

## DAS »HANDELN« DES VERRÄTERS ALS DRAMATURGISCHE PROBLEMSTELLUNG

Alexander Honold

Schillers *Wallenstein*

### I.

Auf welche Weise vollziehen sich Brüche, Spaltungen, Verwerfungen in der Geschichte? Wo und wie geht aus den Einrichtungen, Wertordnungen, Akteuren und Verhaltensformen der Alten Welt unter dem Druck einer gesamteuropäischen Entwicklungsdynamik im 17. und 18. Jahrhundert schritt- oder schubweise das Neue hervor? Und wie ist dabei das Handeln Einzelner zu veranschlagen, als treibender, gar als entscheidender Faktor oder oft mehr als der bloße Effekt eines Zusammenwirkens von komplexen Strukturbedingungen?

Friedrich Schiller war an diesen Fragen dringend und in mehrerlei Hinsicht interessiert, sowohl als philosophisch-historischer Denker wie als dramatischer Dichter und als politischer Bürger. Nachdem er im Sommer 1786 die Herausgabe einer auf die Erwartungen des zeitgenössischen Publikums zugeschnittenen *Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen* begonnen hatte, nahm er für diesen Publikationszweck selbst einen Aufsatz über die *Niederländische Rebellion* in Arbeit, gleichsam als Seitenstück zum *Don Carlos*. Ermutigt durch die erfolgreiche Vorstellung des Projekts im Kreise Wielands erweiterte Schiller Anlage und Darstellungsziele seiner geschichtlichen Abhandlung, aus welcher dann 1788 die große Studie zur *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* in sechs Bänden hervorging. Das Werk war das erste einer Reihe von geschichtlichen und sodann auch dramatischen Studien, in welchen vehemente historische Umschwünge und gedrängte epochale Verschiebungen von Schiller auf dem Wege einer literarischen Nachgestaltung rekonstruiert wurden. Nur durch möglichst umfassende Betrachtung und verstehenden Nachvollzug würde sich, so Schillers interpretierender Ansatz, mehr Licht in die innere Geschehenslogik der weit zurück, teils auch kulturell ziemlich fern liegenden Vorgänge bringen lassen.

Die Rede vom »Abfall« stellte seinerzeit eine bewusst gewählte Alternativbildung zum in Umlauf befindlichen Begriff der Revolution dar, und sie ist bei Schiller verbunden mit dem sowohl physikalisch-mechanischen und auch moralischen Bedeutungsraum des Falles und Fallens als solchem, wie

bemerkt worden ist.<sup>1</sup> Umgürtet von philosophisch-moralischen Konnotationen, zielt der Begriff des »Abfalls« im Kern auf eine Überprüfung des Paradigmas geschichtlicher Handlungskausalität, deren lineares Erklärungsmodell darauf basiert, plötzlich eintretende Veränderungen durch ein temporales und kausales Bezugspaar von Ursache und Folge zu flankieren, um dadurch einen aufklaffenden Bruch in der geschichtlichen Kontinuität explizierend zu überbrücken. Gerade so, wie der sprichwörtliche Apfel nicht weit vom Stamme fällt, ist durch empirische Evidenz eine angewandte Kraft mit ihren Folgen, eine Ursache mit ihren Wirkungen verbunden. Seit Newtons kanonischer Festschreibung des Gravitationsgesetzes ist der schwerkraftbedingte »Fall« das Paradigma einer kausal erklärbaren Zustandsveränderung schlechthin, und bietet die reifende, schwerer werdende Frucht, die deshalb irgendwann vom Baume abfällt, eine sinnlich besonders eingängige Veranschaulichung des hier Anwendung findenden Naturgesetzes. Der »Abfall« der Niederlande vom Joch ihrer spanischen Besatzer mag also, wiewohl er überraschend kam und in seinen Folgen unvorhersehbar war, aus dem Zusammenspiel bedingender Faktoren heraus eine gewisse Folgerichtigkeit besessen haben. Und doch war er eben ein »Fall«, ein singuläres, nicht aus Strukturen allein ableitbares Ereignis.

Ebenso, wie es erst ex post durch kausale Narrative in ein geschichtliches Kontinuum eingebettet werden kann, formuliert das *Ereignis* im nachträglichen Darstellungsversuch eine Herausforderung an die »Inszenierung« von Kontingenz. Dass es einer Anekdote zufolge ein fallender Apfel war, der gelegentlich den Physiker Newton auf die gewichtige Wahrheit der Erdanziehung aufmerksam gemacht hatte, stiftet für die Abrundung dieses Emblems der Schwerkraft zusätzlichen semantischen Mehrwert. Noch einschlägiger ist jedoch die bis zur Antike und ins Alte Testament zurückreichende symbolische Besetzung des angebissenen Apfels, der als Medium erotischer Verführungskunst fungiert und durch seine paradiesische Rolle als zumindest indirekter »agent provocateur« den Sündenfall von unschuldiger Kreatürlichkeit in die prinzipielle Zerrissenheit menschlichen Daseins zwischen Trieb und Gesetz repräsentiert.

Dem »Abfall« vom Baume und vom göttlichen Tabu folgte urymythisch die postwendende Vertreibung aus dem »hortus« und der dadurch markierte Eintritt des Menschen in die Geschichte (und in die Geschichten), sodass mechanische Kausalität und existenzieller Sturz im Begriffe des Abfalls eine innige und vielsagende Legierung bilden können. Die mythische Handlungskette von Apfel – Schlange – Frau ist eine Stafette von solchen Provokationsakteuren in aufsteigender biologischer Reihe, an deren Ende der Loyalitätsbruch des Ersten Menschen gegenüber seinem Schöpfergott

steht, welcher ihm einst den Lebensatem eingeflößt und ihn riskanterweise mit der Freiheit begabt hatte, auch nein zu sagen. Oder vielmehr: ja zu sagen, und dann doch das Gegenteil davon zu tun. Die Stafette vom Apfel zur Schlange zur Frau ist zugleich eine prototypische Gestaltungsform, die einem Verfahren narrativer Kompromissbildung entspringt.

Die Initialzündung einer »Kultur der Ausrede«, auf die Fritz Breithaupt den Grundantrieb des Erzählens zurückgeführt hat,<sup>2</sup> liegt darin, dass (noch) nicht Subjekte für ihre Taten haften müssen, sondern zuerst oder statt dessen Ursachen für ihre Folgen »verantwortlich« gemacht werden, und zwar durch erzählerische Kohärenzbildung, die de facto auf Platzhalter, Schleifen und Auswege setzt. Es müssen, vom bösen Ende her, Gründe benannt, Hergänge rekonstruiert, Schuldige gefunden werden. Dass es soweit hat »kommen müssen«, wie sich die Lage schließlich für das in die Endlichkeit vertriebene erste Menschenpaar ausnimmt – ein Dasein in Arbeit, Nacktheit, Schmerz und Tod –, liegt an stark gewordenen Wünschen, schwach gewordenen Kontrollen und jenem entschiedenen Bevorzugen der einen von zwei Möglichkeiten, aus dem, in vielen, komplexer werdenden Schritten, ein sinntragendes menschliches Handeln sich letztlich zusammensetzt.

Die Herstellung narrativer oder historiografischer Zusammenhänge neigt dazu, eine rein zeitliche Sequenz entlang der Differenzachse von Vorher und Nachher als eine kausalitätsrelevante Beziehung von Ursache und Wirkung zu behandeln – wodurch, so Roland Barthes, eine »chronologische Illusion«<sup>3</sup> entsteht. Was temporal geordnet in einzelnen Handlungsschritten bzw. Veränderungsstadien sprachlich vor Augen gestellt werden kann, hat mit diesem sukzessiven Erzählgefüge zugleich je schon eine Art von kausaler Stringenz erhalten. Vehemente Umschwünge oder plötzlich eingetretene Veränderungen eines Geschehens können dabei durch den Kohärenzmodus linearer Darstellungsweisen sowohl dämpfend relativiert wie im Gegenteil sogar noch dramatisch verstärkt werden. Dem Moment des Umschwunges oder »Abfalls« kommt dabei die Bedeutung eines Unruhe stiftenden, nur mit gestalterischem Aufwand einzufangenden Fremdkörpers zu, von dessen Impuls gleichwohl der Fortgang des Geschehens und seiner Darstellung energetisch zu profitieren vermögen. In den Strukturmodellen des Erzählens und seiner Handlungsführung befinden sich solche quertreibenden Impulse meist auf der Stellung eines Verzweigungspunktes im linearen Gefüge. Das heißt, individuelle Helden oder das Geschick ganzer Kollektive stehen an einem Scheideweg bzw. vor einer Entscheidung; die Linie des Geschehens teilt sich am erreichten Gegenwartspunkt zu einer Bifurkation mehrerer potenzieller Wege auf,<sup>4</sup> sodass sich die virtuell bleibenden Optionen trennen

und abscheiden, auf definitive Weise zumeist, von derjenigen Möglichkeit, die als faktisches Handeln realisiert werden kann.

Grundsätzlich gilt, dass gerade jene besonders energiebesetzten Vorgänge und geheimnisumwitterten Phänomene, die gemäß den Parametern einer politischen Geschichtsschreibung sich als Staatsstreich, als Revolution, als Abfall oder Sezession ausnehmen, mithilfe der Erzählgrammatik bifurkativer Verzweigungsmodelle treffend beschrieben und verortet werden können. Gibt es jeweils einen Verantwortlichen, einen Akteur des »Sündenfalls«? Gibt es einen Schuldigen, einen Helden, deren Handeln und Entscheiden etwa für unerwartete Umschwünge des Kriegsglücks als Ursache angeführt werden könnten? Ganz sicher jedenfalls gibt es *Bedarf* nach solchen fasslichen, überschaubaren Verhältnissen schaffenden Konstruktionen, in welchen das konkrete Tun oder Lassen singulärer Akteure als bestimmend für den geschichtlichen Gang angenommen werden darf.

