

Marion Müller

Zwischen Intertextualität und Interpretation

**Friedrich Schillers dramaturgische
Arbeiten 1796 - 1805**



Dissertation, Universität Karlsruhe (TH), Fakultät für Geistes- und
Sozialwissenschaften, 2003

Impressum

Universitätsverlag Karlsruhe
c/o Universitätsbibliothek
Straße am Forum 2
D-76131 Karlsruhe

www.uvka.de

© Universitätsverlag Karlsruhe 2004
Print on Demand

ISBN 3-937300-21-X

„Zwischen Intertextualität und Interpretation –
Friedrich Schillers dramaturgische Arbeiten 1796-1805.“

Zur Erlangung des akademischen Grades eines

DOKTORS DER PHILOSOPHIE

(Dr. phil.)

von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften

der

Universität Karlsruhe

angenommene

DISSERTATION

von

Marion Müller

aus

Malsch (Kreis Karlsruhe)

Dekan: Prof. Dr. Bernd Thum

1. Gutachter: Prof. Dr. Uwe Japp

2. Gutachter: HD Dr. Stefan Scherer

Tag der mündlichen Prüfung: 10. Dezember 2003

Meinen Eltern

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	1
1. Die Bühnenbearbeitung als eine Gattung zwischen Intertextualität und Interdisziplinarität	7
Erste theoretische Annäherung: Intertextualität	12
Zweite theoretische Annäherung: Intermedialität	45
Dritte theoretische Annäherung: Interdisziplinarität	47
2. Schillers Positionierungen zu ästhetischer Bildung und Dramentheorie.....	55
II. Schiller als Dramaturg des Weimarer Hoftheaters – ein Überblick.....	89
III. Die Bühnenbearbeitungen	
1. <i>Simplifizierung durch Politisierung</i> – Schillers ephemere Einrichtung von Goethes „Egmont“ am 25. April 1796	119
2. <i>Paratextuelle Annäherungen und Transstilisierung</i> – Schillers ‚klassische Nachdichtung‘ des Shakespearschen „Macbeth“	147
3. <i>Komprimierung des Vorbildes</i> – Lessings „Nathan der Weise“	171
4. <i>Transformation der Gattung</i> – Schillers Version ‚eines tragikomischen Märchens nach Gozzi‘	195
IV. Die dramaturgischen Übersetzungen	
1. <i>Prosaische Interlinearübersetzungen</i> - „Der Neffe als Onkel“ und „Der Parasit“ Picards	255
2. <i>Transmetrisierung</i> – Schillers modernisierende Nachbildung der „Phädra“ Racines	271

V. Schiller als Berater des Übersetzers

1. Heinrich Voß' „Othello“-*Übersetzung* und Schillers *Nachbearbeitung* 295
2. VI. Anamorphose und Kongenialität – ein Schlußwort 315

VII. Literaturverzeichnis

1. Schiller..... 325
2. Sonstige Primärliteratur 327
3. Sekundärliteratur 331

I. Einleitung

Die großen Debatten der Schiller-Forschung scheinen, betrachtet man die Neuerscheinungen der letzten Jahre, geführt und auch zu einem (vorläufigen) Ende gebracht zu sein.

Benno von Wiese 1959 erschienene und bis in die heutige Zeit Gültigkeit besitzende Schillermonographie besaß den Impetus, Schillers poetische Ganzheit mittels der Integration seiner philosophischen und historiographischen Schriften zu fassen. Der so subliminal mit vermittelte Eindruck, dem Gesamtwerk Schillers sei durch seine Interpreten keine wesentlich neue Erkenntnis mehr hinzuzufügen, mag nicht zuletzt seiner Aura der vermeintlich in sich abgeschlossenen Vollkommenheit geschuldet sein. Entsprechend läßt sich Wiese's programmatisches Vorwort deuten:

[...] Das Großartige und Vielfältige einer solchen Erscheinung [gemeint: Schiller, Anm. der Verf.] entzieht sich den vereinfachenden Formeln und praktischen Nutzenanwendungen. [...] Manche ließen ihn nur als Philosoph gelten, während wiederum andere in eben dieser Philosophie eine bössartige Gefährdung für seine Dichtung zu sehen glaubten. [...] Die Geschichte dieses Geistes, der sein dichterisches Werk mit Hilfe der beiden großen Medien, Historie und Philosophie, aufgebaut hat, ist von einer beispiellosen inneren Folgerichtigkeit des Ablaufs. In allen Phasen seines Lebens war Schiller stets der gleiche, jedoch auf einer immer wieder verwandelten Stufe. [...]¹

Ob und inwieweit diese These aufrechtzuerhalten ist, wird eine mit zu klärende Frage dieser Arbeit sein. Immerhin hat Peter-André Alt in seiner zweibändigen Biographie Wiese's Grundüberlegung, man sehe sich bei Schiller einem Werk ohne Brüche gegenüber - Wiese schreibt exakt von „innerer Folgerichtigkeit“ -, indirekt erneuert respektive bestätigt. Schiller, so Alt, diene sein freies Schriftstellertum als Leitfaden durch sein Leben:

[...] Wer seine Briefe liest, stößt daher vor allem anderen auf literarische Pläne, Arbeitsberichte, Skizzen publizistischer Vorhaben. [...] Dem entspricht ein auffälliger Mangel an spektakulären Erfahrungen;

¹ Vgl. Wiese, Benno von: Friedrich Schiller. Leben und Werk. – Stuttgart 1959, hier S. VI-VII; Wiese löst damit etwa Reinhard Buchwalds Darstellung ab, Schiller sei einer der Dichter, welche es sich zum Telos gewählt hätten, zu „[...] mahnen, begeistern, erschüttern, vorwärtsdrängen, führen, strafen, verspotten, erziehen, belehren. [...] Solche Dichtung ist deshalb immer Anrede an eine Menge oder ein ganzes Volk, nicht ein stilles Selbstgespräch; nicht bloß eine Aussprache über seelische Erlebnisse, überhaupt nichts Intimes und Persönliches [...] sie fordert auf zu Taten und ist selbst Wagnis und Tat [...]“, vgl. Buchwald, Reinhard: Schiller in seiner und unserer Zeit. – Heidelberg 1946, hier S. 16. Gegen alle Systematisierungsversuche wendet sich dagegen Klaus H. Fischer anläßlich der von ihm vorgenommenen Neuauflage der Schiller- Monographie von Theobald Ziegler, indem Fischer in seinem Vorwort provokant konstatiert: „Friedrich Schiller war ein wenig systematischer Dichter und Denker.“, vgl.: Ziegler, Theobald: Friedrich Schiller. Mit einem Vorwort von Klaus H. Fischer. – Schutterwald 1998 [zuerst Leipzig 1905], hier S. 7f..

exotische Reiseabenteuer, große Amouren, *psychische Katastrophen*, Erweckungserlebnisse und *Umkehrpunkte* fehlen in diesem Leben fast völlig: es beunruhigt nicht, weil es selbst, auch in Krisen, von schweren Irritationen frei bleibt. [...] ² [Hervorhebungen der Verf.]

Vorsichtiger formuliert ließe sich einräumen, daß Schiller selbst von seelischen Erschütterungen und Wendepunkten, von klar identifizierbaren Brüchen in seinen Briefen wenig schreibt und diese – im Unterschied zu Goethe – auch keinem Tagebuch anvertraut. Gänzlich ausgespart sind sie freilich nicht.³ Alt jedoch richtet sein Interesse (nach von Wieses Engführung von Poesie mit Philosophie und Geschichte) mit „vorsichtiger Sympathie“ für seinen Untersuchungsgegenstand auf „zwei Nervenzentren“, welche „Schillers intellektuelles Profil“ geschärft haben sollen: „die psychologische Sachkenntnis und das politische Interesse.“⁴ Sowohl aus sich selbst heraus faßbar, begreifbar als auch in seine Epoche, seinen zeitgenossenschaftlichen Kontext gestellt, wird dergestalt eine Annäherung an Schiller möglich.⁵ Das durch zwei literaturwissenschaftliche Einzelleistungen entstandene Bild wird vor allem durch das so akribisch wie fundiert recherchierte Schiller-Handbuch⁶ mit seinen zahlreichen Beiträgern austariert. Die zweite Auflage der Schiller-Chronik⁷ und je eine Kompilation aus Schillers Briefwechsel und aus Sentenzen seiner Werke ermöglichen darüber hinaus einen raschen, kursorischen Überblick über die Schillersche Gedankenwelt und seine bis heute anhaltende Wirkung, welche sich nicht zuletzt von der breiten Nutzenanwendung solch gnomischer Sätze her erklären läßt.⁸

2 Vgl. Alt, Peter-André: Schiller. Leben – Werk – Zeit. 2. Bde. – München 2000, hier Band I, S. 14.

3 Vgl. z. B. Schillers Brief an Christian Gottfried Körner vom 12. Dezember 1789 in: Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. Hg., ausgewählt und kommentiert von Klaus L. Berghahn. – München 1973, S. 119.

4 Vgl. Alt, Bd. I, S. 13; ganz neu scheint indes die Zuschreibung der „psychologischen Sachkenntnis“ bei Schiller nicht, vgl. hierzu bes.: Kommerell, Max: Schiller als Psychologe. In: Ders.: Geist und Buchstabe der Dichtung: Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin. 6. Auflage mit editorischem Anhang. – Frankfurt am Main 1991, S. 175-242, hier z. B. S. 179, S. 185f. sowie Ueding, Gert: Friedrich Schiller. – München 1990, z. B. S. 14.

5 Selbstverständlich handelt es sich bei diesen Gesamtdarstellungen nicht um die einzigen Monographien respektive Biographien zu Schiller, vgl. stellvertretend auch: Burschell, Friedrich: Friedrich Schiller. – Hamburg ²⁷1993 [zuerst: 1958] sowie Storz, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller. – Stuttgart 1959 respektive: Friedrich Schiller. Dargestellt von Claudia Pilling, Diana Schilling und Mirjam Springer. – Reinbek bei Hamburg 2002, welche die in dieser Fußnote zuerst genannte Monographie des gleichen Verlages ablöst; vgl. ferner die vorige Anmerkung.

6 Schiller-Handbuch hg. von Helmut Koopmann in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. – Stuttgart 1998.

7 Wilpert, Gero von: Schiller-Chronik. Sein Leben und Schaffen. Mit 12 Abbildungen. – Stuttgart 2000 [zuerst: 1958].

8 Schiller-Brevier. Hg. von Walter Schafarschik. Mit 14 Abbildungen. – Stuttgart 2000; Koopmann, Helmut: Schillers Leben in Briefen. – Weimar 2000; Ute Gerhard thematisiert die gerade an Schiller sich offenbarende Popularisierung - und *auch* Trivialisierung – die mit der „Applikation von Literatur in praktischen bzw. spezialisierten Diskursen, etwa als Zitat Schillerscher Texte in politischen Reden, Tagebüchern oder Briefen [...]“ einhergeht: Schiller als „Religion“. Literarische Signaturen des XIX.

Vor diesem Hintergrund erschien eine Beschäftigung mit den dramaturgischen Arbeiten Schillers für das Weimarer Hoftheater in den Jahren 1796 – 1805 bisher keinesfalls als ein zentrales Sujet der Schiller-Forschung. Innerhalb des Gesamtœuvres kommt den Bühnenbearbeitungen bisher eher eine Randstellung zu, sie bilden eine Art *quantité négligeable*, von deren Untersuchung ausgehend kaum zu erwarten ist, sie werde die kompletten bisherigen Ergebnisse der Literaturwissenschaft ins Wanken bringen können oder gar überhaupt in Frage stellen (wollen) - so etwa wenn man Wilhelm von Humboldts bisher wenig beachtete, einem Verdikt nahe kommende Einschätzung berücksichtigt. In einem Brief an seine Frau vom 15. August 1804 schreibt er: „[...] Wolf und Goethe haben mir [...] geschrieben. [...] letzterer [...] hat [...] eine Arbeit gemacht, von der ich nicht viel halte. Eine Umarbeitung des Götz fürs Theater. Alles, was Schiller und er in dieser Art unternommen, ist mißglückt und muß es. [...]“⁹ Andererseits eröffnen sich, bei einer Zusammenschau der Arbeiten für die Weimarer Bühne, möglicherweise doch neuartige Perspektiven oder Akzentverschiebungen dadurch, daß gerade von einem Werkkomplex, welcher *en gros* eher ignoriert respektive skandalisiert (wie sich im weiteren Verlauf der Arbeit erhellt) wird, der Versuch ausgeht, Schillers Evolution auf dem Terrain des Dramas zu rekonstruieren, um so möglicherweise aus den schon vorgefundenen Voraussetzungen die eine oder andere neue Schlußfolgerung zu gewinnen. Ob die hier vorgestellte Revision es vermag, der Forderung des neuerdings postulierten „riskanten Denkens“¹⁰ genüge zu leisten, scheint indes nicht sicher - zumindest nicht, falls in diesem Nexus der Aspekt, „[...] daß [...] eher nach Intellektuellen“ gesucht werden möge, „[...] deren Publikationen kontroverse Reaktionen ausgelöst haben [...]“¹¹, das zentrale Kriterium bilden sollte. Mit „riskantem Denken“ allein ist es aufgrund einer operationalisierbaren sowie sinnvollen Eristik schwierig¹², insofern, als davon ausgegangen werden kann oder muß, daß mit großer

Jahrhunderts. – München 1994, hier S. 11 und 25. Als ein typisches Beispiel hierfür mag Theodor Fontane gelten, dessen ungetrübt positives Schillerbild auch (teilweise auf eine eher platte, trivialisierende Weise) in seine Romane, so beispielsweise in *Irrungen, Wirrungen* (Berlin 1995, hier etwa S. 83, S. 147), eingeflossen ist, vgl. Schiller – Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland. Teil II: 1860-1966. Hg., eingeleitet und kommentiert von Norbert Oellers. – München 1976, S. 56-70. Arrondiert wird der Eindruck der längst umfassend geleisteten Würdigung des Schillerschen Gesamtwerkes nicht zuletzt durch die folgenden, jüngst vorgelegten Untersuchungen zu den dramatischen Projekten: Suppanz, Frank: Person und Staat in Schillers Dramenfragmenten. Zur literarischen Rekonstruktion eines problematischen Verhältnisses. – Tübingen 2000. (= Hermaea N. F. Bd. 93) sowie Springer, Mirjam: >Legierungen aus Zinn und Blei<. Schillers dramatische Fragmente. – Frankfurt am Main, Berlin, Bern 2000. (=Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur Bd. 30)

⁹ Siehe Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen. Hg. von Anna von Sydow. Zweiter Band. Von der Vermählung bis zu Humboldts Scheiden aus Rom 1791-1808. Vierte Auflage. Mit zwei Bildnissen. – Berlin 1907, S. 221-224.

¹⁰ Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: Warum die Germanistik in den Elfenbeinturm zurückkehren sollte. In: FAZ Nr. 228 vom 1. Oktober 2001, S. 51.

