesen aktualisiert, kann sein Stück, seine Dichtung, die wohltuende Wirkung haben, von der Schiller in der *Schaubühne* spricht. Die Vertreter des Regietheaters können das nicht und wollen das nicht, weil sie eine ganz andere Absicht haben. Aber Schiller gibt dem Künstler keine geringere Verantwortung; in dem Gedicht *Die Künstler* heißt es:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!“

Mit den Vertretern des Regietheaters und den armen Schauspielern, die um ihres Brotes willen sich deren Diktat unterworfen haben (es gibt auch Ausnahmen, wie etwa Maria Becker), ist

die Würde der Menschheit arg heruntergekommen. Ihre Individualität war es nicht wert, vor der Welt ausgestellt zu werden. Aber wenn man die politischen Verbindungen von Leuten wie Adorno und dem Kongreß für Kulturelle Freiheit bedenkt, dann haben diese Kreise es in Umkehrung von Schillers Vorrede zur *Braut von Messina* auch nicht auf ein „vorübergehendes Spiel“ abgesehen, sondern indem sie gerade das Besondere an Schiller, seinen Versuch, das Publikum auf die Ebene des Erhabenen emporzuheben, eliminieren, versuchen sie das Ihre beizutragen, um „den Menschen wirklich unfrei zu belassen“.

Was heute notwendig ist, ist gerade das, was Adorno und Konsorten verhindern wollten, nämlich die Idee des Erhabenen auf den politischen Bereich zu übertragen, denn nur auf dieser Ebene ist ein Ausweg für die heutige existentielle Krise sichtbar. Die gegenwärtige Politik in Deutschland ist der beste Beweis für Schillers These „Im engen Kreis verengert sich der Sinn“, und wer wollte bestreiten, daß es heute in der Wirklichkeit erneut um die „großen Gegenstände der Menschheit“ geht. Und niemand lehrt uns besser, erhaben zu denken und zu handeln, als Schiller.

Der 200. Todestag unseres geliebten Dichters ist ein guter Anlaß, die Vertreter des Regietheaters aus den Kulturtempeln zu vertagen, ihre Aufführungen zu boykottieren oder der Landwirtschaft einen Anreiz für den vermehrten Anbau von Tomaten zu geben. Und wenn die Pisa-Schüler oder Herr Jessen Schiller dann immer noch nicht verstehen, dann kann man ihnen nur empfehlen, was Wilhelm Furtwängler seinem Orchester sagte, wenn sie ein Stück bei der Probe verhauten: „Noch einmal bitte!“.

„Unser menschliches Jahrhundert herbeizuführen haben sich – ohne es zu wissen oder zu erzielen – alle vorhergehenden Zeitalter angestrengt. Unser sind alle Schätze, welche Fleiß und Geist, Vernunft und Erfahrung im langen Alter der Welt endlich heimgebracht haben. Aus der Geschichte erst werden Sie lernen, einen Wert auf die Güter zu legen, denen Gewohnheit und unangefochtener Besitz so gern unsre Dankbarkeit rauben: kostbare, teure Güter, an denen das Blut der Besten und Edelsten klebt, die durch die schwere Arbeit so vieler Generationen haben errungen werden müssen! Und welcher unter Ihnen, bei dem sich ein heller Geist mit einem empfindenden Herzen gattet, könnte dieser hohen Verpflichtung eingedenk sein, ohne daß sich ein stiller Wunsch in ihm regte, an das kommende Geschlecht die Schuld zu entrichten, die er dem vergangenen nicht mehr abtragen kann? Ein edles Verlangen muß in uns entglühen, zu dem reichen Vermächtnis von Wahrheit, Sittlichkeit und Freiheit, das wir von der Vorwelt überkamen und reich vermehrt an die Folgewelt wieder abgeben müssen, auch aus unsern Mitteln einen Beitrag zu legen, und an dieser unvergänglichen Kette, die durch alle Menschengeschlechter sich windet, unser fliehendes Dasein zu befestigen. Wie verschieden auch die Bestimmung sei, die in der bürgerlichen Gesellschaft Sie erwartet – etwas dazusteuern können Sie alle! Jedem Verdienst ist eine Bahn zur Unsterblichkeit aufgetan, zu der wahren Unsterblichkeit meine ich, wo die Tat lebt und weitereilt, wenn auch der Name ihres Urhebers hinter ihr zurückbleiben sollte.“ (Schiller, *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*)