Der geschichts*philosophische* Blick, mit dem Friedrich Schiller die Universalgeschichte nach ihrer inneren Logik und ihren Kontingenzen durchmusterte, war fasziniert insbesondere von gerade jenen Ausbrüchen an heroischer Größe oder elementarer Umwälzung, die scheinbar aus keiner Vorgeschichte, keinen Begleitumständen ableitbar waren. Diese Perspektive hat mit dem von erzählanalytischer Seite formulierten Ansatz, die vermeintliche Zwangsläufigkeit der »chronologischen Illusion« auf der Betrachterebene zu durchbrechen,<sup>5</sup> einen wichtigen methodischen Grundsatz gemeinsam; die Überlegung nämlich, dass nur mithilfe der hypothetisch herangezogenen »ungeschehenen Geschichte« die Bedeutung des Tatsächlichen über das rein Empirische hinaus strukturgeschichtlich verstanden und gedanklich erfasst werden könne. Auch wenn Schiller nicht mehr die Überzeugung teilt, der Gang der Geschichte könne maßgeblich als aus den Plänen und Taten großer Männer hervorgegangen aufgefasst und dargestellt werden,<sup>6</sup> hält er – und zwar sowohl als Historiker wie als Dramatiker – an dem Grundsatz fest, dass sich die Geschehenslogik auch großräumiger und kollektiver Prozesse *erzählen* – und das wiederum heißt: als eine Kette von Handlungen, Unterlassungen, Entscheidungen darstellen – lasse. Nur ist eben die Art und Weise, sind die Bauformen des Erzählens so zu handhaben, dass keine monothetische Simplifizierung von realiter hochkomplexen Gemengelagen und Geschehensdynamiken stattfindet.

Die Form des Erzählens, sei sie nun diegetisch-darlegend oder dramatisch-verlebendigend, hat einerseits der gesellschaftlichen Breite und Vielfalt einer gegebenen geschichtlichen Situation Rechnung zu tragen (und hier kommt nun die literarische Rolle der Stände, Gruppen und »Massen« ins Spiel), und andererseits in diachroner Perspektive auf Brüche,

Stauungen und Komplexionen zu achten, welche durch einsinnige, lineare Erklärungsmuster nicht angemessen erfasst werden könnten. Auf ein multifaktorielles, aus diskontinuierlichen Teilen zusammengesetztes Bild der Geschichte müsste also sowohl die Darstellungsweise des Historikers wie jene des Geschichtsdramatikers abzielen. Zumal in einer nur gesamt-europäisch zu betrachtenden Geschichtslandschaft wie derjenigen des Dreißigjährigen Krieges, deren Reflexion für Schiller am Ausgangspunkt jedes tieferen Verständnisses der eigenen Gegenwart stand, mussten breite, vielschichtige Befunde gegenüber der Konzentration auf das Wirken großer Einzelner durchaus den Vorrang haben.

Warum dann die hohe Aufmerksamkeit, die sowohl der Historiker wie erst recht dann der Dramatiker der Figur des böhmischen Feldherrn Wallenstein entgegenbrachte? Es ist, so die hier zu entfaltende These, der semantische Komplex des *Verrats*, des plötzlichen Ausscherens aus der eigenen Kampfordnung und Lagerbildung und der damit verbundene grundlegende Wechsel der militärischen Bewertungsordnung, als dessen Akteur Wallenstein für Schillers Geschichtsauffassung von besonderem Interesse ist. Subjekt und geschichtliche Funktion bedingen einander in diesem Falle wechselseitig: Der Verrat macht den Verräter, und er setzt seinerseits die Instanz eines solchen epistemisch je schon voraus. Kann der »Abfall« der Niederlande im Sinne eines physikalisch-mechanischen Kollektivprozesses begriffen werden, so kommt mit der Unberechenbarkeit und Illoyalität Wallensteins ein anderes, stärker subjektiv geprägtes Momentum ins Spiel, das die undurchsichtige Größe von Entschluss und Tat als einen Fremdkörper innerhalb der geschichtlichen (oder auch nur narrativen) »Logik« zur Geltung bringt. Insofern kommen im Aktanten »Wallenstein« geschichtliche und narrative Kontingenz zu einer funktionalen Analogie, da der Handelnde und dessen Handeln als Feldherr nur aus einem positionellen Effekt der Abweichung zu erklären sind und dieser Abweichungseffekt wiederum nur durch die unerwartete Verhaltensweise eines militärischen Funktionsträgers möglich wird.

## II.

Das sowohl auf erklärender wie auf darstellender Ebene von Schiller thematisierte Problem geschichtlicher Brüche und Veränderungen wirft, so hatten wir gesehen, mit gewisser Folgerichtigkeit auch dasjenige der Bestimmung des Einflusses einzelner Akteure (meist eben der vielzitierten »großen Männer«) auf. Inwieweit individuelles menschliches Handeln im Gang der Geschichte überhaupt ein relevanter Strukturfaktor sein kann,

diese methodisch vorgeschaltete Problematik untersucht Schiller durch den dezidierten Kontrast mehrerer nacheinander zum Einsatz kommenden Gattungsformen. Dabei zeigt sich: Eine historiografisch erzählende Annäherung an das Phänomen Wallenstein hatte sich ganz anderer Mittel zu bedienen, war indes auch mit anderen konstruktiven Problemen konfrontiert, als dies dann, im zweiten Anlauf zur Auseinandersetzung mit der Figur, beim großen Geschichtsdrama der Fall ist.

Ein zunächst aber übergreifend zu reflektierendes Merkmal war nun dasjenige der individuellen heroischen *Größe* selbst. Viel musste an Wirkungsbedingungen zusammenfließen, um einen Effekt herausragender Größe hervorzubringen bzw. diese einem Individuum attribuieren zu können: besondere persönliche Tatkraft und Entschlossenheit, ein stattliches akkumuliertes Vermögen an Geldmitteln und Einflussmöglichkeiten, sodann das Amt oder die Ämter, um an entscheidender Position zu handeln und im Zentrum des Geschehens zur Stelle zu sein. Nicht zuletzt aber zählt eine gewisse Dunkelheit und Unberechenbarkeit zum Konnotationshof heroischer Größe; das Rätseln, Bangen und Bewundern, welches den in seinen inneren Triebkräften und Zielen undurchschaubar bleibenden »Helden« umgibt. Dem Auftritt<sup>7</sup> solcher »Größe« müssen objektive Gegebenheiten der Um- und Mitwelt die Bühne bereiten; wachsende Bedrängnisse, akute Notlagen, ein allgemeines Erwartungsklima, das gleichsam schon die Leerstelle des »großen« Helden umzirkelt, welche dieser nur mehr einzunehmen braucht.

In seiner *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* betont Schiller die so gar nicht auf militärische Konfrontation ausgerichtete, denkbar unheroische Disposition der Niederländer; daraus folgert er, dass ihnen die Tatkraft zur politischen Rebellion gleichsam situationsbedingt und wie von außen erst habe zukommen müssen, und dass der Widerstandsimpuls gegen die spanische Herrschaft deshalb nur einen temporären, nach erfolgter Wirkung wieder abklingenden Faktor der geschichtlichen Entwicklung dargestellt habe. Ein Volk, welches als »das friedfertigste dieses Weltteils« gelten dürfe, so Schiller, und »weniger als alle seine Nachbarn« des »Heldengeists fähig«, habe unter den besonderen Bedingungen einer unerträglich gewordenen Unterdrückung sich zu bemerkenswertem Kampfe um die eigene Freiheit aufgeschwungen. »Der Drang der Umstände *überraschte* es mit seiner eigenen Kraft, und nötigte ihm eine vorübergehende Größe auf, die es nie haben sollte, und vielleicht nie wieder haben wird.«<sup>8</sup> Es sei deshalb, so Schiller weiter, »gerade der Mangel an heroischer Größe«, der für den Historiker und sein Publikum »diese Begebenheit eigentümlich und unterrichtend macht«.<sup>9</sup>

Besonders gilt dies für jenes Phänomen, das Schiller mit dem Begriff »vorübergehende Größe« belegt; es verdient in unserem Zusammenhang deshalb eine kurze Skizzierung, weil es genau den Gegenentwurf zum Strukturmodell jener anderen großen Geschichtsabhandlung Schillers bildet, seiner Arbeit über den Dreißigjährigen Krieg und die Rolle Wallensteins darin. Gerade für den Aufstieg Wallensteins gilt, so der *Historiker* Schiller, dass die strukturelle Leerstelle des Bedarfs an einem solchen Helden schon vorgezeichnet war, und zwar durch die Bereitschaft der katholischen Liga, gemeinsam in die Verteidigung der angegriffenen Machtposition des Kaisers einzutreten, bei gleichzeitiger Skepsis gegenüber dem Ansinnen, auch die »kaiserlichen Eroberungspläne« aktiv zu unterstützen.<sup>10</sup> Faktisch lag also, auch innerhalb des kaiserlich-katholischen Lagers, ein stagnierendes Patt zwischen defensiver Sicherung und einem expansiven Auftrag an die entfesselten militärischen Kräfte vor. Längst hatte der Krieg »die kaiserlichen Lande viel zu sehr erschöpft, um die unermeßlichen Kosten einer solchen (expansiven, A. H.) Kriegsführung bestreiten zu können«,<sup>11</sup> bilanziert Schiller.

Damit ist die Situation bereit für den Auftritt des großen Einzelnen. »Unter solchen Umständen konnte dem Kaiser nichts willkommener sein als der Antrag, womit einer seiner Offiziere ihn überraschte.«<sup>12</sup> Wie später im Theaterstück, so ist es auch in der Geschichtsabhandlung ein ausschnittsweise gegebener Blick auf das militärische Panorama, der die logistischen Erfordernisse der Kriegsführung beleuchtet und damit jene Engpässe und Erwartungen skizziert, auf deren unartikuliert bleibende Frage der Auftritt des großen Mannes dann die Antwort zu geben scheint: »Graf Wallenstein war es, ein verdienter Offizier, der reichste Edelmann in Böhmen.«<sup>13</sup> Die in diesem Akteur akkumulierte Größe ist zunächst und vor allem eine Funktion seines Grund- und Kapitalvermögens, sodann der daraus entwickelten unternehmerischen Initiative einer Aufrüstung und Kriegsführung auf eigene Rechnung.

Im Besitz eines unermeßlichen Vermögens, von ehrgeizigen Entwürfen erhitzt, voll Zuversicht auf seine glücklichen Sterne, und noch mehr auf eine gründliche Berechnung der Zeitumstände, erbot er sich gegen den Kaiser, auf eigne und seiner Freunde Kosten eine Armee auszurüsten und völlig zu bekleiden, ja selbst die Sorge für ihren Unterhalt dem Kaiser zu ersparen.<sup>14</sup>

Was zunächst als die »schimärische Geburt eines brausenden Kopfes«<sup>15</sup> verlacht wird, entpuppt sich bald als die erfolgreichste und auch gefährlichste Innovation der zeitgenössischen Kriegsführung überhaupt. Ein rasch auf 50 000 Mann Truppenstärke hochschnellendes »Privatheer«, das seine eigene Erhaltung durch Beutezüge, Raub und Brandschatzungen fortlaufend im Modus verbrecherischer Kriegszüge zu erzielen nachgerade gezwungen

war, bedeutete eine wirkungsvolle und verheerende Potenzierung der militärischen Handlungslogik, gleichsam die Anwendung des Kriegerischen auf sich selbst (ganz jenem »Grundsatz gemäß, daß der Krieg den Krieg ernähren müsse«<sup>16</sup>).