¹¹ Ebenda.

¹² Vgl. hierzu das unmittelbar folgende Kapitel.

Wahrscheinlichkeit keine originalen Zeitzeugnisse Schillers, Goethes oder anderer direkt oder indirekt Beteiligter mehr aufzufinden sein werden, die bahnbrechende neue Erklärungen zu liefern imstande wären – dazu ist die Zeit der Weimarer Klassik zu genau dokumentiert und erforscht. Wenn neue Interpretationen noch erwartet werden können, dann dadurch, daß das vorhandene Material neu, anders als bisher zu einander in Beziehung gesetzt wird.¹³ Damit ist bereits ein wichtiger Punkt berührt, denn vor dem soeben skizzierten Hintergrund intendiert die vorliegende Arbeit folgendes: Es hat sich beim umrissenen Textkorpus erst noch zu erweisen, ob er nahtlos in die skizzierten, determinierten Schillerbilder integrierbar ist, die von einem stetig sich weiterentwickelnden, sich perfektionierenden Dichter ausgehen oder ob dieser vergleichsweise weniger untersuchte und bekannte Teil des Werkes sich davon unabhängig entwickelt respektive sich nicht in jedem Fall lückenlos an bisherige Ergebnisse und Erklärungsmuster anschließen läßt, was *eine* mögliche Erklärung für sein Schattendasein innerhalb der Schillerforschung liefern könnte. Entsprechend werden, nach der ausführlichen methodischen Standortbestimmung des ersten Kapitels, Schillers dramaturgische Arbeiten in chronologischer Weise behandelt,¹⁴ wobei sie in den Kontext seiner eigenen dramentheoretischen Überlegungen, seiner Entwicklung als Dramatiker sowie der Programmatik des Weimarer Hoftheaters während Schillers Wirkungszeit dort gestellt werden. Die hier sogenannten „dramaturgischen Arbeiten“ setzen sich, neben dem (bisher nicht im hier vorgestellten Nexus gewürdigten) Dramolett „Die Huldigung der Künste“, zusammen aus den „Bühnenbearbeitungen“ und den „Übersetzungen“¹⁵, die exakter als „Übersetzungen aus dem Französischen“ zu

13 So gesehen speist sich die vorliegende Arbeit aus dem, was Andrea Heinz als „Sekundärmaterialien“ [in Abgrenzung zu noch unausgewerteten Quellen wie etwa den von ihr untersuchten Spielplänen] bezeichnet, vgl. Heinz, Andrea: Quantitative Spielplanforschung. Neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters zu Coburg und Gotha (1827-1918). – Heidelberg 1999, hier S. 16 und verfolgt damit einen dazu ergänzenden Ansatz, welcher sich in etwa so umschreiben ließe: nicht nur neue Materialien „zeugen“ Literatur, und auch nicht nur „Literatur zeugt Literatur“, sondern Literatur zeugt auch Literaturwissenschaft, genauso wie Literaturwissenschaft Literaturwissenschaft zeugen kann, vgl. Yoshihito Ogasawara: „Literatur zeugt Literatur“. Intertextuelle, motiv- und kulturgeschichtliche Studien zu Alfred Döblins Poetik und dem Roman *Berlin Alexanderplatz*. – Frankfurt am Main, Berlin, Bern 1996 (= Diss. Univ. Köln 1995) – übrigens wäre es ebenso möglich, daß Literaturwissenschaft Literatur zeugen könnte; anlässlich des Nachdrucks der die Bühnenbearbeitungen beinhaltenden Bände 13 und 14 der Nationalausgabe äußerte Hans-Georg Dewitz in seiner Rezension (Germanistik 1998, S. 541f.) die Hoffnung, die Neuauflage möge „einen Anstoß zur Klärung verbliebener Fragen [...]“, welche demnach doch bestehen, geben; vgl. zur Einstufung der Quellenlage den Brief von Herrn Dr. Peter Paul Schneider vom Deutschen Literaturarchiv Marbach vom 26. November 1998, der unter Verweis auf die Schiller-Nationalausgabe die Quellenerschließung für soweit gegeben einstuft, daß nicht eigens ein Aufenthalt vor Ort vonnöten wäre.

14 Da sich keine sinnvollere Einteilung aufgedrängt hat.

15 Diese grundsätzliche Unterscheidung zwischen Bühnenbearbeitungen und Übersetzungen hat sich plausiblerweise in der Schillerforschung eingebürgert, vgl. stellvertretend: Rudloff-Hille, Gertrud: Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit. – Berlin, Weimar 1969, z. B. S. 197; Schiller-Handbuch. Hg. von Helmut Koopmann in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. – Stuttgart 1998, z. B. S. 729; künftig zitiert als Schiller-Handbuch mit Seitenzahl.

benennen wären, da Schiller lediglich das Französische gut genug beherrschte, um als Übersetzer gelten zu können, sowie aus seiner darüber hinaus noch genauer zu bestimmenden Tätigkeit als dramaturgischer Berater des „Othello“-Übersetzers Heinrich Voß. Welcher Art Schillers Methode der Bearbeitung war, falls es *die* eine Art einer Bearbeitung bei ihm überhaupt gab oder welche Bearbeitungsarten er aus welchen möglichen Gründen wählte, ist dabei genauso von Interesse wie der Versuch einer systematischen Einordnung in vorher näher betrachtete intertextualitätstheoretische Modelle, der bei jeder einzelnen Bearbeitung unternommen werden soll. Aus den genannten Überlegungen ergeben sich so, je nach dem Grad der Abweichung des Hypertextes, der Bearbeitung vom Hypotext, vom Original, mögliche neue Ansatzpunkte für eigene Interpretationen der dramaturgischen Arbeiten Schillers.

Vielen, die mich in den verschiedenen Phasen dieser Arbeit auf die unterschiedlichste Art und Weise unterstützt, angeregt oder auch teilnehmend ertragen haben, möchte ich an dieser Stelle herzlich danken: meinen Eltern für jeglichen Beistand, meinem Oberstufenlehrer Herrn Studiendirektor Hansdieter Talmon (†), ohne dessen ermunternde Anteilnahme ich vielleicht nicht den Mut zum Beginn meines Studiums aufgebracht hätte, meiner „übrigen“ Familie Norbert, Martina, Julia und Nico für die manchmal so notwendige Ablenkung, Dr. phil. Claudia Stockinger M.A. für die konstruktiven Dialoge in der Anfangszeit meines Promotionsstudiums, meinen Freunden: Dipl.-Met. Claudia Biegert und Dipl.-Phys. Martin Häfner (besonders für Hilfe rund um den PC), Felix Eckerle M.A., Simone Finkle M.A. (für sehr vieles!), Silvija Franjic M.A. (nicht nur für Zeitungs-Artikel), Monika und Markus Greß, Conny Hofer, Karin und Matthias Merkel, Katja Schrecke M.A. sowie meinem Oberseminarkollegen Patrick Benz M.A. und Ulrike Lennartz M.A.; Herrn Professor Dr. phil. Uwe Japp für die Anregung meines Magisterarbeitsthemas, aus der später die Idee zu dieser Arbeit erwachsen ist, vor allem auch für die Bereitschaft, als deren Betreuer zur Verfügung zu stehen; Herrn PD Dr. phil. Stefan Scherer für sein pragmatisches Entgegenkommen, das Zweitgutachten zu übernehmen; Herrn Professor Dr. Antonius Lipsmeier dafür, daß er mir nicht „nur“ einen Arbeitsplatz, sondern gleichzeitig das Gefühl gegeben hat, gebraucht zu werden; *allen* Arbeitskollegen des Institutes für Berufspädagogik, insbesondere PD Dr. phil. Ute Clement M.A., Prof. Dr. phil. Dieter Münk M.A. und Frau Heide Fetzner, für die horizontweiternden Gespräche und die angenehme Arbeitsatmosphäre, Dr. phil. Sandra Bohlinger M.A. und Diana Schröter M.A.; der Badischen Landesbibliothek für die freundliche Auskunft in Fragen der Literaturrecherche. Danke!

1. Die Bühnenbearbeitung als Gattung zwischen Intertextualität und Interdisziplinarität

Der zentrale Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind Schillers dramaturgische Arbeiten, die er hauptsächlich, jedoch nicht nur für das Weimarer Hoftheater durchgeführt hat. Das Textkorpus besteht somit aus den Bearbeitungen des „Egmont“, „Macbeth“, „Nathan der Weise“, „Turandot“, (der hier nicht selbständig, d. h. in einem eigenen Kapitel besprochenen) „Stella“, „Encore des Ménechmes“ („Der Neffe als Onkel“), „Médiocre et rampant le moyen de parvenir“ („Der Parasit“), „Phädra“ sowie „Othello“. Es fehlt in dieser Aufzählung Schillers Bearbeitung der „Iphigenie auf Tauris“, die sich „[n]icht erhalten hat“¹⁶ und es fehlen Schillers frühe Übersetzungen Vergils sowie des Euripides, an deren Aufführung nie gedacht worden war, zumal nicht am Weimarer Hoftheater. Die Einschränkung „hauptsächlich, jedoch nicht nur“ hängt damit zusammen, daß Schiller-Bearbeitungen auch an anderen Bühnen gegeben wurden: Zum einen ging er der Tätigkeit des Dramaturgen schon einmal lange vor seiner Weimarer Zeit nach, nämlich von 1783-1784 am Mannheimer Nationaltheater. Zum anderen gab es von den für die Weimarer Bühne entstandenen Bearbeitungen gleichfalls Aufführungen in Lauchstädt respektive Rudolstadt, die vom Weimarer Hoftheater aus mit betreut wurden. Hinzu kamen andere deutschsprachige Bühnen, welche sich nach den Aufführungen in Weimar die Bühnenbearbeitungen besorgten, die anschließend wiederum Grundlagen für weitere Aufführungen bildeten (z. B. in Dresden, Berlin etc.).¹⁷

Solche Bühnenbearbeitungen und Übersetzungen sind zunächst ganz generell und in einem durchaus strengen Sinne intertextuell angelegte Texte, da es immer mindestens einen konkreten vorliegenden Text gibt, auf den die danach entstehende Bearbeitung rekurriert. Denn Bühnenbearbeitungen, wie im vorliegenden Fall von einem Dramaturgen – oder auch einem Regisseur vorgenommen, dienen ausschließlich dazu, einen bestehenden Dramentext für eine ganz spezielle Inszenierung spielbar zu gestalten. Als mögliche Maßnahmen stehen hierfür Ergänzungen, Umstellungen und Streichungen innerhalb des Textes zur Verfügung, um auf theaterpraktische

¹⁶So Koopmann in einem Beitrag des Schiller-Handbuches, hier S. 739

¹⁷Vgl. propädeutisch: Den Beitrag des Hg.s im Schiller-Handbuch, S. 729-742; Koopmann, Helmut: Friedrich Schiller. II: 1794-1805. 2., ergänzte und durchgesehene Auflage. - Stuttgart 1977, S. 100f.; Wiese, Benno von: Friedrich Schiller. 4., durchgesehene Auflage. - Stuttgart 1978, S. 678-710; Storz, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller. - Stuttgart 1959, S. 387-401; zitiert werden die dramaturgischen Arbeiten nach: *Schillers Werke. Nationalausgabe. Dreizehnter Band. Bühnenbearbeitungen erster Teil. Hg. von Hans Heinrich Borchardt. - Weimar 1996 [zuerst 1949]; Schillers Werke. Nationalausgabe Vierzehnter Band. Bühnenbearbeitungen zweiter Teil. Hg. von Hans Heinrich Borchardt. - Weimar 1996 [zuerst 1949]; Schillers Werke. Nationalausgabe. Fünfzehnter Band Teil II. Übersetzungen aus dem Französischen. Hg. von Willi Hirdt. - Weimar 1996, künftig zitiert als NA mit Bandnummer und Seitenzahl, Kommentare mit dem Namen des Herausgebers und der Seitenzahl.*

Gegebenheiten, insofern ist die Bühnenbearbeitung dem Lesedrama diametral entgegengesetzt, sowie momentan geltende gesellschaftliche Konventionen Rücksicht nehmen zu können und so entweder einer Zensur zuvor zu kommen oder auf diese einzugehen. Auch in einem offensichtlich antiquiert geschriebenen Sprachstil geschriebene Dramen werden auf diese Weise modernisiert.¹⁸ Terminologisch läßt sich die Bühnenbearbeitung klar von der Adapt(at)ion und der Dramatisierung separieren, welche beide für das Umarbeiten anderer literarischer Gattungen, z. B. für das Erstellen der Bühnenversion eines Romanes, das Einrichten eines nichtdramatischen Textes für das Theater stehen.¹⁹ Während Hans Brandenburg den Begriff des „Dramaturgen“ noch auf sehr umfassende, nicht spezifische Weise verwendet²⁰, reserviert Winfried Hansmann ihn exklusiv für den mit dem Theater unmittelbar Befassten.²¹ Indes kommt bei Hansmann noch eine weitere Begriffsdifferenzierung ins Spiel: er scheidet Dramaturgen von den diesen vorausgehenden, im 18. Jahrhundert tätigen „Theaterdichtern“²², wohingegen die Arbeit der Erstgenannten erst im 19. Jahrhundert ihren Anfang genommen habe. Die Differenz bestehe laut Hansmann im Nichtvorhandensein später einschlägig gewordener „dramaturgischer Aufgaben“, genauer: der „Lektüre der Stücke, Repertoireplanung, Verkehr mit den Autoren und Leitung des künstlerischen Betriebes“, das Wirken der Theaterdichter sei dagegen beschränkt gewesen auf folgende Punkte:

1. Verfassen von Stücken zur Belebung und Bereicherung des Spielplans, zur Deckung des Bedarfs an Novitäten.
2. Verfassen von Gelegenheitsdramatik.
3. Bearbeitungen, Einrichtungen, Übersetzungen.²³

18 Vgl. Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, hg. von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. – Reinbek bei Hamburg 1992, S. 283f.; Theaterlexikon, hg. von Christoph Trilse, Klaus Hammer und Rolf Kabel. – Berlin 1978, S. 137; Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden. Neunte, völlig neu bearbeitete Auflage zum 150jährigen Bestehen des Verlages. – Mannheim, Wien, Zürich 1979, Bd. 1, S. 254; Bd. 3, S. 668; Bd. 5, S. 32f..

19Vgl. Theaterlexikon von Brauneck und Schneilin, S. 49f. respektive S. 282; - die Adapt(at)ion ist darüber hinaus ein breiter eingesetzter Begriff, insofern als hierunter auch beispielsweise die Zugrundelegung eines Theaterstückes für eine Verfilmung subsumiert wird.