Doch ebenso, wie jenes von Wallenstein investierte Kapital einen allseits einsetzbaren, verwendungsneutralen Machtfaktor darstellte, befand sich auch Wallensteins Armee in einem Status der vielseitig aktualisierbaren Potenzialität; es war eine zu gewaltigem Heeresapparat ausgebaute, einzige Waffe, die – in der Hand eines Einzelnen, Unberechenbaren – sich prinzipiell gegen alles und jeden richten konnte. Hier einen Vergleich mit der niederländischen Erhebung gegen Spanien zu ziehen ist insofern instruktiv, als das Geschäftsmodell Wallenstein sich als genauer Gegentypus zum Ideal der vorübergehenden Größe bestimmen lässt; seiner Macht geht kein Mandat voraus, sie ist keiner legalen Umschränkung mehr zugänglich; auch haftet ihr nichts Temporäres mehr an, sondern sie selbst gebiert eine Dynamik unkontrollierbaren Wachstums, die potenziell den Verrat in sich birgt. Denn der an Finanzmitteln und militärischer Schlagkraft unbezähmbar stark gewordene Akteur Wallenstein ist *ein Verräter der Möglichkeit nach* schon ab jenem Punkte, an dem er mit der Gewalt über seine Heeresmacht zugleich auch die Möglichkeit in der Hand hält, jegliche bindende Vorausverfügungen über ihren Einsatz abzustreifen oder zu ignorieren. Wallensteins Alleinstellung, in negativer Hinsicht schroff markiert schon durch Piccolominis Aufkündigung der Gefolgschaft, kulminiert aus seiner eigenen Perspektive positiv in dem »Befehl (...), daß man inskünftige keiner Ordre zu gehorchen habe, die nicht unmittelbar von ihm selbst oder von Terzky und Illo herrühre«.<sup>17</sup>

Der mit dem Kriege zu einer Individual-Großmacht »eigenen Rechts« aufgestiegene Wallenstein steht, demzufolge, als exemplarisches Mahnmal für den geschichtlich weitverbreiteten Vorgang einer unaufhaltsamen Korrumpierung von Zielen durch die Akkumulation von nicht zweckgebundenen (sondern allenfalls zweckmäßigen) Mitteln. Wallensteins aus eigenen Ressourcen und ersten Kriegsgewinnen drastisch angewachsene militärische Stärke hatte irgendwann einen Grad erreicht, an dem sein Agieren durch kaiserliche Weisungen oder die Koalitionsraison seines Lagers nicht mehr einzuhegen, nicht mehr zu lenken war. Wie der Krieg, so verkörperte nun auch der Kriegsherr die Eigendynamik destruktiv entfesselter Macht. Dem *entgegen* steht nun das am Beispiel der holländischen Insurrektion herausgearbeitete Prinzip einer nur temporären und gesellschaftlich streng kontrollierten Belehnung Einzelner mit herausragender politischer oder militärischer Macht.

Schillers »Einleitung« zum *Abfall der Niederlande* führte diesen Gedanken am historischen Gegenstand in exemplarischer Absicht aus. Um zu der konzentrierten Handlungskraft zu finden, durch welche dieses »friedliebende« Volk überhaupt erst widerstandsfähig und kampfbereit werden konnte, bedurfte es für gewisse, aber begrenzte Zeit des Auftretens wehrhafter und entschlossener Akteure. Hierin hat das Wirken großer Individuen für Schiller seine sowohl politische wie auch geschichtsphilosophische Berechtigung. Sobald aber sich die Verdichtung von Handlungsmacht und Einflussmöglichkeiten auf tatkräftige Einzelne dann vollzogen und diese wiederum ihre Mission erfüllt haben würden, existierte keine legitime Grundlage mehr dafür, den im Freiheitskampf engagierten Akteuren irgendwelche Ausnahmerechte oder Privilegien einzuräumen. Da die in militärischer Stärke zu beziffernde Schlagkraft aus Gründen taktischer Effizienz meist mit weitreichenden Vollmachten der Armeeführer verbunden ist, deren Handeln im Kampf einem mehrstufigen Verfahren von Entscheidungsinstanzen praktikablerweise nicht unterzogen werden könnte, wächst mit der »Größe« der heroischen Akteure zugleich stets auch das gesellschaftliche Risiko, dass in ihrer Gestalt nur ein neues Joch an die Stelle des früheren, nun abgeschüttelten tritt. Auch und gerade die Einhegung der verdienten Kriegshelden ist folglich abhängig von der seitens der kontrollierenden Gesellschaft aufzubringenden Stärke und Macht.

Theoretisch und idealerweise also ermöglicht es das am Beispiel des niederländischen Volkes erarbeitete Konzept der »vorübergehenden Größe«, einen emanzipativen politischen Impuls militärisch vorzutragen, der nicht selbst wiederum in ein vereinseitigtes Herrschaftsgefüge mündet. Im Gegenzug haben wir es in der Figur Wallensteins, einem der zentralen Protagonisten in Schillers *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, mit dem eklatanten Problem der *mangelnden sozialen Integrierbarkeit außerordentlicher heroischer Größe* zu tun. Beides, sowohl die Außerordentlichkeit dieses Helden wie auch seine nur schwache Einbindung in eine Kooperationslogik, trägt zur energetischen Aufladung der Figur bei, zu ihrem Ausnahmestatus als nahezu spielentscheidendem Faktor sowohl auf der Bühne des historischen wie auf jener des dramatischen Handelns. Und dies beides macht die Gestalt des böhmischen Feldherrn Albrecht Wenzel Eusebius von Waldstein, genannt Wallenstein, zu einem gleichermaßen atypischen wie dann doch auch wiederum exemplarischen Fall. Denn hinter dem historiografischen Rätsel und Risikofaktor muss ein Mensch mit durchaus vertrauten, allzumenschlichen Motiven und Absichten stecken. Und diese bringen ihn letztlich zu Fall. »Noch war ihm das Urteil nicht bekannt, das ihn als einen öffentlichen Feind und Verräter erklärte«,<sup>18</sup> als im Winterquartier auf der

Burg zu Eger ein Mordanschlag den Beweis vollstreckt, dass auch dieser Machtmensch vulnerabel war: »Die Arme weit aus einander breitend, empfängt er vorn in der Brust den tödlichen Stoß der Hellebarde.«<sup>19</sup> Das klägliche Ende des von der Hand eines vermeintlichen Vertrauten Niedergestochenen lässt den Historiker eine aus Auf- und Abschwüngen gemischte, insgesamt aber erstaunlich ausgeglichene Bilanz ziehen. »So endigte Wallenstein, in einem Alter von fünfzig Jahren, sein tatenreiches und außerordentliches Leben; durch Ehrgeiz emporgehoben, durch Ehrsucht gestürzt, bei allen seinen Mängeln noch groß und bewundernswert, unübertrefflich, wenn er Maß gehalten hätte.«<sup>20</sup>

Im Blick des Historikers dominiert per saldo das Räderwerk einer alles bewegenden »nemesis divina« und ihrer *ausgleichenden Ungerechtigkeiten*. Dass Wallenstein ab einem gewissen Punkte die Absicht verfolgt hatte, »seine Maske abzuwerfen«, »sich öffentlich gegen den Kaiser zu erklären« und gemeinsame »Operationen (...) mit Schwedischen Truppen zu unterstützen«,<sup>21</sup> darf als gesicherte geschichtliche Faktenlage gelten. Ebenso



Wallensteins Ermordung. Kupferstich von Matthäus Merian

verbürgt sind die vom kaiserlichen Stab und der katholischen Liga getroffenen Verabredungen, Wallenstein so rasch wie nur möglich zu entmachten und ihn seiner gesamten militärischen Verantwortung zu entheben. Welche dieser Tendenzen jedoch impulsgebend, welche »nur« Reaktion war, wird in der Geschichtsdarstellung Schillers bemerkenswert in der Schwebe gehalten. Kam Wallenstein mit den Plänen zum Seitenwechsel nur seiner sich abzeichnenden Entmachtung zuvor? Oder wurden die kaiserlichen Vorkehrungen gegen ihn in prophylaktischer Perspektive gefasst?

Indem die Geschichtsabhandlung die beiden Entwicklungsstränge weitgehend parallel führt, umgeht sie die Frage der zeitlichen und kausalen Prioritäten nicht etwa durch einen darstellerischen Trick, sondern plädiert implizit für ihre Unentscheidbarkeit, da es sich aus der Sicht Schillers vielmehr um kommunizierende, einander wechselseitig verstärkende Vorgänge zu handeln scheint. Intrige, »Verschwörung« und Loyalitätsbruch bilden ihre fatale Neigung während der Zuspitzung des Konflikts auf Seiten Wallensteins heraus, aber ebenso sind »Komplott«, »Abfall« und »Desertion«<sup>22</sup> zur selben Zeit auch bei den nominell noch kaiserlichen Truppen zu finden. In paradoxer Überlagerung bilden der Moment, an dem Wallenstein sein Überlaufen zu den Schwedischen einleitet, und derjenige seiner Verstoßung aus dem kaiserlichen Lager eine bizarre, heimliche Koinzidenz, von welcher beide beteiligten Seiten je nur die Hälfte erahnen, der Historiker hingegen die Gesamtbilanz kennt. Eine Abfolge oder gar Bewertung dieser synchronen Tendenzen vorzunehmen, vermeidet die historiografische Darstellungsweise Schillers zugunsten der zirkulär respektive als Balancemodell konzipierten Mechanik eines synchronen Kräftespiels. Wenn Schiller im Hinblick auf das Ende des Verräters durch einen Verrat bilanziert, »daß der *Undankbare* unter den Streichen des *Undanks* erliegen sollte«,<sup>23</sup> so unterstreicht hier der demonstrativ anaphorische Wortgebrauch, dass in dieser Gleichung subjektive und objektive Faktoren sich die Waage halten. Zwischen den beiden Seiten wäre eigentlich, statt ordnungstiftender Priorisierung, ein unablässiges Spiel anzunehmen,<sup>24</sup> ein solches aber gehört nicht mehr zum Gegenstand des Geschichtsgelehrten, sondern in das Metier des Theaterästhetikers.

### III.

Im Geschichtswerk und auf der Bühne liegen unterschiedliche Instrumente bereit, in die Innenseite des Verrats, und damit in die Psychologie und Dramaturgie des Verräters, einzutreten. Als seelische Triebkräfte hinter Wallensteins Karriere vermutete der Historiker Ehrgeiz, Eigensinn und

Überheblichkeit. War es eine dieser Bestimmungskräfte, die den militärischen Strategen auf dem Zenit seiner Macht dazu bewegte, die Seiten zu wechseln? Dem Dramatiker obliegt, auf solche retrospektiven Spekulationen die aktualisierende Probe zu machen.

Schiller begreift den Wallenstein-Stoff als eine Tragödienhandlung, nennt das Bühnenwerk dann aber, mit jener ebenso diplomatischen wie originellen Gattungsbezeichnung, die Lessing für seinen *Nathan* 1779 gefunden hatte, im Erstdruck von 1800 »ein dramatisches Gedicht«.<sup>25</sup> In seiner Abhandlung über die *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* hatte Friedrich Schiller vom Aufstieg und zweimaligen jähen Fall des böhmischen Feldherrn mit historiografischem Ordnungswillen und epischem Atem *erzählt*. Im Untertitel der Trilogie und seiner Kompromissformel vom »dramatischen Gedicht« werden zugleich beide nicht-erzählenden Gattungen angesprochen, womit das Sujet gleichsam in den ganzen prismatischen Fächer seiner poetischen Darbietungsformen auseinandergelegt erscheint.

Im Geschichtswerk war es darum gegangen, aus dem Abstand von 150 Jahren einen primär strukturgeschichtlichen Blick auf die europäische Kriegslandschaft zu entfalten und hierbei die Chronologie der Ereignisse in ein Gesamtgeschehen einzubetten, durch das sich Europa, wie in der Rückschau deutlich wurde, »zum erstenmal als eine zusammenhängende Staatengesellschaft erkannt hatte«.<sup>26</sup> In diesem gesamteuropäischen Panorama des Historikers bekam Wallenstein seinen Platz als ein von größtem Ehrgeiz angetriebener, mit wirtschaftlicher Fortüne und strategischem Geschick zum wichtigsten Kriegsherrn des Kaisers aufgestiegener Hasardeur, an dessen Schicksal die mehrfachen Wendungen des Kriegsglückes abzulesen und von dessen Person her die wichtigsten Handlungsfäden um den so zentralen Konfliktherd Böhmen aufzurollen waren. Ohne Zweifel war Wallensteins Geschichte reich an dramatischen Höhe- und Wendepunkten, die einen mehrmaligen grundlegenden Umschwung des Handlungsganges bewirkten. Einer erzählenden Behandlung des Stoffs mussten diese Wendungen schwer im Magen liegen, sie ergaben eine Lebensbahn im Schlingerkurs. Nicht weniger problematisch für die Erzählform ist die Frage nach den Motiven Wallensteins und der daraus resultierenden Bewertung seines Handelns. Vermittelt eine Erzählerinstanz das Geschehen, so muss sie sich in ihrer Optik für einen »Sehepunkt« (Chladenius) entscheiden: Entweder präsentiert der Erzähler ein undurchschaubares Subjekt, dessen Absichten intransparent bleiben, oder er weiß bestens Bescheid und kann noch über die hintersinnigsten Kalkulationen und geheimsten Schliche seiner Hauptfigur Aufschluss geben. Dies ist dann der Fall, wenn Introspektion stattfindet und das Wahrnehmen, Fühlen und Denken gleichsam aus der

Figur heraus erzählt werden. Ein Erzähler muss also entscheiden, ob er Wallensteins Motive kennen, ob er seine Handlungsweise verstehen will – um den Preis, den Faszinationswert des undurchsichtigen Helden zu entzaubern.

Anders das Drama. Auf der Bühne zeigt sich nur, was die Figur selbst von sich preisgibt, und selbst das ist in seiner Verlässlichkeit zweifelhaft. Der dramatische Modus hat seine Stärken nicht in der Abbildung langer Zeiträume und großer Handlungsbögen, er fordert (und betont) die Verdichtung des Geschehens auf jene weichenstellenden Momente, die Aristoteles als »metabolé« bzw. »peripeteia« bezeichnet.<sup>27</sup> Wallensteins Laufbahn ist allerdings eine lange und verwickelte Geschichte, diese wiederum eingebettet in ein weitgespanntes, von den unterschiedlichsten Akteuren und Bündnissen gewobenes Handlungsgeflecht.<sup>28</sup> Was dieses Leben an Dramatik enthält, ist nur zum geringsten Teil Bühnenfähig, allein schon, wenn man an die dabei bewegten Menschenmassen und Geldsummen denkt.<sup>29</sup> Ins Grundsätzliche gewendet, stellt sich schließlich die Frage, ob geschichtliches Handeln sich nicht von vornherein in einem von gesellschaftlichen Strukturen ziemlich eng gezogenen Rahmen bewegt, inwieweit also von einem freien Handeln im emphatischen Sinne bei der historisch festgelegten Figur Wallenstein überhaupt die Rede sein kann. Ist er wirklich ein souveräner Akteur, oder nicht eher eine geführte, gelenkte Figur, die wie die anderen Figuren des Stücks an den Marionettenfäden einer »invisible hand« hängt?<sup>30</sup>

In der zweiten Hälfte der 1790er Jahre begann Schiller damit, aus dem geschichtlichen Stoff ein dramatisches Handlungsgeflecht zu konstruieren, wobei er sich auf einen knappen Abschnitt beschränkte, nämlich den Zeitraum kurz vor Wallensteins Ermordung in Eger am 25. Februar 1634. Die Wahl dieses Ausschnittes hat Konsequenzen. Es steht nicht der militärische Schlagabtausch im Vordergrund (der auch Bühnentechnisch schwer darstellbar wäre), und auch nicht der konfessionelle Konflikt der sich einander bekämpfenden Glaubensrichtungen. Statt des Gegnerpaares Wallenstein vs. Gustav Adolf haben wir eine Figurenkonstellation, die konzentrisch um Wallenstein herum aufgebaut ist; nun spielt sich der entscheidende Gegensatz innerhalb des katholisch-kaiserlichen Lagers selbst ab.<sup>31</sup> Wallenstein sieht sich vom Habsburgerkaiser Ferdinand II. unter Druck gesetzt, die Befehlsgewalt über seine Truppen abzugeben und diese in den Dienst der kaiserlichen Planungen zu stellen. Wallenstein befürchtet, nachdem er schon einmal in Ungnade gefallen war, nun neuerdings eine schlechende Entmachtung und fasst Gegenpläne, er liebäugelt mit dem Überlaufen zur schwedischen Seite. Ist Wallenstein ein Verräter?<sup>32</sup> Weder der geschichtlichen Abhandlung noch dem Drama wird von Schiller das Darstellungsziel

aufgetragen, diese Frage eindeutig zu beantworten. Doch während die retrospektive geschichtliche Bewertung je schon zu wissen glaubt, was das ist: ein Verräter (nämlich ein Akteur, dessen Seitenwechsel letztlich erfolglos blieb und deshalb auch nicht mehr nachträglich durch die sanktionierende Macht geschaffener Tatsachen legitimierbar wird), setzt das Drama aufgrund seines Gegenwartsmodus weit vor einer solchen Beurteilung an und untersucht gleichsam unter dramaturgischen Experimentalkonstellationen die Bedingungen der Möglichkeit, als geschichtlicher Akteur verschiedene Wege einschlagen und zwischen einander widerstreitenden Handlungsoptionen entscheiden bzw. wählen zu können.

Immer wieder laufen Schillers Dramenmodelle auf eine Mechanik gegenstrebigter Wirkungskräfte hinaus. Den Dramatiker interessieren vornehmlich diejenigen Konfliktfelder, in welchen sich zwei große Blöcke gegenüberstehen, die geschichtlich und sozial ungefähr gleich stark sind.<sup>33</sup> Jeweils eine der beiden Kräfte steht für die Mächte des Beharrungsvermögens, die andere für die Tendenz des Wandels. Daraus erwächst ein mechanisches Wechselspiel aus »actio« und »reactio« im Sinne Newtons.

WALLENSTEIN:

Eng ist die Welt, und das Gehirn ist weit,  
Leicht bei einander wohnen die Gedanken,  
Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen,  
Wo Eines Platz nimmt, muß das Andre rücken,  
Wer nicht vertrieben sein will, muß vertreiben,  
Da herrscht der Streit, und nur die Stärke siegt.  
(Wallensteins Tod, II.2, v. 787 – 792)<sup>34</sup>

In dieser Argumentationsfigur reflektiert Schiller implizit die Differenz zwischen dem quellenkundlichen, akademischen Zugriff seiner geschichtlichen Abhandlungen und den Erfordernissen der Bühnenkunst. Geschichte als Drama zu gestalten, setzt die theatrale Präsenz der Figuren und »Sachen« voraus: nicht virtuell, sondern physisch. Das theatrale Spiel ist, anders als die retrospektive gedankliche Konstruktion des Historikers, an reale Auftrittsbedingungen im Raume gebunden.<sup>35</sup> Wo eines das andere verdrängt, in der empirischen Welt der Körper, herrschen Beziehungen, die von den unsichtbaren Kräften der Anziehung und Abstoßung gebildet werden: Liebe und Streit, Bündnis und Gegnerschaft, Berechenbarkeit oder – Verrat.

Der Gewinn aus der Transposition des Historienstoffes ins Drama liegt, so ist aus diesen Beobachtungen zu schließen, in der *Spielsituation* selbst, die einesteils performative Explizitheit schafft, denn alle Motive müssen sichtbarlich ausgespielt werden, andererseits aber die irreversible Faktizität des historischen Stoffes in einer experimentellen Balance

zu halten vermag, in der die für Wallensteins Dilemma kennzeichnende *Unentschiedenheit* als solche Gestalt annimmt. Eine vollständige schicksalhafte Determiniertheit des Handlungsganges würde für sich genommen keine dramaturgisch brauchbare Verwicklung bzw. Schürung des Konfliktes ergeben. Umgekehrt ließe das reine Willkürhandeln des Protagonisten wohl kaum genügend Anteilnahme am Aufstieg und Sturz des Friedländers aufkommen. Beide Komponenten halten sich symbolisch die Waage, und das Drama hat dadurch die Möglichkeit, über einen beträchtlichen Zeitraum hin die Dinge offen zu lassen. Der Gewinn, welchen Schiller mit der generischen Transposition des Stoffes vom Geschichtswerk zur Theaterhandlung erzielt, lautet kurzgefasst also wie folgt: *Wallenstein* (als Stück und als Figur) *gewinnt Zeit*.