20Brandenburg, Hans: Schiller als Dramaturg. In: Ders. (Hg.): Kunst und Künstler. Gesammelte Aufsätze. – Stuttgart, Heilbronn 1925, S. 118-123, hier S. 118: „Schillers Aesthethik des Dramas hat Otto Falckenberg zu einem Buche ausgebaut [...]. Dieses Buch enthält *Aufsätze Schillers* ganz oder teilweise, *Briefe und Briefstellen*, *vereinzelte Bemerkungen*, *Gedichte*, *Entwürfe* und schließt sich zu einem Gesamtbilde von Schillers Aesthetik des Dramas und der Bühne zusammen.“ (Hervorhebungen der Verf.)

21 Hansmann, Winfried: Der Dramaturgenberuf. Dramaturgenamt und Dramaturgenpersönlichkeiten seit 1800. – Diss. Köln 1954, untersucht er doch den „Dramaturg[en] in seiner Stellung innerhalb des Bühnenbetriebes“, vgl. ebenda, S.2.

22 Vgl. hierzu: Didcuhn-Siebert, Rolf: Der Theaterdichter. Die Geschichte eines Bühnenamtes im 18. Jahrhundert. – Diss. München 1934.

23 Hansmann, Der Dramaturgenberuf, S. 3.

Was nun Schillers Zuständigkeitsbereich am Weimarer Hoftheater betrifft, so besteht kein Zweifel, daß er die oben genannten Wirkungsbereiche definitiv überboten hat, berichtet doch der Briefwechsel mit Goethe an verschiedenen Stellen vom Schriftverkehr Schillers etwa mit Iffland, der nicht nur als Schauspieler auf Gastspiel, sondern auch als Autor von ihm angeschrieben wurde oder von der Beaufsichtigung der Proben durch Schiller, im Falle der Abwesenheit Goethes.²⁴ Aus diesem Grund scheint es nicht nur legitim, sondern geboten, die Bezeichnung „Dramaturg“ auf Schiller anzuwenden, da im anderen Falle ein eingeschränktes, mithin verzerrtes Bild seiner Tätigkeit entstünde.²⁵ „Dramaturgie“²⁶ wiederum denotiert bis zu drei bis heute nicht nur auf den ersten Blick sehr verschiedene Dinge, ausgehend vom griechischen Begriff und der meist auf Aristoteles zurückgehenden Bestimmung desselben sowohl als ‚schriftliche Verfertigung eines dramatischen Textes‘ als auch als ‚theatralische Aufführung‘.²⁷ Der gerade erwähnten Definition wird jedoch im weiteren Verlauf nicht Folge geleistet, vielmehr wird die mittlerweile gebräuchliche, stärker differenzierende Terminologie, welche die Dramentheorie von der Dramaturgie scheidet, favorisiert und verwendet.²⁸

24 Vgl. stellvertretend für zahlreiche andere Beispiele, die sich finden ließen, Goethes Brief an Schiller vom 11. Dezember 1800 beziehungsweise Schillers Antworten hierauf an Goethe vom 11. und 12. Dezember 1800. In: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hg. von Emil Staiger. Mit Illustrationen. Bildkommentar von Hans-Georg Dewitz. – Frankfurt am Main ⁶1999, hier S. 887f..

25 Zumal bei Hansmann das Problem, mit welchem auch Schiller sich in hohem Maße konfrontiert sah, bereits aufscheint: als der Definition des Dramaturgen inhärent erscheint seine inferiore Stellung aufgrund seiner Empfehlungs-, aber nicht Entscheidungskompetenz, sein permanent vorhandenes Dilemma „in nichts selbständig und [...] für alles verantwortlich“ zu sein, vgl. Hansmann, S. 162f..

26 Vgl. Lessing, der „Dramaturgie“ in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ in diesem Sinne anwendet: Gotthold Ephraim Lessing. Werke. Vierter Band. Dramaturgische Schriften. – München 1973, hier S. 233 [Hamburgische Dramaturgie, Ankündigung].

27 Als wenig distinkt erweist sich hier das von Brauneck und Schneilin hg. „Theaterlexikon“, welches (S. 285f.) die folgende Definition Monika Sandhacks bietet: „1. Arbeitsbereich im Theater und die Tätigkeit des Dramaturgen. 2. Das auf die praktisch-szenische Realisierung von Stücken bezogene Kompositionsprinzip des Dramas, die Art seiner äußeren Bauform und inneren Struktur. 3. Die Theorie von der Kunst und Technik des Dramas als Teilgebiet der Poetik.“

28 Diese Trennung wird im neubearbeiteten „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“ vorgenommen – u. a. mit dem berechtigten Hinweis darauf, daß „die Berufsbezeichnung *Dramaturg* [...] nicht den Dramenschriftsteller oder –poetiker, sondern den Berater des Regisseurs und der Theaterdirektion“ (Bd. I, S. 399) fasse. Der Begriff wird beschränkt auf die „Lehre von der Technik und Kunst des Dramas unter besonderer Berücksichtigung der Möglichkeiten seiner theatralischen Aufführung“ (ebenda) respektive auf das „Büro und Tätigkeitsfeld des Dramaturgen“ (Bd. I, S. 401), wohingegen die Dramentheorie das „Teilgebiet der Literaturwissenschaft“ beschreibe, welches „die Gesamtheit begrifflicher Systematisierungen in bezug auf Theaterstücke umfaßt“ (Bd. I, S. 402), in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hg. von Klaus Weimar. Bd. I. A-G. – Berlin, New York 1997.

All die Definitionen mit ihren korrekten Grenzziehungen scheinen mir jedoch einen zentralen Bereich, der hier zum Tragen kommt, entweder auszuklammern oder unberücksichtigt zu lassen. Die Grenzziehung, die den Dramaturgen vom Dramentheoretiker wie vom Dramatiker scheidet, scheint, wie zu Aristoteles' Zeiten, theoretisch leichter möglich als am konkreten Beispiel – und zwar, da alle drei Funktionen oft von ein und derselben Person ausgeübt werden. Mehr noch: das Interesse am Dramaturgen wächst, zumal aus literaturwissenschaftlicher Sicht, sicherlich dann, wenn er auch zumindest auf einem der beiden anderen Gebiete in Erscheinung getreten ist. Wie öfter, wenn der Bearbeiter auch selbst Dramatiker ist – es sei in diesem Konnex stellvertretend an Johann Wolfgang von Goethe und seine Inszenierungen beispielsweise von Shakespeares „Romeo und Julia“, Caldérons „Der standhafte Prinz“ oder Kleists „Käthchen von Heilbronn“, an Bertolt Brecht und seine Aktualisierung des „Hofmeister“ von Jakob Michael Reinhold Lenz oder an Heiner Müllers Shakespeare-Inszenierungen erinnert - fließen *auch* dramatische Aspekte mit in die Bühnenbearbeitung ein. Damit ist gemeint, daß gegenüber der Vorlage durchaus auch Änderungen vorgenommen werden, die sich nicht oder nicht nur mit der Anpassung an die bühnenpraktischen Gegebenheiten erklären, vielmehr aus anderen Gründen, und zwar solchen der vermeintlichen Verbesserung gemäß den dramentheoretischen Überzeugungen des jeweiligen Bearbeiters. Im besonderen scheint auf eventuelle Gattungsentsprechungen zu achten zu sein, also in dem Fall, daß der Bearbeiter in der gleichen Gattungsdisziplin, der Komödie, der Tragödie etc. selbst tätig ist. Im Falle Schillers, der explizit auf allen drei Gebieten, dem dramatischen, dem dramentheoretischen und dem dramaturgischen, tätig gewesen ist, gelten diese Beobachtungen insbesondere.

Hinzu kommt ein temporärer Aspekt, eine Schillersche Besonderheit: Schiller hat, wohl kaum aus theaterpraktischen Erwägungen, waren doch seine frühen Dramen *Die Räuber*, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* und vor allem das sehr erfolgreiche *Kabale und Liebe* alle bühnentauglich im Sinne von aufführbar, seine Pläne, neue Fassungen dieser frühen Stücke für die Weimarer Bühne zu erstellen, mutmaßlich aufgrund seines mittlerweile weiter entwickelten Dramenverständnisses²⁹, welches er in *Über naive und sentimentalische Dichtung* darlegte, nie in die Tat umgesetzt. Ob Schiller freilich selbst sich bei seinen folgenden Dramen wie bei den von ihm vorgenommenen Bearbeitungen an seinen theoretisch formulierten poetischen Überzeugungen orientiert hat, ist eine andere, weiter zu verfolgende Frage. Zu präzisieren wäre weiterhin, ob und inwieweit Schiller den Aspekt der Aktualisierung, der der Bühnenbearbeitung definitiv eingeschrieben wurde, umgesetzt hat, zumal eine bloße (tages-)politische Perspektive, welche seine Idee der ästhetischen Autonomie

29 Vgl. hierzu das entsprechende dramentheoretische Kapitel.

unterminierte, in seinem Falle eher nicht erwarten wäre.³⁰ Bühnenbearbeitungen markieren wohl theatergeschichtlich bedeutsame Durchgangsstationen, doch lassen sie sich nicht auf bloßes Aktualisieren reduzieren. Vieles scheint zusätzlich zu den benannten Kriterien darauf anzukommen, inwieweit sich der Dramaturg als Kritiker oder als Unterhändler, als Richter oder als Anwalt des vorliegenden Stückes respektive seines Verfassers versteht. Ein enger Zusammenhang zum zuvor angesprochenen dramentheoretischen Hintergrund liegt auf der Hand, genügt aber nicht gänzlich, um diesen Umstand zu fassen. Denken ließe sich etwa an Affinitäten zu bestimmten Stoffen und Motiven, welche der Dramaturg, hinter dem ein eigenständiger Dramatiker steckt, mit dem Autor des Hypotextes teilt. Eine hieraus abgeleitete These könnte lauten: Bei den vorliegenden dramaturgischen Arbeiten handelt es sich ihrerseits um Interpretationen Schillers, die u. a. vor dem Hintergrund seines eigenen poetischen wie theoretischen Schaffens zu sehen sind. Daß es sich, proleptisch formuliert, bei den eben umrissenen Ergänzungen zur Definition der Bühnenbearbeitung um Phänomene handelt, die die Intertextualitätstheorie unter der Architextualität subsumiert, mag ein zusätzlicher Hinweis auf ihre Zugehörigkeit zum Zentrum dieser Theorie sein.³¹ Der Verfasser der „Hamburgischen Dramaturgie“, durch den der Terminus innerhalb der Literaturwissenschaft erstmals prominent gemacht wurde, hat sich weder in diesem Werk noch überhaupt während seiner Arbeit am Hamburger Nationaltheater in der umfassenden Weise betätigt, wie dies für Schiller am Weimarer Hoftheater zutraf. Vielmehr zeigt die Lektüre Lessing hier als Kritiker der aufgeführten Stücke sowie gegen Ende immer stärker als Anwalt in eigener Sache, da er dieses Forum zur Fortsetzung seiner bereits mit den „Literaturbriefen“³² begonnenen Profilierung gegen das von Gottsched propagierte französische Drama nutzte. Er selbst nahm keine Einrichtung von Dramen für das Theater vor.

Genau genommen sind Bearbeitungen von Dramen bereits schon das, was heute unter dem Stichwort „Intermedialität“ subsumiert wird, handelt es sich doch um die Umsetzung von etwas schriftlich Abgebildetem auf die Bühne eines Theaters und somit um die Transposition von einem System in ein anderes.³³ Da dies so ist und da diesem

30Vgl. hierzu Michaelis, Rolf: Schillers „Titanic“. – In: Die Horen. Geschichte einer Zeitschrift von R. M.. – Weimar 2000, vor allem S.17-21.

31Schillers Äußerung gegenüber Körner in seinem Brief vom 24. März 1800 erweist sich in jedem Fall als kompatibel zum vorliegenden theoretischen Hintergrund: „Überdem ist ein Kunstprodukt [konkret schreibt Schiller hier vom Wallenstein und daran vorgenommenen Änderungen, Anm. der Verf.] insofern es mit Kunstsinn entworfen ward, ein lebendiges Werk, wo alles mit allem zusammenhängt, wo an nichts gerückt werden kann, ohne alles von der Stelle zu bewegen. [...]“, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. Hg. und kommentiert von Klaus L[eo] Berghahn. – München 1973, S. 301.

32Einschlägig hierfür ist immer wieder und immer noch: Briefe, die neueste Literatur betreffend. 1759-1765. Erster Teil. VII. Den 16. Februar 1759. Siebzehnter Brief. In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Fünfter Band. Literaturkritik, Poetik und Philologie. – München 1973, S. 70-73.

33Vgl. Helbig, Jörg: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. - Berlin 1998. Auf diesen Aspekt wird weiter unten noch einmal kurz eingegangen

Unterschied, der das Thema in seiner spezifischen Weise erst konstituiert, Rechnung zu tragen ist, soll zunächst ausführlich geklärt werden, was unter „Intertextualität“ verstanden wird, was genau mit den einzelnen aus dieser Theorie entstammenden, mit dieser Theorie verbundenen Termini in den folgenden Kapiteln gemeint ist.

Erste theoretische Annäherung: Intertextualität

Unter dem Begriff der „Intertextualität“, der Ende der sechziger Jahre von der bulgarischen Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva geprägt wurde, wird - ganz allgemein formuliert - der Bezug von Texten auf andere Texte verstanden. So sind beispielsweise Allusionen, Zitate, Übersetzungen oder Parodien unterschiedliche Ausprägungen von Intertextualität.³⁴

Kristeva repristinert bei der Beschreibung ihres Intertextualitätsbegriffs Michail Bachtins grundlegende Gedanken zu dessen Begriff der „Dialogizität“. In „Die Ästhetik des Wortes“³⁵ unterscheidet Bachtin die Begriffe „Dialog“, welcher eine offene Auseinandersetzung divergierender Standpunkte meint, vom „Monolog“, welcher im Gegensatz dazu Tradition und Autorität bekräftigt. Die hieraus ableitbaren Prinzipien von Dialogizität und Monologizität bestimmen laut Bachtin die Gesellschaft ebenso wie die Sprache und die Kunst. Diese Dichotomie erkennt Bachtin in verschiedenen Formen von Literatur: Der „neuzeitliche Roman“, so Bachtin, ist seinem Wesen nach dialogisch - die Poesie, der Ritterroman, Barockromane dagegen sind monologisch.³⁶ Im „polyphonen Roman“ büßt „das einzelne Wort seinen Absolutheitsanspruch“ ein, d. h. es ist nicht länger „auf die eine kanonisierte Wahrheit“ festgelegt, es ist „anfechtbar geworden und perspektivisch relativiert [...]“.³⁷ Denn „[...] jedes konkrete Wort (die Äußerung) [findet] jenen Gegenstand, auf den es gerichtet ist, immer schon sozusagen besprochen, umstritten, bewertet vor und von einem ihn verschleiernden Dunst umgeben oder umgekehrt vom Licht über ihn bereits gesagter, fremder Wörter erhellt.

werden; vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. – Berlin 1998, S. 147 resp. S. 154ff., der das Theater sowohl in seiner Innovationsfähigkeit als auch in seiner Vorbildfunktion darstellt und den Medienwechsel als eine Form der Intermedialität definiert (hinzu kommt die Intermedialität als Sonderform der Intertextualität sowie der Versuch, „in einem Medium die ästhetischen Konventionen und / oder Seh- und Hörgewohnheiten eines anderen Mediums zu realisieren“).