Der gesamte Piccolomini-Teil des Dramas steht unter den Auspizien eines Aufschubs, der gleichzeitigen Anbahnung und Vermeidung jener einen, entscheidenden Weichenstellung, auf die das Geschehen perspektivisch zuläuft. Das Drama macht aus der historischen Vorlage eine Figur, die auf der Kippe zwischen widerstreitenden Handlungsoptionen steht. Beim Kaiser bleiben, aber an Macht verlieren; oder zu den Schweden überwechseln, um die Truppengewalt zu behalten – beide Optionen haben so viele Vorzüge wie Nachteile, es ist zwischen ihnen kaum eine rationale Entscheidung möglich. Graf Illo fasst die aporetische Situation seinem Feldherrn gegenüber in klaren, illusionslosen Worten zusammen:

PICCOLOMINI:

Bedenke, was Du tust! Du kannst des Kaisers  
Begehren nicht erfüllen – kannst das Heer  
Nicht schwächen lassen – nicht die Regimente  
Zum Spanier stoßen lassen, willst Du nicht  
Die Macht auf ewig aus den Händen geben.  
Bedenk' das andre auch! Du kannst des Kaisers  
Befehl und ernste Ordre nicht verhöhnen,  
Nicht länger Ausflucht suchen, temporisieren,  
Willst Du nicht förmlich brechen mit dem Hof.  
Entschließ' dich! Willst du mit entschloßner Tat  
Zuvor ihm kommen? Willst Du, ferner zögernd,  
Das Äußerste erwarten?  
(Piccolomini, II.6, v. 915–926)<sup>36</sup>

Illo hat recht: Wallenstein muss sich entscheiden, sonst ist es zu spät. Noch hat er die Wahl nicht getroffen, aber eigentlich sind beide Optionen, wie Illo ihm drastisch vor Augen stellt, nicht mehr sonderlich vorteilhaft. Wallenstein hat also gar keine Wahl mehr, er ist schon zu Beginn des Stückes in einer handlungsarmen, entscheidungsschwachen Position, und er verhält

sich entsprechend: weder ehrgeizig noch taktisch, sondern teilnahmslos.<sup>37</sup> Wallenstein unternimmt schlichtweg gar nichts. Anders gesagt: Er macht, was Illo ihm vorwirft, er »temporisiert«.

Wallensteins Handlungsmodus innerhalb des Dramas ist derjenige eines möglichst grenzenlosen Aufschubs, der Verzögerung, des Nichthandelns bzw. Nichtentscheidens.<sup>38</sup> Dies rührt daher, dass eine begründete, abgewogene Entscheidung zwischen zwei gleichstarken (oder eben gleich unmöglichen) Alternativen auch schwerlich getroffen werden kann.

WALLENSTEIN:

Doch wo von zwei gewissen Übeln eins  
Ergriffen werden muß, wo sich das Herz  
Nicht ganz zurückbringt aus dem Streit der Pflichten,  
Da ist es Wohltat, keine Wahl zu haben,  
Und eine Gunst ist die Notwendigkeit.  
(Wallensteins Tod, II.2, v. 697–701)<sup>39</sup>

#### IV.

Schillers Bühnen-Wallenstein befindet sich in einer Aporie. An die Stelle des epochalen Kampfes zwischen religiösen und politischen Lagern ist eine innersubjektive ›double-bind‹-Situation getreten. Wallensteins Entscheidungsdilemma wird kunstvoll über zwei abendfüllende Spielhandlungen hinweg fast bis ans Ende aufrechterhalten und ausgekostet. Das Gesetz des aufgeschobenen Handelns eröffnet einen Spielraum mehrerer gleichwahrscheinlicher Optionen, doch es macht ihn zugleich auch schon wieder zunichte. Wallenstein hat keinen und er braucht keinen Gegenspieler, weil er in sich selbst zerrissen, von widerstreitenden Impulsen hin und her gerissen ist. Nirgends wird dies deutlicher als im großen Monolog zu Beginn von *Wallensteins Tod*, im vierten Auftritt des 1. Aufzuges, dem berühmten Monolog, der, wie es Goethe formulierte, die Achse des ganzen Stückes bildet.

WALLENSTEIN *mit sich selbst redend*:

Wär's möglich? Könnst' ich nicht mehr, wie ich wollte?  
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte  
Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht (...)  
(Wallensteins Tod, I.4, v. 139–141)<sup>40</sup>

Bis zu diesem Zeitpunkt laufen bereits einige konspirative Maßnahmen gegen Wallenstein (angezettelt von Vater Piccolomini), aber auch Wallensteins Getreue behelfen sich mit kleinen Tricks und Betrügereien, indem sie etwa die Generäle ein Treuegelübde unterschreiben lassen, dessen



Wortlaut sie nachträglich abändern. Statt der Heeresbewegungen bringen intrigante Spiele der Verstellung und Verheimlichung die Handlung voran, aber auch sie sind auf beiden Seiten der Waagschale so austariert, dass eine Entscheidung daraus gerade nicht folgen kann. Intrige steht gegen Intrige, die eine gegen die andere Gruppierung, was eine Form des Agons ergibt, bei dem die gleichstarken Kräfte wechselseitig einander zu blockieren scheinen – als ein »Kampf der Kraft (...) mit der Kraft« (Wallensteins Tod, I.4, v. 199).<sup>41</sup> Der theatrale Austrag des geschichtlichen Konflikts kann gattungstypisch nur in Form eines manifesten Kräftemessens nach bestimmten Regeln erfolgen, etwa denen des Zweikampfes.

Mit wem aber kämpft Wallenstein? Der Achsenmonolog gibt darauf eine mögliche Antwort: mit sich selbst. Wir sehen und hören ihn *mit sich selbst redend*. Vom klassischen Bühnenmonolog unterscheidet sich dieser Auftritt dadurch, dass nicht einfach der Sprecher eben zugleich sein eigener und einziger Zuhörer ist, sondern: In diesem Falle ist Wallenstein derjenige, der gleichsam zwei Standpunkte in sich zur Sprache bringt, zwischen Für und Wider wechselt. Er spricht mit sich selbst in der zweiten Person, und sein Thema ist die Frage, wie er vom Denken zur Tat gelangt – oder diese Konsequenz umgekehrt gerade vermeiden kann. Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet (Wallensteins Tod, I.4, v. 222; FA 4.162), ist eine synchrone und diachrone zugleich; sie trennt den loyalen vom rebellischen Wallenstein und den zögernden vom handelnden. In diesem Bild sich verzweigender Pfade spricht Schillers Held von den Voraussetzungen nicht nur seines eigenen geschichtlichen Handelns, sondern auch von den Prämissen der Dramaturgie des Stückes, in dem er mitspielt.

Das Zaudern vor der Tat ist, wie schon Walter Benjamins Abhandlung zum deutschen Trauerspiel zeigen konnte,<sup>42</sup> ein geradezu emblematisches Attribut barocker Herrschersouveränität, Ausdruck schwermütigen Retardierens angesichts des als Last empfundenen geschichtlichen Diesseits. Der Wunsch Wallensteins jedoch, jederzeit nach Belieben auch »zurück« zu können, ist darüber hinaus ein Reflex jenes Prinzips akkumulierter Potenzialität, dem gemäß er zuvor seine Geld- und Heeresmacht aufgebaut und gesichert hatte. Durch den empirischen Einsatz dieses akkumulierten Potenzials würde es in jedem Falle verlieren – nämlich *an* Potenzialität, und damit auch an virtueller Bedrohlichkeit. Nur solange *nichts* geschehen, kein Entschluss erfolgt und keine Tat vollbracht ist, bleibt *alles* möglich.<sup>43</sup>

Ein vergleichbares Spannungsverhältnis zwischen Gedanke und Tat stürzt in Kleists nur wenige Jahre hernach entstandenem dramatischen Erstling *Die Familie Schroffenstein* (bzw. dessen Vorstufe, *Die Familie Ghonorez*) den von Haus aus sogar gegenüber brutalsten Maßnahmen nicht abgeneigten

Protagonisten für einen allerdings nur kurzen Moment in peinigende Selbstzweifel. Dort realisiert nämlich der Übeltäter Raimond bzw. Ruprecht, das Oberhaupt eines von zwei miteinander verfeindeten dynastischen Familienzweigen, mit plötzlichem Erschrecken, dass man es ihm durchaus als persönliches Verbrechen anlastet, einen Emissär der Gegenlinie, der sich auf das heilige Gastrecht verlassen zu können glaubte, dem lynchenden Mob ausgeliefert zu haben. Draußen vor dem Fenster herrschen Mord und Totschlag, während Kleists Raimond auf seine Weise der Melancholie des vollendeten Handelns Ausdruck verleiht:

RAIMOND:

Das eben ist der Fluch der Macht, daß sich  
Dem Willen, dem leicht wiederrufflichen  
Ein Arm gleich beut, der fest unwiederrufflich  
Die That ankettet. Nicht ein Zehntel würd'  
Ein Herr des Bösen thun, müßt' er es selbst  
Mit eignen Händen thun. Es heckt sein bloßer  
Gedanke Unheil aus, und seiner Knechte  
Geringster hat den Vortheil über ihn,  
Daß er das Böse wollen darf.

(*Die Familie Ghonorez* IV/1, v. 1890–1898)<sup>44</sup>

Kleists Figurenrede ergänzt die Melancholie des Wallenstein'schen Achsenmonologs um die (hier betont materialistisch gezeichnete) Perspektive einer hierarchisch gestalteten Arbeitsteilung zwischen Hirn und Hand. Die einfache, reibungslose Delegierbarkeit des bösen Tuns, sie schafft zwar einerseits eine pragmatische Entlastung des Täters, der – wiederum mit Schiller formuliert – seine Winkelzüge im unkörperlichen Reiche der Gedanken vollziehen kann, doch zeigt sich im Umkehrschluss eben auch die Hoffnung, all dies würde sich in spielerischen Hypothesen erschöpfen und in der Wirklichkeit schon keine irreversiblen Folgen zeitigen, als vergeblicher, nichtiger Selbstbetrug. Denn stets ist es so, dass sich den Gedankenspielen des Souveräns »ein Arm gleich beut«, und – eben durchaus auch ohne förmliche Entscheidung des zögernden Machthabers – aus Denken Handeln wird. Gerade in diesem unmerklichen Übergang indes besteht das Problem. Denn in dem oft nur mikro-optisch zu bezeichnenden zeitlichen Zwischenraum, der die beiden Situationen unmittelbar *vor* und *nach* dem »Ereignis« eines Tatentschlusses (hier: des Verrats) voneinander trennt, steckt zugleich die gewaltige ontologische Differenz zwischen erwo gener und ergangener Tat, die einen Unterschied ums Ganze bedeutet.