34Vgl.: Pfister, Manfred: Intertextualität. In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Zmegac. - Weinheim 1987, S. 197-200.

35Vgl. Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. - Frankfurt am Main 1979.

36Vgl. ebenda, S. 165f. Ob diese These so unwidersprochen stehenbleiben darf, wäre eine lohnende Frage, vor allem da es auch bei den von Bachtin angesprochenen Gattungen verschiedene Lesarten gibt, die jedoch, wie „Lesart“ wörtlich aussagt, vom Leser aus dem Text herausgefiltert werden. Was Bachtin freilich an der zitierten Stelle meint, ist das Kriterium, daß *innerhalb* des zu interpretierenden Textes als Charakteristikum des Modernen mindestens zwei voneinander zu scheidende Perspektiven thematisiert werden müssen, dies nennt er folgerichtig „dialogisch.“

37Vgl.: Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich. - Tübingen 1985, S. 1-30, hier S. 4.

[...]“³⁸ Diese Beobachtungen Bachtins, die hier auf die Literatur des zwanzigsten, höchstens noch späten neunzehnten Jahrhunderts eingeschränkt werden, sind allerdings, auch bei Einhaltung des dialogischen Prinzips innerhalb des Textes, gleichfalls auf Literatur, die dem „Neuzeitlichen“ vorausgeht, anwendbar.³⁹ Zu denken wäre etwa an die diametral entgegengesetzte Einschätzung der Lage bei Egmont und Oranien oder bei Turandot und Altoum - oder an die antipodische Konstellation Phädra – Aricia.

Bachtins Konzept der Dialogizität analysiert hauptsächlich die unterschiedlichen, sich überlagernden Bedeutungen eines jeweiligen Textes (in einem Roman z. B. verschiedene Perspektiven oder Haltungen einzelner Figuren zu einem Thema) oder eines einzelnen Wortes. Weitere Texte, die vergleichend herangezogen werden könnten oder andere Bedeutungszuschreibungen eines einzelnen Wortes, welche in dem bestimmten Text nicht vorkommen, spielen dagegen keine Rolle. Der Ausgangspunkt der Intertextualitätstheorie ist folglich nicht intertextuell, sondern *intratextuell*.⁴⁰ Bachtin richtet sein Augenmerk auf die Relation zwischen „fremder und eigener Rede“ innerhalb eines dialogischen Textes. An eben diesem Punkt knüpft Kristeva an. Für sie ist das dem Dialogischen inhärente kontraideologische, weil pluralistische Moment das eigentlich Bestechende an Bachtins Ansatz. Kristeva geht allerdings auch von Bachtin ab und über ihn hinaus, indem sie - zunächst noch eng an ihn angeschlossen - den Text „als ein Mosaik von Zitaten“ definiert, zugleich aber den „Textbegriff“, wie Pfister zurecht heraushebt, „radikal erweitert“ und „alles, oder doch zumindest jedes kulturelle System und jede kulturelle Struktur“ zum Text deklariert.⁴¹ Laut Kristeva ist somit alles Text, alles intertextuell.⁴² Ein grundlegender Unterschied zwischen Bachtin und Kristeva besteht, das läßt sich bereits anhand der hier sicherlich verknappenden Darstellung der beiden Positionen ablesen, bei der Einstufung vom Verhältnis von Subjektivität/vom Subjekt zum Text und damit zur Intertextualität. Während bei Bachtin innerhalb des Textes, der durchaus auch mit dem nicht ausdrücklichen literarischen Zeitgeist in einen Dialog tritt,

³⁸Vgl. Bachtin, Die Ästhetik des Wortes, S. 169f..

³⁹Vgl. z. B. Kühlmann, Wilhelm (Hg.): Intertextualität in der frühen Neuzeit: Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. - Frankfurt a. M., Berlin, Bern 1994; da Intertextualität als grundsätzlich gegeben angenommen werden kann, es Intertextualität mithin auch schon vor der Einführung des Terminus gab, müßte sie sich, wie mit dem Literaturhinweis belegt, an früheren Texten nachweisen lassen. Jede Theorie wird zudem umso fundierter, je allgemeiner sie anwendbar, praktikabel ist, bleibt indessen eine Theorie nur durch die ihr zugrunde gelegten Texte determiniert und hält einer Überprüfung etwa durch andere Texte derselben Gattung nicht stand, dann bleibt sie eher kontingent denn distinkt.

⁴⁰Vgl. dazu Pfister, Konzepte, S. 5, der die anderen Ansätze, so von T. S. Eliot oder Jurij Tynjanow, mit berücksichtigt, die beide in der Beobachtung übereinstimmen, daß „sich Literatur vor allem in der Reaktion auf vorgegebene Literatur“ weiterentwickelt.

⁴¹Vgl. Pfister, Konzepte, S. 7.

⁴²Vgl. Semeiotica 1 (1969), S. 422-448, hier S. 443.

mehrere subjektive Standpunkte eingenommen werden (können), ja mehrdeutige - sogenannten polyloge - pluralistische Sichtweisen an bestimmte Subjekte gekoppelt sind, negiert Kristeva jegliche Existenz von subjektiver Sichtweise oder von individueller Autorschaft, denn: „[...] nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue [...].“⁴³

Bei Kristeva - wie im Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus allgemein - erscheint weder der Autor noch das Werk als individuell. Ähnlich wie Kristeva sieht dies Michel Butor: „Il n'y a pas d'œuvre individuelle. [...]“⁴⁴ Pfister charakterisiert den Weg, den u. a. Kristeva und Butor bezüglich des Verständnisses von dem, was als „Text“ gelten kann, einschlagen, wiederholt und treffend als das Verfahren eines *regressus ad infinitum*, da „die einzelnen subjektlosen Texte [...] immer wieder auf andere und prinzipiell auf alle anderen [...]“ Bezug nehmen, und sozusagen als „[...] Teil eines texte général, der mit der Wirklichkeit und Geschichte, die immer schon 'vertextete' sind,“ zusammenfallen.⁴⁵

Für den extremen Standpunkt zur Intertextualität - Kristevas im besonderen sowie der Dekonstruktivisten und Poststrukturalisten im allgemeinen -, der aufgrund seiner Entgrenztheit längst nicht nur eine literaturwissenschaftliche Methode, welche sich hauptsächlich mit der Moderne beschäftigt, repräsentiert, sondern weit darüber hinausgehend eine Art Manifest für neuartiges Schreiben insgesamt bedeutete, fanden sich zahlreiche verschiedene Gegenstimmen und Kritiker, die nach und nach andere, im folgenden noch näher zu erläuternde Definitionen entwickelten, so daß Kristeva schließlich die Konsequenz zog, indem sie den Begriff „Intertextualität“ durch denjenigen der „Transposition“ ersetzte, um dergestalt⁴⁶ ihren Ansatz deutlich von den ihr widersprechenden Richtungen abzugrenzen.

Den Kritikern dieses Ansatzes geht es, bei allen Unterschieden, die sich zwischen den einzelnen Positionen feststellen lassen, um die Nutzbarmachung und die Handhabbarkeit des Intertextualitätsbegriffs für die Interpretation von konkreten literarischen Texten. Denn wenn sich alles auf alles bezöge, wenn in keiner Weise eingegrenzt würde, daß es sich zum mindesten um schriftlich fixierte, um poetische, literarische Texte handelt, was aus den anfänglichen Positionen Kristevas gerade nicht klar hervorgeht, dann gäbe es nicht nur eine unüberschaubare Textmenge, wie u. a. Pfister vollkommen zurecht hervorhebt, sondern die Interpretation wäre damit fast schon arbiträr, weil keine Argumentation darüber mehr vonnöten wäre, warum respektive in welcher Weise zwei Texte aufeinander bezogen würden. Die Möglichkeiten der

⁴³Vgl. Kristeva, Julia: *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. - Paris 1969, S. 113 respektive: *Textsemiotik als Ideologiekritik*. Hg. von P. V. Zima. - Frankfurt am Main 1977, S. 194-229, hier S. 194.

⁴⁴Vgl. *L'Arc* 39 (1969), P. 2.

⁴⁵Vgl. Pfister, *Konzepte*, S. 9, S. 12; vgl. Pfister, In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, S. 198.

⁴⁶Vgl. Kristeva, Julia: *La Révolution du langage poétique*. - Paris 1974, insbesondere S. 59f..

Interpretationen steigen damit bis ins Unermeßliche. Daraus erwachst wiederum das Problem der Überprüfbarkeit der Interpretationen. Ist eine Vermeidung von drohender Nivellierung, von wertungsfreier Gleichmacherei das Ziel beim Umgang mit Texten - und dies scheint tatsächlich notwendig -, dann sind klar aufgezeigte Zusammenhänge der einzelnen Texte untereinander wichtig, wobei solche Zusammenhänge sicherlich immer wieder neu hergestellt werden können.⁴⁷ Denn um die Seriösität einer Interpretation beurteilen zu können, müßte als Grundvoraussetzung die Textkenntnis der betreffenden, zugrunde gelegten Texte gewährleistet sein. Wer kennt indessen alle Texte, noch dazu, wo eine Unterscheidung zwischen Primär- und Sekundärliteratur, die ohnehin stillschweigend, neben vielem anderen, eliminiert worden ist, gar nicht mehr zu treffen ist? Dieses frühe Modell liefert zudem wenigstens implizit die Lizenz dazu, bisherige Verständigungskategorien wie etwa diejenige der Textgattung zu vernachlässigen oder aufzuheben, was eine anschließende Zuordnung oder Bewertung von Texten ebenfalls erschwert, da entsystematisiert. Die sich extrem schwierig gestaltende bis unpraktikable Durchführung dieser Intertextualitätsdefinition ist offenkundig. Alarmierend an diesem Ansatz ist indessen noch etwas ganz anderes: Konsequenz zu Ende gedacht wird hiermit - aus den eigenen Reihen noch dazu - nichts anderes als die Wissenschaftlichkeit der Literaturwissenschaft selbst in Zweifel gezogen. Welche Frage könnte für die Literaturwissenschaft fundamentaler sein als diejenige nach dem zu Grunde gelegten Textbegriff und dem damit gleichfalls zur Disposition stehenden Begriff des Experten für Texte?⁴⁸

⁴⁷Vgl. Japp, Uwe: Beziehungssinn. Ein Konzept der Literaturgeschichte. - Frankfurt am Main 1987, S. 239.

⁴⁸Vgl. stellvertretend für eines sehr breit angelegte, lebhaft debattierte: Barner, Wilfried: Kommt der Literaturwissenschaft ihr Gegenstand abhandeln? Vorüberlegungen zu einer Diskussion. In: JbDSG 41 (1997), S. 1-8; Fohrmann, Jürgen: Kurze Einführung: Was ist germanistische Kompetenz? In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes. Kompetenzen und Schlüsselqualifikationen. 44. Jg. Heft 4 (1997), S. 3ff.; - die Tatsache, daß die negativ besetzte Einschätzung keine ephemere Erscheinung darstellt, illustriert Honold, Alexander: Dehnübungen der Deuter. Wie die internationale Germanistik in Wien ihre Krise kurierte. In: FAZ. Zeitung für Deutschland 19. September 2000, S. 58; Die germanistische Gretchenfrage regte Helmut Arntzen zu einem Buch mit dem Titel „Unsinn und Sinn der Germanistik“ an (Weinheim 1996, hier S. 8f.), in welchem er die Indienstnahme des Faches von Seiten der Ideologie und der Politik als einen eminent wichtigen Grund für das Unbedeutendwerden der Philologie identifiziert; vgl. weiter: Jauß, Hans Robert: Die Paradigmatik der Geisteswissenschaften im Dialog der Disziplinen. In: Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift. Von Wolfgang Frühwald, Hans Robert Jauß, Reinhart Koselleck, Jürgen Mittelstraß, Burkhard Steinwachs. - Frankfurt am Main 1991 (=stw 973), S. 45-72, hier S. 45. Allmählich kommt in wissenschaftlichen Kreisen die Erkenntnis auf, die Literaturwissenschaft habe auch eine an der „kulturellen Öffentlichkeit“ sich orientierende Aufgabe, vgl. Voßkamp, Wilhelm: Jenseits der Nationalphilologien: Interdisziplinarität in der Literaturwissenschaft. In: Wie international ist die Literaturwissenschaft? Hg. von Lutz Danneberg und Friedrich Vollhardt in Zusammenarbeit mit Hartmut Böhme und Jörg Schönert. - Stuttgart, Weimar 1996, S. 88; vgl. aktuell: Jürgen Kaube: Uns braucht jeder. Der Betrieb nickt ab: Zur Lage der Geisteswissenschaften. In: FAZ. Zeitung für Deutschland. Nr. 286, S. 33 vom 9. Dezember 2002.

Ob die Germanistik im besonderen oder die Geisteswissenschaften im allgemeinen kritisch-selbstkritisch beleuchtet werden, die Fundamentalität der Kritik verbietet es, sich der Diskussion durch einen leichtgewichtigen Einwurf zu entziehen, gerade weil sie

im [...] Rahmen der philosophischen Fakultät [...] von Haus aus fachübergreifend konstituiert [waren]. [...] Zum Studium von Literatur [...] wurde und wird immer noch historische Anschauung, sprachliche Kompetenz, Verständnis philosophischer Begriffe und ästhetisches Urteil erfordert. Für die anderen Disziplinen gilt das Entsprechende. [...]⁴⁹

Ebensowenig entledigt man sich des Problems, indem die Geisteswissenschaften kurzerhand in „Kulturwissenschaften“ umdeklariert werden, obwohl gegen den Begriff und gegen Wandel nichts einzuwenden ist. Bloß: Die Tradition, in der dieser Wissenschaftszweig steht, bleibt die gleiche - und Kultur ist ohne Geist nicht zu denken.⁵⁰ Aus profunden Gründen gibt es Einwände gegen solche Theorieentwürfe wie denjenigen Kristevas, bei dem ohne Berücksichtigung stärkerer oder schwächerer, deutlicherer oder eher marginalerer Bezüge oder Affinitäten einzelner Passagen des *texte général* untereinander, nivellierend alles auf alles rekurriert, jede der potentiellen Relationen so bedeutend ist wie jede andere. Hinzu kommt die nicht klar konturierte Rolle der Literaturwissenschaft.⁵¹

⁴⁹Vgl. Jauß, Die Paradigmatik der Geisteswissenschaften, hier S. 61.