Gleich nah oder fern zu konträren Optionen des Handelns zu stehen, das schmeichelt der Allmachtsattitüde des Souveräns; durch die eigene Wahl

womöglich ein unbestimmtes Potenzial an Alternativen zu verlieren, das schmälert und beengt hingegen den Aktionsradius des Regenten. Das Los des Herrschers, so klagt auch Raimond, ist das allerschwerste, weil er die Schwelle vom Wollen zum Handeln nicht kennt und demzufolge keinerlei Widerstände zu empfinden vermag. Da gilt: gesagt, getan – auch wenn die vollendete Tat bald schon nicht mehr gewollt, dann aber selbst für den Mächtigsten nicht mehr ungeschehen zu machen ist. Es ist Klaus Weimar darin zu folgen, wenn er feststellt, *Wallenstein* problematisiere mit seiner Entscheidungsaporie die Grundlagen der eigenen Gattung, und insofern sei das Drama zu lesen »als eine Allegorie des Handelns, d. h. seiner selbst, insofern ›Drama‹ ›Handlung‹ heißt.«<sup>45</sup> Diese Bemerkung trifft vor allem dann, wenn die dramatische Ausführung des Sujets in ihrer gattungsästhetischen Besonderheit erfasst wird, nicht Wiedergabe einer vorab erfolgten historischen Handlung zu sein, sondern diese ›in actu‹ zu vollziehen. Denn der Unterschied zwischen *getroffener* und *offener* Entscheidung ist derjenige zwischen Geschichte und Spiel.

Das Problem der Entscheidung entsteht überall dort, wo handelnde Akteure sich genötigt sehen, *entscheiden* zu müssen, wo oft nicht einmal klar *unterschieden*, desto weniger *entschieden* werden kann.<sup>46</sup> Im langen, unentschiedenen Schwebezustand des Zauderns wird Wallenstein, das ahnt oder weiß sein Selbstgespräch, nicht mehr weiter verharren können; doch gelangt er aus eigener Kraft auch nicht darüber hinaus. Um ›sich‹ entscheiden bzw. das offene Feld strategischer Optionen in Kraft setzen zu können, bedarf Wallenstein, wie insbesondere seine starke psychische Abhängigkeit von den astrologischen Himmelszeichen belegt,<sup>47</sup> der Suggestion einer magischen Übereinstimmung seines eigenen Handelns mit dem Zeitlauf selbst. Es ist frappierend zu sehen, wie Schiller diese Koinzidenz als einen dramaturgischen Effekt im Gespräch Wallensteins mit der Gräfin Terzky herbeiführt. Ihr Text ist als genaues Gegenstück zu Wallensteins Achsenmonolog komponiert, indem er dessen Konjunktiv (Wär's möglich?) mit einem Indikativ beantwortet.

GRÄFIN:

Ist's möglich? Da du so weit bist gegangen  
Da man das Schlimmste weiß, da dir die Tat  
Schon als begangen zugerechnet wird,  
Willst du zurückziehn und die Frucht verlieren?  
Entworfen bloß, ist's ein gemeiner Frevel,  
Vollführt, ist's ein unsterblich Unternehmen;  
Und wenn es glückt, so ist es auch verziehn,  
Denn aller Ausgang ist ein Gottes Urteil (sic).  
(Wallensteins Tod I.7, v. 466–473)<sup>48</sup>

Die feine, aber entscheidende Grenze zwischen Potenzialität und Faktizität ist, zumindest für die geschichtlichen Akteure, das Richtmaß ihres Erfolges. Die realpolitische Karriere großer Pläne hängt existenziell davon ab, dass ihnen Taten folgen. Gegenüber der begangenen Tat und der geschehenen Geschichte bleibt das moralische Urteil stumm, während die mögliche Tat noch von Zweifeln umstellt ist. Das ›factum brutum‹ adelt jeden Entschluss, desto mehr das entschlossene Handeln im Kriegszustand.

GRÄFIN:

Gestehe denn, daß zwischen dir und ihm  
Die Rede nicht kann sein von Pflicht und Recht,  
Nur von der Macht und der Gelegenheit!  
(Wallensteins Tod I.7, v. 624–626)<sup>49</sup>

Das Argument der Gräfin, mit dem sie Wallenstein erfolgreich unter Druck setzt und zu einem ›Machtwort‹ veranlasst, zielt auf die flüchtige Gelegenheit (›occasio‹; ›kairos‹), die es gilt, beim Schopfe zu packen, ehe sie sich abwendet. In der Berliner Bühnenfassung ist der Text der Gräfin Terzky im Anschluss an das Stichwort der »Gelegenheit« um eine allegorische Darstellung dieser Figur erweitert, die sich des Bildes eines in rascher Fahrt vorbeistürmenden Pferdegespanns bedient (FA 4,1162; Anklänge an die »Sonnenpferde der Zeit« in Goethes *Egmont* sind unverkennbar).<sup>50</sup>

Während die erzählende Repräsentation von Geschichte ausgedehnte Handlungsbögen entwirft, setzt die Dramatik auf das diskontinuierliche Element des augenblicklichen Wendepunktes. In diesen einen, verdichteten Moment, so Gräfin Terzky, kann und muss das gesamte astrologische Studium des Protagonisten einfließen, insofern es keinem anderen Ziele gilt als der Herstellung magisch-semiotischer Koinzidenz.

GRÄFIN:

(...)  
Der Augenblick ist da, wo du die Summe  
Der großen Lebensrechnung ziehen sollst,  
Die Zeichen stehen sieghaft über dir,  
Glück winken die Planeten dir herunter  
Und rufen: es ist an der Zeit! Hast du  
Dein Lebenlang umsonst der Sterne Lauf  
Gemessen? – den Quadranten und den Zirkel  
Geführt? – den Zodiak, die Himmelskugel  
Auf diesen Wänden nachgeahmt, um dich herum  
Gestellt in stummen, ahnungsvollen Zeichen  
Die sieben Herrscher des Geschicks,  
Nur um ein eitles Spiel damit zu treiben?  
Führt alle diese Zurüstung zu nichts,

Und ist kein Mark in dieser hohlen Kunst,  
Daß sie dir selbst nichts gilt, nichts über dich  
Vermag im Augenblicke der Entscheidung?

WALLENSTEIN *ist während dieser letzten Rede mit heftig arbeitendem Gemüt auf und ab gegangen, und steht jetzt plötzlich still, die Gräfin unterbrechend:*

Ruft mir den Wrangel, und es sollen gleich  
Drei Boten satteln. (...)

Geschehe denn, was muß.

(Wallensteins Tod I.7, v., 627–643, 654; FA 4,175 f.)<sup>51</sup>

Die Szene gleicht einer rhetorischen Münchhauseniade, mit der sich der Sprecher, allein kraft des perlokutionären Geltungsanspruches seiner Rede, am eigenen Schopfe aus dem geschichtlichen Strome des bloßen Getriebenwerdens heraushebt und zum Herrn des Geschehens erhebt. Zu befehlen, was ohnedies geschieht, nämlich weil es »muß«, erzeugt eine spontane Aktivitätsillusion, mit der sich ein *Subjekt* der Geschichte als deren Bewirker oder zumindest Veranlasser erleben kann. In eins damit stellt Schillers dramaturgische Fügung eine motivierende szenische Plattform für dasjenige her, was als ›letzter Tropfen‹ oder ›zündender Funke‹ einen lange schon in Gärung befindlichen Handlungsumschwung nun auch faktisch in die Wege leiten wird. Jenes letzte Quäntchen, welches aus dem Zauderer Wallenstein endlich einen Abtrünnigen macht, verdankt sich der insistierenden Suada der Gräfin Terzky, die mit ihrem unablässigen Pochen auf die von Wallenstein erwartete Entschluss- und Tatkraft beständig den rhetorischen und emotionalen Druck auf diesen immer weiter erhöht, bis schließlich das notwendige Energieniveau erreicht ist, um beim Adressaten den erwünschten Handlungsreflex zu ›triggern‹.

Indem die Gräfin überdies eine retrospektive Legitimation von Wallensteins Seitenwechsel durch den in Aussicht gestellten militärischen Überraschungserfolg für wahrscheinlich erklärt (»wenn es glückt, so ist es auch verziehn«), verkehrt sie die noch in Wallensteins Achsenmonolog vorgenommene Hierarchie von Gedanken und Tat ins Gegenteil. Dort nämlich hatte Wallenstein den Vorteil des bloßen Gedankenspiels darin erkannt, alle Optionen seines Machtpotenzials zu wahren, indem er deren faktischen Einsatz so lange als möglich in der Schwebelasse lassen würde. Gräfin Terzky nun macht dem weiterhin Zögernden eine Gegenrechnung auf, derzufolge Wallenstein auf seine ersten Planungen hin bereits die Befehlsgewalt innerhalb des kaiserlichen Lagers verloren und sich ins Unrecht gesetzt habe (»Entworfen bloß, ist's ein gemeiner Frevel«), ohne indes durch den Vollzug des Wechsels wenigstens die kompensierende Unterstützung durch die schwedischen Verbände gesichert zu haben, die allein ihn wieder würde rehabilitieren können (»Vollführt, ist's ein unsterblich Unternehmen«).

Beides zusammen, der rhetorisch gesteigerte Druck und die Rückverlagerung der Risikoabwägung vom Handeln aufs Gedankenspiel, drängen Wallenstein erst vollends dazu, eine Handlung des aktiven Verrats zu vollziehen. Die konsekutive Geschehenslinie des Dramas ist hier zu einem Punkt verdichtet, zum alles entscheidenden Augenblick, in dem Wallenstein »*jetzt plötzlich still*« steht, und mit ihm auch der Gang der Geschichte. Folgenreiche Entschlüsse an bedeutenden Wendepunkten haben die Eigenschaft, aus ihrer Vorgeschichte und ihren Begleitumständen nicht vollständig ableitbar zu sein. Doch selten wird ein Entschluss so willkürlich, unvorbereitet und unbegründet getroffen wie hier der Bündniswechsel Wallensteins. Um es so tautologisch zu sagen, wie es ist: Die Szene ist rein theatral motiviert, denn Wallensteins Entscheidung »fällt genau in dem Augenblick, den die Gräfin unwissend als den der Entscheidung benennt.«<sup>52</sup> Damit erreicht Schillers Drama eine selbstreflexive Wendung von besonderer Qualität; denn nicht nur die psychische Introspektion ist der Bühnendarstellung entzogen, sondern auch die Zeitlogik derjenigen Vorgänge, die temporal *zwischen* Nicht- und Gerade-schon-Entschiedenem liegen.

»Der Verrat ist das Ereignis par excellence, er ist eine Zäsur, an der die Geschichte sich gabelt, der Moment, an dem eine mögliche Entwicklung der Wirklichkeit ins Werk gesetzt und etliche andere verworfen werden«,<sup>53</sup> schreibt Eva Horn in ihrem Buch über die Struktur jener modernen Verratsszenarien des geheimdienstlich-militärischen Milieus, welchen ihre Studie *Der geheime Krieg* gewidmet ist. Sie betont dabei die besondere Stellung des Verrats als eines nicht etwa nur moralischen, sondern vor allem auch narratologischen ›Kipp‹-Punktes, an dem ein darzustellendes Geschehen, wie Horn in Anspielung auf eine Borges-Erzählung formuliert, sich an einer Bifurkation befindet bzw., wie man im Hinblick auf Schillers »Helden« des Dreißigjährigen Krieges sagen könnte, auf einer Zeitschwelle schwankt. Es ist die Zeitschwelle des noch nicht erfolgten Loyalitätsbruches, der noch nicht übertretenen Gesetze, der noch nicht irreversibel in die Wege geleiteten Tat, aber das Geschehen ist bereits herangeführt bis an den aller dichtesten Punkt davor.

Ein winziger Impuls mehr, und plötzlich hat sich eine offene, mit mehreren Handlungsoptionen ausgestattete Situation in einen konsequenten, unänderlichen Weg verwandelt, in den hinfort nicht nur faktisch, sondern auch chrono-›logisch‹ zwingend erscheinenden Gang der Geschichte. So nimmt, wie Horn ausführt, im »Ereignis« des Verrats zugleich »ein Narrativ seinen Ursprung, das diesen und *genau diesen* Gang der Dinge als den wahren und notwendigen, mithin *nicht kontingenten* darstellt und damit in das überführt, was nachträglich als Geschichte, *historia*, überliefert wird.«<sup>54</sup>

Eine Geschichte, die alternativlos nur scheint, weil ihr die prinzipiell an jedem Ereignispunkt anzusetzende Verzweigungsdynamik gekappt wurde: »Indem diese Geschichte irreduzibel bezogen ist auf die in ihr »aufgehobenen«, unterdrückten Versionen, ist sie durchsichtig als etwas Gemachtes, künstlich Erstelltes, als Fiktion.«<sup>55</sup> Für die analytische Beschäftigung sowohl mit historiografischen Darstellungen wie auch mit Geschichtsdramen und Geschichtserzählungen literarischer Art geht es insofern darum, gegen den Vektor einer vermeintlichen retrospektiven Folgerichtigkeit jenen Schwellenpunkt des *Noch-nicht* wieder zu rekonstruieren.

Freizulegen ist damit auch die von Schiller errichtete Versuchsanordnung eines zunächst diegetisch und dann auch dramaturgisch erfassten Unruheherdes auf halber Strecke zwischen geplanter und ausgeführter Tat, des Verzweigungspunktes zweier möglicher Handlungsgänge, von welchen je nur einer weiterverfolgt und dadurch realitätsmächtig werden kann. Im Diskurs über das Handeln des »Verräters« erweist sich nun, und hier spielt Schillers *Wallenstein* geradezu die Rolle eines bis ins Sprichwörtliche (»spät kommt Ihr...«) zitierten Paradeexempels, die Ambivalenz der besagten Zeitschwelle als ein markantes Bruchzeichen, das selbst in der historiografischen Rückblende noch nicht vollständig absorbiert ist und immer noch etwas vom früheren Schwankungskorridor der noch nicht getroffenen Entscheidung zu erkennen gibt. Wenn das Literaturtheater der deutschen Klassik in idealischer Selbstermächtigung so tut, als könnte es mit jedem neuen Werk die Gattungsgesetze frei entwerfen, so hat Schillers *Wallenstein* – freilich ganz entgegen der Interpretation des Stückes als unerbittliche Nemesis-Tragödie<sup>56</sup> – für diese spielerische Autonomie eine performativ einzigartige Darstellungsform gefunden. Die »Sprache in ihrer konstitutiven Nachträglichkeit« wird überlistet durch die Inszenierung von augenblicklicher »Simultaneität«,<sup>57</sup> von einem in der Dramatik der Zeit wohl singulären Erscheinen des *Jetzt* in seiner verblüffenden Unvorhersehbarkeit. Überlistet wird zugleich auch der alte Widerstreit zwischen einer »heißen« Geschichte großer Männer und Taten und dem kalten Blick auf multifaktorielle Strukturen und die Emergenz unlenkbarer Tendenzen und Kräfteverhältnisse. Denn nur wo ein solcher Augenblick der Bifurkation aus der historiografischen Dimension herausgelöst und in den unmittelbaren Gegenwartsmodus des Jetzt überführt werden kann, wie Schillers dramatische Vergewärtigungskunst dies vermag, kann eine Figur auf den Plan treten, die sich zum Urheber dessen aufschwingt, was geschieht, weil es muss. Es ist deshalb der dramaturgische Rollenzuschnitt des *Verräters*, in welchem sich die von der Aufklärung stolz formulierte Vision des Menschen als Akteurs der Geschichte zuletzt und am längsten verkapselt.

- <sup>1</sup> »Der »Abfall« – das schwingt in Schillers Bevorzugung dieses Wortes gegenüber dem Allerweltswort »Revolution« mit – ist nicht nur einer von Herrschaft, sondern immer auch *Fall* ins Freie, Ungewisse.« Manfred Riedel, »Geschichte und Gegenwart. Europa in Schillers Konzept der Universalgeschichte«, in: *Friedrich Schiller als Historiker*, hrsg. von Otto Dann, Norbert Oellers und Ernst Osterkamp, Stuttgart 1995, S. 29–58, hier S. 42.
- <sup>2</sup> Fritz Breithaupt, *Kultur der Ausrede*, Berlin 2012, bes. S. 7–10.
- <sup>3</sup> »Alles weist darauf hin, daß die treibende Kraft der narrativen Aktivität die Verwechslung von zeitlicher Folge und logischer Folgerung ist, das Nachfolgende in der Erzählung als *verursacht von* gelesen wird (...).« Roland Barthes, »Einführung in die strukturelle Analyse von Erzähltexten«, in: Ders., *Das semiologische Abenteuer*, dt. von Dieter Hornig, Frankfurt/M. 1988, S. 102–143, S. 113.
- <sup>4</sup> Zum narratologischen Handlungsmodell der Bifurkation vgl. Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris 1973, bes. S. 25 ff., der narrative Handlungssequenzen als vektoriell gerichtete Folge dichotomer Entscheidungsvorgänge schematisiert. Die Kopräsenz von differenten Entwicklungsmöglichkeiten zu einem bestimmten Zeitpunkt der Handlung respektive an einer bestimmten Stelle des Erzählvorganges lässt sich grafisch als eine Art Baumstruktur visualisieren, die aus einzelnen Verzweigungen zusammengesetzt ist. Barthes nennt diese Verzweigungen »Knoten« (»noyau«) oder »Knospenbildungen«. Roland Barthes, *S–Z*, dt. von Jürgen Hoch, Frankfurt/M. 1987, S. 131; Chatman übersetzt dies mit dem Begriff »kernel«. Er definiert: »Kernels are narrative moments that give rise to cruxes in the direction taken by events. They are nodes or hinges in the structure, branching points which force a movement into one of two (or more) possible paths.« Seymour Benjamin Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca – London 1980, S. 53.
- <sup>5</sup> »Die aktuelle Analyse ist bestrebt, den narrativen Inhalt zu »entchronologisieren«, zu »relogifizieren« (...). Oder genauer (...) besteht die Aufgabe darin, zu einer strukturalen Beschreibung der chronologischen Illusion zu gelangen.« Barthes, »Einführung in die strukturelle Analyse von Erzähltexten« (s. Anm. 3), S. 117.
- <sup>6</sup> Ernst Osterkamp, »Die Seele des historischen Subjekts. Historische Portraituren in Friedrich Schillers *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*«, in: *Friedrich Schiller als Historiker*, hrsg. von Otto Dann, Norbert Oellers und Ernst Osterkamp, Stuttgart 1995, S. 157–178.
- <sup>7</sup> Zur nicht nur aufführungspraktisch relevanten, sondern durchaus auch werkästhetisch und poetisch grundlegenden Kategorie des Auftritts vgl. Juliane Vogel, *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Freiburg 2002. Juliane Vogel, »Aus dem Takt. Auftrittsstrukturen in Schillers *Don Carlos*«, in: *Schiller, der Spieler*, hrsg. von Peter-André Alt, Marcel Lepper und Ulrich Raulff, Göttingen 2013, S. 145–160.
- <sup>8</sup> Friedrich Schiller, *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 6: *Historische Schriften und Erzählungen I*, hrsg. von Otto Dann, Frankfurt/M. 2000, S. 42.
- <sup>9</sup> Ebd.
- <sup>10</sup> Friedrich Schiller, *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs*, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 7: *Historische Schriften und Erzählungen II*, hrsg. von Otto Dann, Frankfurt/M. 2002, S. 132.

- <sup>11</sup> Ebd., S. 133.  
<sup>12</sup> Ebd.  
<sup>13</sup> Ebd.  
<sup>14</sup> Ebd.  
<sup>15</sup> Ebd.  
<sup>16</sup> Ebd., S. 138.  
<sup>17</sup> Ebd., S. 372.  
<sup>18</sup> Ebd., S. 373.  
<sup>19</sup> Ebd., S. 379.  
<sup>20</sup> Ebd., S. 380.  
<sup>21</sup> Ebd., S. 372.  
<sup>22</sup> Ebd.  
<sup>23</sup> Ebd., S. 374.  
<sup>24</sup> Vgl. auch Alexander Honold, »Geschichtsmechanik oder Improvisationskunst? Das Spiel im *Wallenstein*«, in: *Schiller, der Spieler*, hrsg. von Peter-André Alt, Marcel Lepper und Ulrich Raulff, Göttingen 2013, S. 66–88.  
<sup>25</sup> Friedrich Schiller, *Wallenstein*, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 4, hrsg. von Frithjof Stock, Frankfurt/M. 2000, S. 9. Schon für den *Don Carlos* hatte Schiller auf diese Lessing'sche Formel zurückgegriffen.  
<sup>26</sup> Schiller, *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* (s. Anm. 10), S. 12.  
<sup>27</sup> Als allgemeinere Begriffe für Umschwünge gebraucht Aristoteles »metabasis« (Veränderung) und »metabolé« bzw. »metaballein« (Umwerfen); das Konzept der Peripetie als eines spezifischen Umschlagspunktes der Handlung steht demjenigen einer Wendung durch veränderte Erkenntnisse (»anagnorisis«) gegenüber. Aristoteles, *Poetik*, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 5, 7, 10.  
<sup>28</sup> »Die Fabel im *Wallenstein* entwickelt sich als Ergebnis des Zusammenspiels jeweils konsequent verfolgter Einzelinteressen.« Jutta Greis, »Poetische Bilanz eines dramatischen Jahrhunderts. Schillers *Wallenstein*«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109 (1990, Sonderheft), S. 117–133, hier S. 120.  
<sup>29</sup> Zu den gattungsästhetischen »Schwierigkeiten« gehört, »daß Wallensteins Armee – die »Base«, die seine Macht stützt – aus technischen Gründen, sein Gegenspieler, der Kaiser, wiederum mit Rücksicht auf die szenische Einheit nicht vorgeführt werden können«. Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, 2. Aufl., München 2004, S. 421.  
<sup>30</sup> Prägnant hat Harald Steinhagen diesen Widerspruch herausgearbeitet: »Wallenstein handelt nicht aus eigenem Antrieb, so sehr er auch in Gedanken alle Möglichkeiten des Handelns durchspielt; er verhält sich – im Widerspruch zu seinem eigenen Selbstverständnis – stets reagierend, und das bedeutet: die erste Ursache für seine Rebellion liegt nicht in ihm selbst, sondern beim Wiener Hof und beim Kaiser.« Harald Steinhagen, »Schillers *Wallenstein* und die Französische Revolution«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109 (1990, Sonderheft), S. 77–98, hier S. 83.  
<sup>31</sup> Gleichwohl ergibt auch dieses Szenario eine in gewissem Sinne antagonistische Struktur, wie Walter Hinderer betont; dies gilt vor allem, wenn neben dem abwesenden Kaiser dessen Gesandte und Parteigänger in den Blick genommen werden. »An der Spitze des Spiels und Gegenspiels stehen die obersten Repräsentanten