⁵⁰Vgl. Voßkamp, Wilhelm: Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaften. In: Interpretation 2000: Positionen und Kontroversen. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst Steinmetz. Hg. von Henk de Berg und Matthias Prangel. – Heidelberg 1999, S. 183-199, hier S. 188: „Dem Einheits-, Synthese- und Totalitätsstreben der Geisteswissenschaften wird die diskursive Vielfalt und dissoziierende Struktur der Kulturwissenschaften gegenübergestellt. ‚Anders als der unifizierende Geist-Begriff, dem es um die Konstanz des Eigenen geht, markiert der der Kultur in der Regel Differenz‘ [...]. Dies ist um so naheliegender bei jenen Vorstellungen und Vorschlägen, die Kultur als ‚Text‘ bestimmen [...].“

⁵¹Vgl. Böhme, Hartmut: Zur Gegenstandsfrage der Germanistik und Kulturwissenschaft. In: JbDSG 42 (1998), S. 476-485, hier bes. S. 479 (zweiter Abschnitt) mit Schläffer, Heinz: Unwissenschaftliche Bedingungen der Literaturwissenschaft. In: JbDSG 42 (1998), S. 486-490, hier bes. der Schlußsatz; vgl. auch die anderen in diesem Band abgedruckten Positionsbestimmungen sowie Haug, Walter: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft?, Graevenitz, Gerhart von: Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft. Eine Erwiderung, Haug, Walter: Erwiderung auf die Erwiderung. In: DVJS 73 (1999), S. 69-94, S. 94-116, S. 116-121, die belegen, wie lebhaft die Diskussion momentan gerade wieder im Gang ist. Eine ständige Selbstvergewisserung bezüglich der eigenen Disziplin scheint in der Tat unumgebar. Als Beleg für die durchaus umfassend zu nennende Problemstellung, welche die Geisteswissenschaften (oder Kulturwissenschaften) zu bewältigen haben, vgl. stellvertretend: Hemmati, Minu und Kai Buchholz: Vom Nutzen der Geisteswissenschaften. In: Universitas. Zeitschrift für interdisziplinäre Wissenschaft 53 (1998), S. 1074-1086, hier bes. S. 1075f., wobei die Argumentation durchaus in Richtung der Böhmeschen „Beobachtungshorizonte“ (S. 479) tendiert - vergleichsweise entspannt aufgeworfen wird dagegen eine so berechtigte wie interessante Binnendiskussion wie diejenige über das Verhältnis von Literaturkritik und Literaturwissenschaft, vgl. hierzu Lämmert, Eberhard: Literaturkritik - Praxis der Literaturwissenschaft? In: Literaturkritik - Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989. Hg. von Wilfried Barner. - Stuttgart 1990 (=Germanistische-Symposien-Berichtsbände 12), S. 129-139. Im übrigen betreibt jeder, der Literaturwissenschaft betreibt, auch Literaturkritik – doch umgekehrt betreibt nicht jeder Literaturkritiker auch Literaturwissenschaft.

Der Ort der Literaturwissenschaft befindet sich schon seit längerem in einem Niemandsland zwischen einerseits Horizonterweiterung und andererseits Eskapismus, wobei die Frage nach der praktischen Lebenshilfe der Literatur zum einen von jedem einzelnen für sich selbst beantwortet werden muß und sich diese praktische Lebenshilfe zum anderen allenfalls in einem nichtwissenschaftlichen Zusammenhang vollzieht.⁵²

Stierle, um auf die Diskussion der intertextualitätstheoretischen Modelle zurückzukommen, bestreitet, rekurrierend auf die ihm vorausgehende Theorie des *texte général*, keineswegs, daß „[p]rinzipiell [...] jedes Werk mit jedem korrelierbar [...]“ sei, wendet sich aber explizit gegen die Leugnung der Identität eines Werkes und der damit einhergehenden Aberkennung der Autorschaft eines näher kennzeichenbaren Subjektes.⁵³ Er schränkt den Ausschnitt seiner Intertextualitätsdefinition sehr präzise ein, um auf diese Weise distinkt benennbare Bezüge zwischen einzelnen Texten herstellen zu können. Bezüge können sowohl produktionsästhetischer als auch rezeptionsästhetischer Art sein. D. h. sie können bei der Produktion des Textes für den Autor/für das Werk oder aber für die Lektüre/für die Rezeption relevant sein, jedoch nicht notwendigerweise in beiden Fällen gleichzeitig:

[...] Der Text als Werk spielt durch die Verfahren der partiellen Konvergenz ein anderes Werk herein, macht es gegenwärtig durch die Weise des Hereinspielens und gibt ihm so eine spezifische Konturiertheit, die es von sich selbst aus noch nicht hat. [...] Der hereingespielte Text ist darüber hinaus auch gar nicht als Text hereingespielt, sondern als Erinnerung an die Lektüre eines Textes, das heißt als angeeigneter, umgesetzter, in Sinn oder Imagination überführter Text.[...]⁵⁴

Zudem führt Stierle Erscheinungsformen der Intertextualität „im eigentlichen Sinne“ an: Die *Übersetzung* besitzt bei ihm die Funktion, den abwesenden Text gegenwärtig zu halten und übernimmt in der Fremdsprache die Funktion des Originals, ist gleichsam der fremde Text unter den Bedingungen der eigenen Sprache. Als „Abbild des Abbilds“ liegt

52 Siehe dazu stellvertretend den bereits 1991 erschienenen, von Frank Griesheimer und Alois Prinz hg. Band „Wozu Literaturwissenschaft? Kritik und Perspektiven“ (Tübingen 1991) und darin Griesheimers „Einführung und Überblick“, der der Literaturwissenschaft ihre soziale Funktion attestiert (z. B. S. 37), während Roger Willemsen, an seinen Beitrag unmittelbar anschließend, im Ausüben dieser universitären Disziplin eine „Lebensflucht alter Dozenten“ erblickt (hier S. 53). Daß indessen die Horizonterweiterung und der Eskapismus nicht in jedem Fall einander sich widersprechende Phänomene sind, vereinfacht das anhängige Problem keineswegs. Denkbar wäre etwa folgende Haltung: Ein Rezipient / Interpret erweitert zwar durch die Lektüre des von ihm erst noch zu interpretierenden Textes (theoretisch) seinen Horizont, wendet die hinzugewonnene Kenntnis, sein Mehr-Wissen jedoch nicht (automatisch) künftig, bei weiteren Interpretationen oder in (lebenspraktischen) Situationen, an.

⁵³Vgl. Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. - Wien 1983. (= Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 11), S. 7-26.

⁵⁴Vgl. Stierle, Werk und Intertextualität, S. 8ff..

dabei eine eindeutig artikulierte Form der Intertextualität vor.⁵⁵ Die Übersetzung ist demnach als eine zentrale Form der Intertextualität.

„Die Übersetzung ist vielleicht die intimste und unerbittlichste Form der Kritik [...]“, lautet eine der griffigeren Definitionen.⁵⁶ Inhärent ist ihr damit die so formelhafte wie zutreffende Aussage, hinter jeder Übersetzung stecke bereits eine Interpretation, so daß von einer exakten Wiedergabe des Originals *strictu sensu* nicht (mehr) gesprochen werden kann.⁵⁷ Aber ist es tatsächlich so einfach? Verhält sich der Übersetzer immer konträr zu seinem Ausgangstext? Möglicherweise rührt diese pointierte Zuspitzung daher, daß, wie es durchaus öfter der Fall ist, so *auch* bei den vorliegenden Texten, ein Dichter einen anderen Dichter übersetzt. Unter Umständen erhöht der Umstand die Wahrscheinlichkeit der Eigenmächtigkeit des Übersetzenden. Die literarische Übersetzung, um den vielschichtigen Begriff ein erstes Mal einzugrenzen, differenziert sich ihrerseits in drei unterschiedliche Ausprägungen: die Übersetzung, die Übertragung sowie die Nachdichtung.⁵⁸ Eines der zentralen Anliegen der Übersetzung ist dabei die Erschließung der, hier kanonisch aufgefaßten, Weltliteratur.⁵⁹

55Vgl. Zima, Peter V.: Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Unter Mitarbeit von Johann Strutz. – Tübingen 1992. (=UTB 1705), S. 200f., wo die literarische Übersetzung als „intertextueller Prozeß“ charakterisiert wird – gleichzeitig relativiert sich diese Feststellung, siehe hierzu S. 204.

56Vgl. Diderots Schatten. Unterhaltungen, Szenen, Essays. Übersetzt, bearbeitet und erfunden von Hans Magnus Enzensberger. – Frankfurt am Main 1994, S. 387; Aus wissenschaftlicher Sicht, d. h. nicht vom Standpunkt eines Dichters aus, argumentiert dagegen Albrecht, der die Vorüberlegungen und grundlegenden Voraussetzungen, die einer Übersetzung vorausgehen, zusammenfaßt: Albrecht, Jörn: Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung. – Darmstadt 1998, z. B. S. 17.

57Vgl. Apel, Friedmar: Literarische Übersetzung. – Stuttgart 1983. (=SM 206), S. 4f.; Wuthenow, Ralph-Rainer: Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung. – Göttingen 1969 (=Palaestra Bd. 252), S. 19.

58 Zur Verwendung des Terminus „Übersetzung“ im allgemeinen vgl. Apel, Literarische Übersetzung, S. 1f.; vgl. ferner Wuthenow, Ralph-Rainer: Das fremde Kunstwerk, S. 11, S. 18f.; im engeren Sinn meint ‚Übersetzung‘ eine weitestgehend wortgetreue Wiedergabe des Originals, davon grenzt sich die Übertragung ab, die etwas freier, gleichwohl dem Sinn folgend, im Hinblick auf eine stimmige Umsetzung in der Zielsprache operiert, während die Nachdichtung eine eher schöpferisch ausgerichteten Anspruch dahingehend verfolgt, das Original sowohl in Hinsicht auf Form als auch auf Gehalt in die Zielsprache zu überführen (zu denken ist etwa an Gedichte); vgl. weiterhin: Strich, Fritz: Goethe und die Weltliteratur. Zweite, verbesserte und ergänzte Auflage. – Bern 1949, S. 18-20, der sich u. a. auf folgende „Maximen und Reflexionen“ Goethes bezieht: „Beim Übersetzen muß man bis ans Unübersetzliche herangehen; alsdann wird man aber erst die fremde Nation und die fremde Sprache gewahr“ (946) respektive „Übersetzer sind als geschäftige Kuppler anzusehen, die uns eine halbverschleierte Schöne als höchst liebenswürdig anpreisen: sie erregen eine unwiderstehliche Neigung nach dem Original“ (947), ergänzend dazu ist an Goethes Äußerungen über den von ihm geprägten Terminus „Weltliteratur“ zu denken, vgl. Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 12. Schriften zur Kunst. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Kommentiert von Herbert von Einem. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Hans Joachim Schrimpf. – München ¹² 1994, S. 499 respektive S. 361-364, künftig zitiert als HA mit Bandnummer und Seitenzahl.

59Vgl. Hirdt, Willi: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Übersetzen im Wandel der Zeit. Probleme und Perspektiven des deutsch-französischen Literaturaustausches. – Tübingen 1994, S. 9-19, hier S. 11; vgl. zu diesem Aspekt auch S. – dieser Arbeit.

Obwohl generell Goethe als diejenige Instanz betrachtet wird, die über den damaligen Stand der Übersetzungsprinzipien Auskunft geben kann⁶⁰, ist es in erster Linie von Interesse, Schillers Standpunkt in dieser Frage näher zu kommen. Sein pragmatischer, praktischer Umgang mit dem Thema ist auffallend. Als Rezensent⁶¹ kritisiert er einen Übersetzer dafür, „[...] daß zuweilen die Sprache zu sehr ins Gesuchte [...]“ falle statt „natürlicher Dialog“ zu sein, was keinesfalls mit den Unzulänglichkeiten des Deutschen, der Zielsprache, nämlich dem Mangel an „eigentlichen vertrauten Redensarten“ (so der von Schiller gerügte Übersetzer) hinreichend zu erklären sei.⁶² Der hier zitierten ersten Rezension vom Juni 1788 folgte im Januar 1789 eine weitere, ausführlichere, in welcher Schiller seine Kritik an der Methode des Übersetzens präzisiert: an der zwar im großen und ganzen untadeligen deutschsprachigen Ausgabe fehle, gemessen an der Originalfassung, eine Portion *Nonchalance*, was insgesamt unnötigerweise eine zu große Tendenz zum Fremdwort nach sich zieht und dazu beiträgt, daß die Syntax teilweise eher untypisch für das Deutsche sei.⁶³ Schillers Kritikpunkte könnten gleichzeitig die für ihn selbst gültigen Kriterien bilden, die er selbst beim Übersetzen berücksichtigen will. Diesen Schluß läßt zumindest die bis heute sich haltende Einschätzung zu, Schiller selbst habe eine so gründliche wie flüssige Eindeutschung der Racineschen „Phädra“ geliefert.⁶⁴ Inwieweit sie für ihn selbst Ziele eigener Übersetzungstätigkeit sind, kann zwar wohl erst *nach* der Interpretation der entsprechenden Texte entschieden werden. Immerhin können diese eindeutig in thematischem Bezug stehenden Überlegungen (auch wenn sie in einer deutlichen zeitlichen Distanz zu den hier besprochenen Texten entstanden sind) für Schiller, der hier wiederum an einer Selbstvergewisserung arbeitet, stärkere Relevanz für sich in Anspruch nehmen als die im Nachhinein festgestellte Kongruenz mit der Position Schleiermachers, welche für Schiller keinerlei Bedeutung besaß.⁶⁵ Sie lassen sich am

60Vgl. stellvertretend Strich, Goethe und die Weltliteratur, S. 18-20 und Apel, Literarische Übersetzung, S. 50-55, dessen Kapitelüberschrift entsprechend „Romantik und Goethe“ lautet und neben Goethe Friedrich Schlegel, Novalis und August Wilhelm Schlegel behandelt.

61In diesem Fall von „Goldonis Memoiren“, welche Georg Schatz von der französischen Ausgabe ausgehend ins Deutsche übertragen hat, vgl. Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Fünfter Band. Erzählungen / Theoretische Schriften. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 9., durchgesehene Auflage 1993. – München 1993 [zuerst 1959], S. 928-932, künftig zitiert als Fricke/Göpfert mit Bandnummer und Seitenzahl.

62ebenda, S. 929.

63ebenda, S. 931f..

64Vgl. z. B. Albrecht, Literarische Übersetzung, S. 19 sowie Koopmann, Helmut: Übersetzungen, Bühnenbearbeitungen. In: Schiller-Handbuch hg. von Helmut Koopmann in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. – Stuttgart 1998, S. 734f..