- Kaiser Ferdinand und Herzog Wallenstein; auf der mittleren (Offiziere) und unteren Ebene (Soldaten) kehrt diese Gliederung wieder.« Walter Hinderer, »*Wallenstein*«, in: *Interpretationen. Schillers Dramen*, hrsg. von Dems., Stuttgart 1992, S. 202–279, hier S. 218.  
<sup>32</sup> Zur Diskussion dieser Kategorie vgl. Gerhard Schulz, »Schillers *Wallenstein* zwischen den Zeiten«, in: *Geschichte als Schauspiel*, hrsg. von Walter Hinck, Frankfurt/M. 1981, S. 117–132, bes. S. 126 f.  
<sup>33</sup> Dies ist im Hinblick auf den Wallenstein-Komplex innerhalb des Geschichtswerkes auch kritisch kommentiert worden: »Besonders kennzeichnend für die Konterkarierung der Historie durch Poesie ist die Reduktion historischer Komplexität auf die idealtypisch-dramatische Figurenantithese zwischen Gustav Adolf und Wallenstein, die beide zu Helden gegensätzlicher Weltprinzipien werden wie nur je in Schillers Dramen.« Theo Elm, »Ein Ganzes der Kunst und der Wahrheit«. Zum Verhältnis von Poesie und Historie in Schillers *Wallenstein*«, in: *Schiller heute*, hrsg. von Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann, Tübingen 1996, S. 83–97, hier S. 85 f.  
<sup>34</sup> Schiller, *Wallenstein* (s. Anm. 25), S. 181.  
<sup>35</sup> Zur »realistischen Wende« Schillers vgl. Norbert Oellers, *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*, 2. Aufl., Stuttgart 2005, S. 195. Schiller selbst sah im Hinblick auf seine früheren Stücke und insbesondere den *Don Carlos* die Anwendung solcher idealtypischer Konstruktionen durchaus kritisch, und betrachtete demgegenüber sein Verfahren im *Wallenstein* als ein auf historische Objektivität ausgerichtetes; der »wahre« Raum historischer Prozesse erscheint demzufolge als ein – im Sinne der angesprochenen Opposition – empirisch-mechanischer Zusammenhang wirkender Kräfte. Vgl. etwa die Bemerkung an Humboldt: »Vor dem habe ich wie im Posa und Karlos die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probieren, und durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität (die sentimentalische nehmlich) entschädigen.« An Wilhelm von Humboldt, 21. 03. 1796; Schiller, *Wallenstein* (s. Anm. 25), S. 590.  
<sup>36</sup> Schiller, *Wallenstein* (s. Anm. 25), S. 88.  
<sup>37</sup> »Wallenstein ist ein selbstverliebter Spieler, der zwar die taktischen Züge aller anderen (...) aufmerksam wahrnimmt und beobachtet. Und doch, so hat man den Eindruck, nicht mit letztem Einsatz dagegen ankämpft. So als würde er auch sich selbst beim Kampf ums Überleben von der Tribüne aus zusehen.« Jürgen Wertheimer, *Schillers Spieler und Schurken*, Tübingen 2005, S. 106.  
<sup>38</sup> Vgl. Joseph Vogl, *Über das Zaudern*, Zürich – Berlin 2007.  
<sup>39</sup> Schiller, *Wallenstein* (s. Anm. 25), S. 178.  
<sup>40</sup> Ebd., S. 160.  
<sup>41</sup> Ebd., S. 161.  
<sup>42</sup> Walter Benjamin, »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I: *Abhandlungen*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1974, bes. S. 245–253. Vgl. auch Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010, S. 70–94.  
<sup>43</sup> Zum einer Spiellogik des Hasard gehorchenden bipolaren Zusammenwirken der Extremwerte alles und nichts vgl. Peter Utz, »Alles« oder »nichts«. Schillers dramatisches Spiel um den höchsten Einsatz«, in: *Schiller, der Spieler* (s. Anm. 7), S. 89–106.

- <sup>44</sup> Heinrich von Kleist, »Die Familie Ghonorez«, in: Ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Münchner Ausgabe, hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle, München 2010, Bd. III, S. 9–141, hier S. 97.
- <sup>45</sup> Klaus Weimar, »Die Begründung der Normalität. Zu Schillers *Wallenstein*.«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109 (1990, Sonderheft), S. 99–116, hier S. 101.
- <sup>46</sup> Zur geistesgeschichtlichen Stellung des deutschen Dezinonismus vgl. Christian Graf von Krockow, *Die Entscheidung. Eine Untersuchung über Ernst Jünger, Carl Schmitt, Martin Heidegger*, Stuttgart 1958. Zur poetologischen Systematik der narrativen und dramatischen Kulturtechniken des Urteilens und Entscheidens (u. a.) *Urteilen/Entscheiden*, hrsg. von Cornelia Vismann und Thomas Weitin, München 2006; Michael Richter, *Das narrative Urteil. Erzählerische Problemverhandlungen von Hiob bis Kant*, Berlin – New York 2008; Florian Klinger, *Urteilen*, Zürich – Berlin 2011.
- <sup>47</sup> Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*, Frankfurt/M. 1988; 2. Aufl., Neckargemünd – Wien 2003.
- <sup>48</sup> Schiller, *Wallenstein* (s. Anm. 25), S. 170.
- <sup>49</sup> Ebd., S. 175.
- <sup>50</sup> Vgl. Peter-André Alt, *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*, München 2008, S. 160 und S. 169.
- <sup>51</sup> Schiller, *Wallenstein* (s. Anm. 25), S. 175 f.
- <sup>52</sup> So die ins performative Herz der Szene zielende Beobachtung von Klaus Weimar, »Die Begründung der Normalität« (s. Anm. 45), S. 109.
- <sup>53</sup> Eva Horn, *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt/M. 2007, S. 52.
- <sup>54</sup> Ebd.
- <sup>55</sup> Ebd.
- <sup>56</sup> Vgl. Hans-Jürgen Schings, »Das Haupt der Gorgone. Tragische Analysis und Politik in Schillers *Wallenstein*.«, in: *Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser*, hrsg. von Gerhard Buhr, Würzburg 1990, S. 283–307.
- <sup>57</sup> Weimar, »Die Begründung der Normalität« (wie Anm. 45), S. 109.

## »MIT EINEM KUSS VERRÄTST DU MICH?«

Hans Richard Brittnacher

Judas im Film

»Drei Viertel aller Verräter sind gescheiterte Martyrer.«  
Jurij Dombrowskij<sup>1</sup>

### I. Der Verrat der Evangelisten

Als George Stevens 1965 das Leben und Leiden Jesu Christi mit Charakteren und Erzähltraditionen des Monumentalfilms und des Westerns (Charlton Heston als Johannes der Täufer, John Wayne als Zenturio etc.) in Szene setzte, gab er seinem Film nicht zu Unrecht den Titel *The Greatest Story Ever Told* (*Die größte Geschichte aller Zeiten*, USA 1965). Das Leben Jesu kann tatsächlich als *Die größte Geschichte aller Zeiten* angesehen werden: als ein unverwüstlicher, nie auserzählter, »großer« Text, weil so vieles an ihm offen bleibt und Ergänzungen und Interpretationen provoziert. Die vier Evangelisten teilen ihre Geschichte nur in dünnen, wenig explikativen Worten mit: So war es, dann begab es sich, dann geschah das und danach das, und Jesus sagte und seine Jünger fragten usw. Die Evangelisten können sich diese Einsilbigkeit erlauben, denn Evangelien wollen geglaubt werden, keine Erklärungen liefern. Wer von freiwilligem Opfertod und Auferstehung erzählt, stellt so hohe Ansprüche an Glaubwürdigkeit, dass er gut beraten ist, sich logischer Begründungen und psychologischer Erklärungen zu enthalten – daher fällt in den Evangelien kein Wort über das Äußere der Figuren, kein Blick in ihr Inneres. Was ihr jeweiliges Handeln veranlasst, bleibt im Dunkeln. »Weib, was habe ich mit Dir zu schaffen?«, herrscht Jesus seine Mutter auf der Hochzeit zu Kana an. Warum? Die Theologie bezieht ihre Arbeitsaufträge nicht zuletzt aus der Verschwiegenheit der Evangelisten.<sup>2</sup>

Diese Einsilbigkeit betrifft auch die Figur des Judas, des letztberufenen Jüngers, der Jesus Christus ausgeliefert und damit dem Tod überantwortet hat. Über die Motive seiner Tat schweigen sich die Evangelien aus, lediglich Lukas und Johannes teilen mit, Judas sei von Satan besessen gewesen.<sup>3</sup> Aus dem Evangelium des Johannes erfahren wir zudem, dass Judas, der die Kasse der Gruppe um Jesus verwaltete, einen Teil der Einnahmen heimlich beiseite brachte, also ein Dieb war. Weitere Hinweise auf seinen Charakter finden sich nicht – im Gegenteil zeigen die Evangelien, was die Bewertung von