65Vgl. Misch, Manfred: Schiller als Rezensent. In: Schiller-Handbuch, S.720-724, hier S. 724 und Alt, Peter-André: Schiller. Leben – Werk – Zeit. Erster Band. – München 2000, S. 508-512, hier S. 508; dagegen Hirth, Willi: Schiller als Übersetzer aus dem Französischen. In: Ders. (Hg.): Übersetzen im Wandel der Zeit. Probleme und Perspektiven des deutsch-französischen Literaturausaustausches. – Tübingen 1994, S. 113-124, hier S. 119f. – als Hinweis: Schleiermachers „zeitgenössische

ehesten an die „Übertragung“ als die favorisierte Version der Übersetzung anschließen. Einen eigenständigen Standpunkt können sie für sich reklamieren, den Anspruch einer eigenen Theorie erheben sie nicht.⁶⁶ Ob tatsächlich Herder mit seiner preisgekrönten Abhandlung „Über den Ursprung der Sprache“ (1770) für Schiller entscheidend war, ist eher unwahrscheinlich, da sich keine Stelle in Schillers Werk findet, die explizit Schillers Kenntnis, Billigung oder Bestätigung der Herder-Position beweisen könnte.⁶⁷ Dagegen bringt Albrecht eine bedenkenswerte Überlegung ein: Als *Einziger* skizziert er die Differenz zwischen einer Übersetzung „[...] für den Leser im Lehnstuhl [...]“ einerseits und der explizit „für die Bühne bestimmten Theaterübersetzung“ andererseits.⁶⁸ Beide Varianten sind wohl am ehesten dadurch voneinander zu scheiden, daß bei der ‚Theaterübersetzung‘, bei welcher es sich um keinen eingeführten Begriff handelt, ein noch deutlicherer Akzent auf der Sprechbarkeit, der flüssigen Textgestaltung liegt als bei einer herkömmlichen literarischen Übersetzung, die auch die Anmerkungen des Übersetzers und Hinweise auf andere Übersetzungsmöglichkeiten kennt (vor allem dann, wenn der Anspruch der Wissenschaftlichkeit erhoben wird). Solche Optionen stehen der rein auf Mündlichkeit angelegten Theaterübersetzung nicht offen. Um nun angemessen urteilen zu können, welche Übersetzung die bessere ist, sollte in jedem Fall auch der Anlaß für die Übersetzung Berücksichtigung finden. Gerade Schiller ist in

Übersetzungstheorie“ datiert aus dem Jahr 1813, Schillers Rezension aus den Jahren 1788/89, die „Phädra“-Übertragung entsteht im Winter 1804/05.

66Vgl. insbesondere Humboldt, Wilhelm von: Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung. In: Wilhelm von Humboldts Werke. Hg. von Albert Leitzmann. Sechster Band 1827-1835. Zweite Hälfte. – Berlin 1968. [=Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907], hier besonders S. 507f..

67Vgl. auch: Schulz, Gerhard: Schiller und die zeitgenössische Literatur. In: Schiller-Handbuch, S. 23-43, hier S. 27: „Daß in solchen Zusammenhang die breite Aneignung der Philosophien und ästhetischen Theorien der Zeit, also von Schriften Lessings, Mendelssohns, Herders, Winckelmanns, Sulzers und Garves gehörte, kann hier nur angedeutet werden. Schiller war jedoch nie Theoretiker um der Theorie willen [...]“; vgl. Gaier, Ulrich: Herders Sprachphilosophie und Erkenntniskritik. – Stuttgart-Bad Cannstatt 1988 (= problemata 118), der hier auch keinerlei Verbindungslinien zwischen Herder und Schiller aufzeigt, siehe S. 31, S. 137f., S. 184; vgl. ferner Michel, Hermann: Schillers Ansichten über die Sprache. In: Euphorion. Zeitschrift für Litteraturgeschichte 12 (1905), S.25-42, hier S. 27f.; Wilhelm von Humboldt bedauert in seiner nach wie vor so konzisen wie erhellenden Schrift „Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung“ (1830) Schillers Nichtthematizieren sprachlicher Fragestellungen, vgl. hierzu: Wilhelm von Humboldts Werke. Hg. von Albert Leitzmann. Sechster Band 1827-1835. Zweite Hälfte. – Berlin 1907, S. 492-527, hier S. 507: „[...] Es ist in hohem Grade zu beklagen, aber auch gewissermassen zu verwundern, dass Schiller bei seinen Raisonnements über den Entwicklungsgang des Menschengeschlechts auch nicht Einmal der Sprache erwähnt, in welcher sich doch gerade die zwiefache Natur des Menschen, und zwar nicht abgesondert, sondern zum Symbole verschmolzen, ausprägt. [...] Sie hätte daher gerade in Schiller’s Ideenkreis als ein willkommender Gegenstand erscheinen müssen. [...]“; - insbesondere Schillers Brief an seinen Freund Körner vom 1. Mai 1797 (Berghahn, Briefwechsel, S. 265) spricht eher gegen die Annahme, daß Schiller in dieser Phase noch von Herder in seinen Reflexionen respektive Überzeugungen beeinflusst gewesen wäre: „[...] Herder ist jetzt eine ganz pathologische Natur und was er schreibt, kommt mir bloß vor wie ein Krankheits-Stoff, den diese auswirft, ohne dadurch gesund zu werden. [...] Es muß einen indignieren, daß eine so große außerordentliche Kraft für die gute Sache so ganz verloren geht [...]“

68Vgl. Albrecht, Literarische Übersetzung, S. 251f..

dieser Hinsicht nicht immer Gerechtigkeit widerfahren. Abgesehen von Eingriffen in die Textgestalt, wie sie bei jeder Bühnenbearbeitung sozusagen gattungsspezifisch einmal mehr, einmal weniger vorkommen, achtet der Übersetzer eines Dramas, das anschließend in der von ihm vorgelegten Form auf der Bühne umgesetzt werden soll, auf die Auswahl derjenigen Variante, die ihm als die am besten zu sprechende erscheint. Es ist demnach ein zweites Kriterium hinzuzutreten. Während die Übersetzungen durch August Wilhelm Schlegel (1767-1845), Dorothea Tieck (1799-1841)⁶⁹ und Wolf Heinrich Graf von Baudissin (1789-1878), zwar, bis heute, die Grundlage, jedoch nicht den endgültigen, unmodifizierten Text für zahlreiche deutschsprachige Aufführungen Shakespearscher Werke liefern, handelt es sich bei Schillers diesbezüglichen Tätigkeiten *ausschließlich* um eine Fassung *nach* einer bereits vorliegenden Übersetzung (Schiller nutzte hierzu, neben dem später hinzugezogenen Original, die Ausgaben Eschenburgs und Wielands), die nur mit dem Ziel entstanden, theatralischen Gegebenheiten zu genügen. Entsprechend nahm Schiller sie in seine Theatersammlung auf. An ein derart ehrgeiziges Projekt, wie *den* deutschen Shakespeare zu begründen, der trotz der oben genannten Ausgabe zu Schillers Lebzeiten ausstand, dachte er zu keinem Zeitpunkt. Die Aufführung stand dagegen nicht im Zentrum des Interesses der drei jüngeren Shakespeareübersetzer. So gesehen hat man es mit einer unterschiedlichen Schwerpunktsetzung zu tun.

Als weitere Formen sieht Stierle, auf den nach dieser Einlassung wieder Bezug genommen wird, das *Zitat*, in welchem der primäre Text auf ein Fragment reduziert und anschließend in einen neuen Nexus mit neuer Aufgabe wieder eingebaut wird, und die *Allusion* als ein bestimmter Ausdruck „kulturellen Wissens“, wodurch kein „vorausgesetzter Text“ reaktiviert werde, wohl aber „die Erinnerung an ihn.“ Hierzu bedarf es einer gewissen Geistesgegenwart, welche es ermöglicht, das eigene „literarische Wissen“ vorzuführen und dieses kreativ mit dem gerade anhängigen Text in Verbindung zu bringen. Zu denken wäre etwa an Schillers Anspielung auf Christian Felix Weißes ‚Grabthema‘ in der von ihm betreuten Zeitschrift „Kinderfreund“ im Rahmen der „Turandot“-Bearbeitung, welches er gleichermaßen aufnimmt und kritisiert. Indessen handelt es sich keineswegs um eine häufige Erscheinungsform von Intertextualität bei Schiller. Das Stück erschließt sich ebenso ohne die Auflösung dieses lediglich aktualisierenden Rekurses.

Parodie und *Travestie* stehen gemäß Stierle dadurch im intertextuellen, bei Genette genauer eingegrenzt im hypertextuellen Zusammenhang, daß sie in Relationen zu anderen Texten stehen, über die sie genau genommen den Ton angeben, obwohl sie

⁶⁹Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie (ADB) 38. Bd. Neudruck der Auflage von 1894. – Berlin 1971, S. 246f.; Dorothea Tieck, eine ‚dauernde litterarische Gehülfin des Vaters‘, übersetzte aus dem Französischen, Englischen, Italienischen und Spanischen, vgl. ebenda.

sich auf den ersten Blick dem vorausgehenden Text unterordnen. Die ein wenig komplizierte Relation der betreffenden Texte untereinander besteht darin, daß der parodistische Text den ihm zugrunde liegenden Text in weitaus stärkerem Maße braucht als es in anderen intertextuellen Beziehungen der Fall ist, um verstanden werden zu können. Gleichzeitig erhebt er sich jedoch über ihn bzw. distanziert sich ironisch. Nicht alle Aspekte der Intertextualität kommen in allen Texten zum Tragen. Bei Schillers dramaturgischen Arbeiten fehlt z. B. der parodistische bzw. ironische. Darin ist vor allem der Grund dafür zu suchen, daß dieser Aspekt nicht ausführlicher untersucht wird. Dessen ungeachtet soll dennoch auf Andreas Böhns die oben benannte Terminologie ergänzende Studie hingewiesen werden, die „das Formzitat“ als weitere Kategorie zur exakten Beschreibung intertextueller Verfahren einführt.⁷⁰ Gegen andere bisher bekannte Begriffe, wie etwa „Gattungszitat“ grenzt Böhn dieses wie folgt ab: „Die[...] Schwierigkeiten der Rekonstruktion des Gattungsmodells sind es, die es eher geraten sein lassen, von Formzitat zu sprechen, die aufgrund ihres Gegensatzes zu ihrem Kontext, des Enthaltenseins eines diesem Kontext fremden textkonstitutiven Schemas und des Verweises auf dieses Schema klar bestimmt werden können, wohingegen die Rekonstruktion des Gattungszusammenhangs eine weitergehende Verarbeitungsleistung des Rezipienten darstellt. [...] Der Unterschied von Intertextualität als Einzeltextreferenz und Formzitat liegt auf der Hand, da es sich beim Formzitat nicht um einen Bezug auf eine Äußerung, sondern auf einen Code handelt.“⁷¹

Immerhin, um auf den anhängigen Gegenstand zurückzukommen, lieferte Schiller mit der „Macbeth“-Bearbeitung August Wilhelm Schlegel die Vorlage zu einer der bekannteren Schillerparodien.⁷² Schließlich handelt es sich bei *Kommentaren* zu literarischen Texten, bei *Interpretationen* (als „Metatexte“), die als „reflexive Potenzierung des Bezugssystems [...] den Sinn einer sprachlichen Handlung“ durch das Entwerfen der „Sinnschemata, unter denen die sprachliche Handlung erst die Durchsichtigkeit ihres Sinns“ gewinnen sowie bei *Kritiken*, welche etwas weniger eng an den zu besprechenden Text angebunden sind und insbesondere mit der „Prüfung der Textgestalt und deren [...] Sicherung [...] und der Prüfung der hierfür verwendeten ästhetischen Mittel“⁷³ befaßt sind, ebenfalls um zunehmend schwächer werdende Erscheinungsformen von Intertextualität. Die Kritik dagegen spielt bei den Bühnenbearbeitungen Schillers in Teilen eine wichtige Rolle, vor allem hinsichtlich des „Egmont“ und des „Nathan“, da Schiller bei ihnen sowohl als Kritiker respektive

70Böhn, Andreas: Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie. – Berlin 2001. (= Philologische Studien und Quellen 170)

71Ebenda, S. 41 respektive 42.

72Vgl. Grawe, Christian (Hg.): „Wer wagt es Knappersmann oder Ritt?“ Schillerparodien aus zwei Jahrhunderten. – Stuttgart 1990.

73So Stierle, Werk und Intertextualität, S. 7-26.

Rezensent als auch als Dramaturg in Erscheinung trat, und das, dies wird zu zeigen sein, mit auffallend voneinander abweichenden Wechselwirkungen. Mit seinen skizzierten Intertextualitätskategorien präsentiert Stierle einen durchweg schlüssigen, nachvollziehbaren, überprüfbar und vor allem umsetzbaren Beitrag zur Intertextualitätstheorie, der für den Umgang mit literarischen Werken in jedem Fall fruchtbarer erscheint als die von Kristeva u. a. favorisierte polyloge Ausweitung und Umdeutung des Bachtinischen Dialogizitätsmodells.⁷⁴

Zwischen dem am Beginn der Intertextualitätsdebatte stehenden, total entgrenzten Textbegriff und dem zuletzt genannten, sehr dezidierten Ansatz Stierles bewegen sich alle übrigen Standpunkte. Wie bei Stierle erkenntlich, lassen sich verschiedene Intensitätsgrade von Intertextualität unterscheiden. Spätestens hier kommt es jedoch zu Differenzen und als Folge davon zu verschiedensten Lösungsvorschlägen. Pfister, dessen 1985 erschienener Bericht zum Stand der Diskussion die bis dahin vorliegenden Modelle konzis einordnet, wartet am Ende mit einem synthetisch angelegten „Skalierungsmodell“ auf. Da er über die einzelnen Strömungen einen so verständigen wie verständlichen Überblick bietet, stellt sein Beitrag eine geeignete Grundlage für den Einstieg in die Materie dar, von welchem aus rasch und sicher weitere Positionen erschlossen werden können. Das Skalierungsmodell ist aus insgesamt sechs Kriterien zusammengesetzt und verfolgt das ehrgeizige Ziel, den beiden stark divergierenden Strömungen gleichermaßen gerecht werden zu wollen, indem herausgestellt wird, daß sie zwar sehr unterschiedlich, jedoch keineswegs sich grundsätzlich widersprechend angelegt seien.

Als wichtigstes Kriterium nennt Pfister die „Referentialität“, worunter Beziehungen zwischen Texten zu verstehen sind, die als umso intensiver intertextuell gelten, je stärker/öfter ein Text B einen vorausgehenden Text A zum Thema hat, was zur Folge hat, daß „[...] er seine Eigenart [...] ‚bloßlegt‘.“⁷⁵ Bei Zitaten wirkt sich das dergestalt aus, daß sie - falls als solche erkennbar, *markiert* - damit den Folgetext zum Metatext des Prätextes, also ihrer eigenen Quelle, erheben. Pfister will an der genannten Stelle „Meta“ nicht nur als temporal „später“, sondern auch als semiotisch „über“ verstanden wissen. Wilhelm Füger differenziert später in seinen „Intertextualia Orwelliana“ das hier

⁷⁴Vgl. dazu auch Barthes, Roland, z. B. Ders.: Die Lust am Text. - Frankfurt am Main 1974, S. 53f.; Barthes betont dabei plakativ das grundsätzliche, festgelegte Unvermögen, sich diesem Vorgang zu entziehen: „[...] das ist der Inter-Text: die Unmöglichkeit, außerhalb des unendlichen Textes zu leben - ob dieser Text [...] Proust oder die Tageszeitung oder der Fernsehschirm ist [...]“ oder auch Leitch, Vincent B.: Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction. - London 1983. - In diesem Zusammenhang ist neben dem Schlagwort des schon erwähnten „texte général“(Kristeva, Derrida) auch regelmäßig von der „bibliothèque générale“ (Charles Grivel, auf den weiter unten noch eingegangen wird) die Rede, vgl. Grivel, Charles: Thèses préparatoires sur les intertextes. In: Dialogizität. Hg. von Renate Lachmann. - München 1982, S.237-248, hier S. 245.

⁷⁵ Pfister, Konzepte der Intertextualität, S. 26.

nur kurz gestreifte „Konzept der intertextuellen Markiertheit.“⁷⁶ Das Zitat stellt dabei laut Füger eine explizite Markierung dar, unter welcher eine Markierung mittels „Nennung des Prätextes bzw. dessen Autors [...] durch ‘Figuren auf Pump’ oder durch Addenda in Form von Signalen auf graphischer Ebene [...]“ verstanden wird.⁷⁷ Im Unterschied zu Stierle wertet Pfister die Übersetzung als eine schwache Form von Intertextualität. Denn er definiert „die bloße und möglichst getreue Übersetzung von einer Sprache in eine andere“, im speziellen noch „die bloße Versetzung von einem Zeichensystem in ein anderes (*Dramatisierung, Verfilmung, Veroperung*) [Hervorhebung der Verf.] unter größtmöglicher Beibehaltung des Textsinns [...]“ anders als Stierle als Erscheinungen „von geringer intertextueller Intensität.“⁷⁸ Zu fragen ist nun, ob tatsächlich jede Übersetzung Pfisters Kriterium von „größtmöglicher Beibehaltung des Textsinns“ gerecht wird oder gerecht werden will. Im besonderen bleibt zu klären, inwieweit Schiller sich an die von Pfister insinuierte Form „geringerer intertextueller Intensität“ jeweils gehalten hat. Festzuhalten ist im Umkehrschluß, daß Pfister eine intensivere Form der Intertextualität für den Fall konzidiert, daß der Beibehaltung des Textsinns keine Priorität eingeräumt werden sollte. In allen Fällen von Übersetzung, im engeren wie im weiteren Sinn sowie im Falle der zuletzt hinzugenommenen Adapt(at)ionen liegt eine im Fügerschen Sinne explizite, weil offensichtliche intertextuelle Markierung vor. Einigkeit herrscht aber nur bei der Feststellung dieses Umstandes, bei der Bewertung des Stellenwertes dieser Art der Intertextualität gehen die Ansichten jedoch weit auseinander. Schlösse man sich hier nun Pfisters Auffassung an, hätte man angesichts des Arbeitsthemas ein ernsthaftes Erklärungsproblem. Hält man Übersetzungen und Bearbeitungen (und damit Bühnenbearbeitungen, bilden sie doch die Zwischenstufe zwischen dem Text eines Dramas, den man auch als Lesedrama rezipieren kann und der Theateraufführung, die vom schriftlich fixierten Drama ausgeht, bisweilen jedoch, durch die Konzeption der Bearbeitung hervorgerufen, vom originalen Damentext abweicht) für „Erscheinungen von geringer intertextueller Intensität“, braucht man eine Untersuchung des gewählten Gegenstandes gar nicht erst durchführen. Damit wurde bereits eine, wenn auch bei weitem noch nicht hinreichende Aussage zur Verwendung des Intertextualitätsbegriffs getroffen. Lohnend ist, entgegen der Pfisterschen Einschätzung, indes vor allem die Frage nach der Genauigkeit und der Aussagetreue

⁷⁶ Füger, Wilhelm: Intertextualia Orwelliana. Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Markierung von Intertextualität. - In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 21 (1989), S. 179-200, hier S.180, S. 199f. Ausführlicher widmet sich Füger der „impliziten Markierung“, welche „etwa mittels Homologie, Analogie oder Kontrast zum Prätext“ gegeben sei. Der höhere Komplexitätsgrad ist das trennende Moment zwischen implizit markierter Intertextualität und unmarkierter Intertextualität. Füger arbeitet fünf entscheidende Merkmale für die schwierig bestimmbare implizite Markierung heraus, vgl. insbesondere S. 180, S. 184, S.199f.

⁷⁷Vgl. Füger, S. 182.

⁷⁸Vgl. Pfister, Konzepte der Intertextualität, S. 29.

von der Übersetzung zum Original (analog verhält es sich bei der „reinen“ Bearbeitung), schließlich (*sit venia verbo*) „steckt der Teufel nicht selten im Detail“, stellt sich die Frage nach dem Umfang der Differenzen, nach Aussageverschiebungen und nicht zuletzt nach der bühnenpraktischen Verfahrensweise des Bearbeiters erst nach eingehender Prüfung und Vergleichung von Hypotext(en) und Hypertext. Die Position Stierles, der die Übersetzung als eine intertextuell relevante Größe sieht, die ihre besondere Beachtung verdiene, ist im vorliegenden Kontext nicht allein opportun, als vielmehr auch faktisch belegbar: Zu erinnern ist an den Umstand, daß Schiller für seine „Macbeth“-Bearbeitung nachweislich zwei Übersetzungen zu Rate gezogen hat, was an dieser Stelle vorläufig mit seinen eigenen, ihm selbst nicht genügend erscheinenden Englischkenntnissen erklärt sei.⁷⁹

In der vorliegenden Arbeit werden demnach Intertextualitätsphänomene behandelt werden, welche in der weitaus überwiegenden Zahl der Fälle explizit markiert sind.

Pfister fährt mit seinen Intertextualitätsmerkmalen fort, indem er an das erste, die „Referentialität“, das Kriterium der „Kommunikativität“ anschließt: Hiermit meint er den Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten. Es fällt sofort auf, wie die einzelnen angesetzten Kriterien ständig ineinander übergehen: Ein Text B, der intertextuell sein soll, muß sich auf einen vorausliegenden Text A beziehen (Referentialität), anschließend soll diese Bezüglichkeit vom Autor und/oder vom Rezipienten erkannt werden (Kommunikativität). Um „kommunikativ“ wahrgenommen werden zu können, bedarf es einer gemeinsamen Basis, auf die Autor wie Rezipient gleichermaßen zurückzugreifen vermögen. Gemeint sind hiermit die bei Pfister sogenannten „kanonisierten Texte der Weltliteratur“, folglich diejenigen Werke, deren Kenntnisse sich Autor und Rezipient wechselseitig präsupponieren.⁸⁰ Stierle hatte für das Merkmal „Kommunikativität“ die Termini produktionsästhetische und rezeptionsästhetische Intertextualität gewählt. Unmittelbar an die beiden qualitativen Kriterien schließt sich die Autoreflexivität an, welche vorliegt, falls der Autor das Rekurrenzen auf andere Texte selbst im Text zur Sprache bringt, es erklärt oder begründet. Eine Rolle spielt hierbei auch „wie explizit bzw. implizit diese Metakommunikation über die Intertextualität erfolgt.“⁸¹ Denkbar wäre als Extremfall die Möglichkeit, daß der Hypertext B ohne den Hypotext A nicht erfaßbar sein könnte und der Autor wie der Rezipient sich dessen vollkommen bewußt wären. Nicht nur, aber eben auch bei Übersetzungen und Bearbeitungen ist dies so. In diesem Fall hat man es allerdings nicht bloß mit einem autoreflexiven, sondern gleichfalls mit einem Text zu tun,

⁷⁹Dabei handelt es sich um die Übersetzungen von Christoph Martin Wieland und Johann Joachim Eschenburg, vgl. dazu NA, Bd. 13, S.73-162 sowie Fricke/Göpfert, Bd. III, S. 993.

⁸⁰Vgl. Pfister, Konzepte der Intertextualität, S. 27.

⁸¹Vgl. Pfister, Konzepte der Intertextualität, S. 28.

bei welchem das Kriterium der Strukturalität auf ausgeprägte Art und Weise zum Tragen kommt. „Strukturalität“ beschreibt den „Intensitätsgrad“, mit dem ein Werk einen Prätext zum Bezugssystem seiner selbst macht, dadurch, daß dem Prätext sinngemäß die Funktion der strukturellen Folie des ganzen Textes zukommt.⁸² Genau dies ist zwischen dem Hypotext Drama und dem Hypertext Bühnenbearbeitung generell gegeben. Im Falle des Dramaturgen Schiller ist beim Stichwort „Strukturalität“ auf die teilweise ausgeprägte Abweichung von der Originalstruktur seiner Dramenvorlagen hinzuweisen. Bilden doch die Akt- und Szeneneinteilungen eines Dramas die Struktur desselben. Verändert sich nun der Aufbau, der Ablauf eines Stückes, so ist zu fragen, ob respektive welche Konsequenzen sich durch mögliche Schwerpunktverlagerungen und Akzentverschiebungen für die Rezeption und Interpretation ergeben, vor allem, ob stark divergierende Akt- und Szeneeinteilungen sich mit bühnenpraktischen Notwendigkeiten oder mit anderen Faktoren wie möglicher Zensur erschließen lassen. Sofern der Dramaturg Schiller in ein zu bearbeitendes Stück eingreift und den Weg der Aktualisierung wählt, wäre dem Umstand nachzuspüren, er habe möglicherweise, nun eher Dichter und/oder Dramentheoretiker als Dramaturg, in die Texte stärker eingegriffen, als es notwendig gewesen wäre.

Weil es sich stark unterscheidende Möglichkeiten der intertextuellen Verweisung gibt, führt Pfister das Kriterium „Selektivität“ ein, um bestimmbar zu machen, wie marginal oder weittragend Prätexte für den betreffenden, hermeneutisch zu hinterfragenden Text sind. Dieses Kriterium weist schon die Richtung für Fügers spätere Ausführungen zur bereits aufgegriffenen expliziten / impliziten Markierung. Die Bedeutungsgewichtungen stellen sich jedoch ein wenig anders dar, schließlich räumt Pfister „einem wörtlichen Zitat, das als genau umgrenztes Partikel eines fremden Textes im neuen aufscheint“, eine größere intertextuelle Intensität ein als einer Anspielung, die sich pauschal auf einen ganzen Prätext oder zumindest auf einen übergreifenden Aspekt davon bezieht. Dem gemäß ist „[...] das Zitat eines *Hamlet*-Verses ein prägnanterer, pointierterer Verweis auf Shakespeares *Hamlet* als die Nennung oder die umschreibende Charakterisierung seines Titelhelden. [...]“⁸³ Derartige selektive Zitate, zumal die als solche kenntlich gemachten, von denen im angeführten Zitat die Rede ist, sind wiederum explizit markiert und mithin für Füger weniger reizvoll. Er spricht sich im Gegensatz dazu offen für eine kompliziert angelegte Verwendung von

⁸²Vgl. Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S. 28; er nennt einschlägige Beispiele, so James Joyces „Ulysses“, dessen Bezug auf Homer, Horaz und Vergil (z. B.); andere stoff- oder motivgeschichtliche Themen wären ebenso als Beispiele denkbar - so Phädra (Euripides, Racine), um beim Textkorpus dieser Arbeit zu bleiben - Strukturalität könnte sich grundsätzlich auch anhand des Aufbaus widerspiegeln [um einmal ein Beispiel aus einem ganz anderen architekturellen (und wiederum intermedialen) Zusammenhang anzuführen: Robert Altman: *Short Cuts* - Ingo Schulze: *Simple Storys*].

⁸³Vgl. Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S. 28f..

Intertextualitätssignalen aus: „Je komplexer der Modus einer intertextuellen Bezugnahme und je größer somit die Zahl der für deren Erkennen notwendigen gedanklichen Schritte ist, desto geringer wird faktisch die Zahl der Leser sein, die imstande und bereit sind, diesen Weg mitzugehen.“⁸⁴ Faktisch ist jedoch nicht immer viel oder alles für eine Interpretation gewonnen, nur weil jedweder tatsächliche oder mögliche intertextuelle Bezug aufgedeckt wurde (bei einem entgrenzten Textbegriff, der ja für das Interpretieren konkreter literarischer Texte verworfen wurde, gerade *weil* dies in keiner Weise mehr zu bewerkstelligen oder zu überprüfen wäre, wäre das ohnehin nie der Fall), sondern oftmals erschöpfen sich Interpretationen geradezu darin, die Hypo- oder Subtexte zu belegen, was aber dem späteren Text dann nicht gerecht wird, wenn er über das Stadium des Epigonalen hinausreicht bzw. wenn er stark von seinen Vorläufern abweicht, was zweifellos auch bei einem hinter dem Früheren zurückbleibenden Text der Fall sein kann.⁸⁵ Füger argumentiert hier also in einer großen Grauzone, die wohl von Einzelfall zu Einzelfall neu evaluiert werden muß, sich auf Pfisters eingeschränktere, gleichzeitig überprüfbarere Position zu verständigen, weist dagegen den sinnvolleren Weg, da die Spur für den Leser vom Autor eindeutig, *explizit* gelegt wurde. Auszuschließen ist Fügers Vorgehensweise jedoch keinesfalls; die versteckte, *implizite* Nexuskonstruktion bedarf lediglich einer stichhaltigen, vom Rezipienten zu liefernden Begründung. Beim vorliegenden Fall, dem Verhältnis von der Bühnenbearbeitung zum Original verhält es sich mit der „Selektivität“ nun genau umgekehrt: Das wörtliche Zitat im Hypertext ist die Regel, die Abweichung die Ausnahme. Somit selektiert der Hypertext hier einen (oder mehrere) klar benennbare(n) Hypotext(e), je stärker er dann allerdings von ihm/ihnen abweicht, desto intertextuell interessanter wird er, gewissermaßen *ex negativo*.

Es fehlt noch das auf Bachtin zurückgehende sogenannte Kriterium der „Dialogizität“, welches eingeführt ist, um die Verweise „auf vorgegebene Texte oder Diskurssysteme von umso höherer intertextueller Intensität“ näher zu charakterisieren, die vorliegen, „je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen.“⁸⁶ Die für die Dialogizität typische Pluralität

⁸⁴Vgl. Füger, *Intertextualia Orwelliana*, S. 84; für diejenigen, die dies wollen, arbeitet Füger fünf entscheidende Merkmale für die schwierig bestimmbare implizite Markierung heraus, vgl. S. 199, nicht ohne sich gleichzeitig gegen Bedenken hinsichtlich des sicheren Erfolges einer solchen „check-list“ abzusichern: „[...] nicht immer kann eine implizite Markierung von Intertextualität allein vom Wortlaut einer Einzelstelle her als solche erkannt werden; vielmehr bedarf es dazu in der Regel des ergänzenden Blicks auf das jeweilige Textganze, unter Umständen auch des Seitenblicks auf dessen Entstehungsprozeß. Je mehr der genannten Faktoren im jeweils konkreten Einzelfall zusammenwirken, desto deutlicher fällt die implizite Markierung aus [...]“ (ebenda).

⁸⁵ Ebenso kann letztlich der Leser/Interpret allein, frei entscheiden, den Codes folgen zu wollen oder nicht, kann den Text über- wie unterinterpretieren, vgl. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, S.86f.; vgl. ferner Stempel, Wolf-Dieter, *Intertextualität und Rezeption*, S. 96-98.

⁸⁶ Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S. 29.

der in einem Text vorkommenden divergierenden Standpunkte äußern sich entsprechend in „[e]iner Textverarbeitung gegen den Strich des Originals, ein Anzitieren eines Textes, das diesen ironisch relativiert und seine ideologischen Voraussetzungen unterminiert, ein distanzierendes Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext des fremden Worts und seiner neuen Kontextualisierung - dies alles sind Fälle besonders intensiver Intertextualität. [...]“⁸⁷ Abweichend vom Kriterium der „Strukturalität“ ist entscheidend, in welchem Maß das gemeinsame Thema, zu dem divergierende Botschaften transportiert werden, das sowohl verbindende als auch trennende Glied zwischen den Texten darstellt.

Ergänzend gesellen sich quantitative Kriterien hinzu, die die „Dichte und Häufigkeit [...]“ genau wie „Zahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte [...]“⁸⁸ eruieren. Je öfter ein und derselbe Prätext Erwähnung findet, desto größer ist dessen Bedeutung für den Hypertext. Je mehr die Anzahl der aufgerufenen Subtexte ansteigt, desto tendenziell marginaler wird die Bedeutung jedes einzelnen für das Erschließen des Gesamthypertextes.⁸⁹

Zwischen den Positionen Kristevas und Stierles gibt es viele weitere Positionen, auch von anderen Strukturalisten wie Roland Barthes oder, für die 1990-er Jahre noch bedeutender, von dessen Schüler Gérard Genette. Für Barthes macht es keinerlei Unterschied, ob es sich bei einem Text um einen literarischen oder einen anderen -

⁸⁷ ebenda.

⁸⁸Vgl. Pfister, Konzepte der Intertextualität, S. 30. Insgesamt legt Barthes - wie schon Kristeva, Bachtin u. a. - Wert auf die Feststellung, modernistische Dichtung sei in besonderem Maße prädestiniert für einen hohen Grad an Intertextualität. Außerdem sind gemäß dieser Lesart bestimmte literarische Gattungen eher intertextuell als andere, siehe die Parodie. Diese Auffassung wird nur insofern geteilt, als sie zu ergänzen ist durch ein „nicht nur, sondern auch“. Zunächst wäre einmal die literaturgeschichtliche Frage zu stellen, wann genau oder wenigstens ungefähr die „modernistische Dichtung“ beginnt. Davon abgesehen gibt es sicherlich in der vormodernistischen Literatur bereits intertextuelle Bezüge, wie ja übrigens das von Pfister angeführte Beispiel von James Joyce und dessen „Ulysses“ beweist, wenn man nur einen kurzen Blick in die Stoffgeschichte wirft, vgl. z. B. Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 8., überarbeitete und erweiterte Auflage 1992, S. 587-594; Die Thematisierung des Schreibens von Literatur aus Literatur erfolgt nicht erst innerhalb der modernistischen Literatur, sondern scheint so alt wie die Literatur selbst: vgl. etwa Opitz - Petrarca, Lessing-Winkelmann, J. M. R. Lenz - Rousseau, Goethe - Tasso. Die letztgenannten Beispiele verdeutlichen zudem das gattungsübergreifende Moment von Intertextualität. Ähnlich wie bei der Parodie sind zweifelsohne auch Bühnenbearbeitungen und Übersetzungen immanent intertextuell, siehe Genette, Palimpseste, S. 528f., der entsprechend „umfassende“ und „hindurchziehende Hypertextualität“ voneinander scheidet. Die Differenz zwischen Parodie und den vorliegenden Bearbeitungen/Übersetzungen liegt eher in der Ironie der ersteren bzw. der Ironielosigkeit der letzteren. Die ironische Distanziertheit wiederum scheint nicht zwangsläufig oder ausschließlich mit der Intertextualität verknüpft, sondern auch ohne sie möglich - womit nun keinesfalls bestritten werden soll, daß sie oftmals an gleicher Stelle auftreten. Nur ist Intertextualität prinzipiell auch ohne Ironie möglich - und zwar bis in die heutige Literatur hinein.

⁸⁹Thematisiert wird dies beispielsweise bei Japp, Uwe: Über Interpretation und Intertextualität. Mit Rücksicht auf *Faust II*, 2 („Klassische Walpurgisnacht“). In: DVJS, 74, Jg. 2000, Heft 3, S. 395-412, vor allem S. 411f..

beispielsweise alltäglichen - handelt: Er faßt jede Textsorte als „chambre d'échos“ auf.⁹⁰ Dieser Vorstellung des generellen Intertextes ist gleichzeitig die Annahme inhärent, „daß sich [...] nicht mehr individuelle Prätexte isolieren lassen.“⁹¹ Gemäß Barthes ist es unmöglich, sich dem unendlichen Text zu entziehen, außerhalb seiner zu existieren.⁹² Mit dieser alles umfassenden Anlage des Terminus „Intertextualität“ werden nicht allein alle jemals geschriebenen und gesprochenen Texte gleich welcher Gattung⁹³ zum Resonanzboden eines jeweiligen neu entstehenden oder gerade vorliegenden Textes, sondern von vorneherein alle ihm eingeschriebenen Implikationen oder Codes, Sinnsysteme. So faszinierend die hier lediglich skizzierte Barthes'sche Definition sein mag, so unergiebig erscheint auch sie, analog zur Position beispielsweise Kristevas, für die Aufgabe einer konkreten Textanalyse, denn falls alles auf alles bezogen wird, gelangt man nie zu einem Ergebnis, und sei es ein vorläufiges, das zu einem späteren Zeitpunkt, in anderen Umständen und mit verändertem, da erweitertem Wissen möglicherweise anders ausfiele. Als gedanklicher Überbau bleibt Barthes' Modell dennoch bestechend und sollte immer mitgedacht werden - sobald es jedoch um konkrete literarische Texte geht, kommen eher andere Ansätze zum Tragen, um einen zielgerichteten, argumentativen Zugriff auf ein Thema zu gewährleisten. Gleichfalls pragmatische Gründe sprechen gegen eine über seine sechs längst etablierten, standardisierten und einleuchtenden Kategorien hinausgehende Anwendung des Genetteschen Theorieentwurfs.⁹⁴ Genettes Oberbegriff lautet nicht Inter-, sondern Transtextualität für die noch zu benennenden verschiedenen Relationen zwischen Texten.⁹⁵ „Hypertextualität“ deklariert die Überlagerung des „Hypotextes“ (Text A) durch den „Hypertext“ (Text B) „auf eine Art und Weise [...], die nicht die des Kommentars ist.“⁹⁶ Beide Begriffe wurden bereits im entsprechenden Zusammenhang verwendet, als

⁹⁰Vgl. Roland Barthes par Roland Barthes. - Paris 1975, S. 78.

⁹¹Vgl. Pfister, Konzepte der Intertextualität, S. 13.

⁹²Vgl. Barthes, Roland: Die Lust am Text. Übersetzt von T. König. - Frankfurt am Main 1982, S. 53f.; ähnlich auch Grivel, Charles: Thèses préparatoires sur les intertextes. In: Dialogizität. Hg. von Renate Lachmann. - München 1982, S. 237-248, auf den noch eingegangen wird.

⁹³ Es stellt sich sehr wohl die Frage, was ein Wetterbericht oder ein Kochrezept, beides nicht-literarische Textsorten, zur Interpretation literarischer Texte, die weder vom Wetter noch vom Kochen handeln, wie Schillers Bühnenbearbeitungen, beizutragen vermögen; um die gewählten Beispiele nicht zu sehr einzuschränken, könnte man sich auch fragen, auf welche Weise der Wetterbericht oder das Kochrezept die Interpretation z. B. des Gedichtes von Robert Gernhardt, „Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“, befördern, vgl. Ders.: Gedichte 1954-1994. - Zürich 1996, S. 116f. [und öfter]

⁹⁴Vgl. Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. - Frankfurt am Main 1996. (= es 1683, N. F. 683), bes. S. 9-18; diese Spezifizierungen sind mittlerweile als Termini innerhalb der Diskussion die gebräuchlichsten, weshalb sie im weiteren Verlauf am häufigsten Verwendung finden werden.

⁹⁵ Genette, Palimpseste, S. 9.

⁹⁶ Genette, Palimpseste, S. 14f..

veranschaulichendes Beispiel mögen noch einmal Vergils „Aeneis“ und Joyces „Ulysses“ dienen, beides sind Hypertexte eines identischen Hypotextes, nämlich Homers „Odyssee“. Text B ist demnach auf deskriptive oder intellektuelle Weise von Text A abgeleitet. Eine „Transformation“ (des Textes B aus Text A) liegt bei Genette vor, „falls der Hypertext seinen Hypotext zwar nicht erwähnt, er [...] in dieser Form [aber] ohne A gar nicht existieren könnte, aus dem er mit Hilfe einer Operation entstanden ist [...] und auf den er sich auf eine mehr oder weniger offensichtliche Weise bezieht [...]“.⁹⁷

Mit der Genettschen Transformationsdefinition konkurriert Lachmanns Erklärung derselben als „ein Überschreiben, als eine Similaritätsintertextualität“, da das nivellierende Moment bei Genette nicht explizit mitgedacht wurde.⁹⁸ Den Begriff „Intertextualität“ selbst handhabt Genette restriktiver als andere, „als effektive[s] Präsenz eines Textes in einem anderen Text.“⁹⁹ Unter diese engere Fassung des Begriffs fallen die unstrittigen intertextuellen Relationen wie wörtliche Entlehnung, Zitat mit oder ohne Quellenangabe, Plagiat und Allusion.

Bereits weiter gefaßt sind die Verbindungen zwischen einem literarischen Werk als Ganzem und „[...] Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen, Motti, Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag [...]“, die Genette den „Paratext“ tauft.¹⁰⁰ Paratexte berühren zudem oft Probleme, die die Frage des Textkorpus „an sich“ betreffen: Gehört der Paratext - eine Skizze oder eine abweichende Fassung des zu interpretierenden Textes - dazu oder nicht? Solche und ähnliche Fragen fallen unter diese „Transtextualitätskategorie.“ Genette verrät hier kein Rezept, wie dies systematisch angegangen werden könnte. Solche Fälle liegen beim vorliegenden Thema öfter vor, so bei Schillers Rezension von Goethes „Egmont“, die er etliche Jahre verfaßt hat, bevor er je daran dachte, selbst eine Bearbeitung des Stücks vorzunehmen oder im Fall der „Turandot“- Bearbeitung, die mehrere Fassungen aufweist. In beiden Fällen ist ein Hinzuziehen dieser Texte sinnvoll, insofern, als sie Schillers Verfahrensweisen bei der Bearbeitung, wie in den entsprechenden Kapiteln ausführlich nachgewiesen wird, erhellen. Vorab läßt sich ganz allgemein feststellen, daß Schillers Schwierigkeiten mit Goethes „Egmont“ bereits bei der Rezension sehr offen zutage treten und diese sich in seinen Veränderungen dann auch widerspiegeln, während bei „Turandot“ in einer Art

⁹⁷ Genette, Palimpseste, S. 15; spätestens hier stößt auch Genette in einen Bereich vor, der nicht anders als diffus und grau zu bezeichnen ist, so daß unterschiedliche Einschätzungen, ob ein Text sich mittels impliziter Markierung (Füger) auf einen anderen bezieht, ergeben dürften.

⁹⁸ Lachmann, Renate und Schamma Schahadat: Intertextualität. In: Helmut Brackert und Jörn Stückrath (Hgg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Erweiterte Ausgabe. – Reinbek bei Hamburg 1995, S. 677-686, hier S. 681.

⁹⁹Vgl. Genette, Palimpseste, S. 10; Wert legt er auf eine Trennung zwischen seiner, Genettes, und Riffaterres Modell, vgl. S. 11.

¹⁰⁰Vgl. Genette, Palimpseste, S. 11f..

vorausgehendem Gehorsam auf die erwartete Zensur seitens der Höfe Rücksicht genommen wurde, was sich anhand der Maskenfiguren und ihrer sukzessiven Deformation nachvollziehen läßt. Tendenziell scheint es eher geboten, alle Paratexte zu sichten, als eventuell zu früh zur Seite zu legen. Mit „Metatextualität“ kennzeichnet Genette „[...] die üblicherweise als ‘Kommentar’ apostrophierte Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen [...]“.¹⁰¹ Da Kommentare, in der Regel vor, hinter, neben oder unter dem zu kommentierenden Text stehen oder anlässlich einer Diskussion über diesen fallen, scheinen Verwechslungen ausgeschlossen und darum die ausdrückliche Zitation nicht zwingend geboten - hier zeigt sich Genette im Einklang mit Stierles Position - , da der Nexus klar benannt ist. - Als „Architextualität des Textes“ stuft Genette Relationen unter verschiedenen Texten ein, die oft „unausgesprochen“ bleiben, „weil Offensichtliches nicht mehr eigens betont werden muß, oder [...] um jegliche Zugehörigkeit zurückzuweisen beziehungsweise dieser Frage [überhaupt] auszuweichen. [...]“¹⁰² Hinter der wenig konkreten Formulierung verstecken sich exemplarischerweise Gattungsfragen oder Epochezuordnungen und Zeitgenossenschaften, aber genauso (obwohl Genette das keinesfalls explizit erwähnt) Anknüpfungspunkte für Einordnungen in Stoff- oder Motivforschung, die analog der Gattungszugehörigkeit „die Rezeption des Werkes“ mit lenken.¹⁰³ Die Architextualität erfaßt größere, umfassende Zusammenhänge aller zueinander in Beziehung gesetzten Texte, nicht nur singuläre Berührungspunkte einzelner Textstellen. Genettes über die hier skizzierte Differenzierung seines Transtextualitätskonzepts weit hinausreichende Subkategorisierung stößt nicht zuletzt aufgrund des Umfangs auf Kritik, etwa bezüglich des „[...] geradezu scholastischen Aufwand[s] an Nomenklatur [...]“.¹⁰⁴ Diese eher noch verhalten klingende Kritik an Genette steigert sich im weiteren Verlauf der Theoriediskussion angesichts der kaum umsetzbaren Terminologiefülle.¹⁰⁵

¹⁰¹Vgl. Genette, Palimpseste, S. 13.

¹⁰²Vgl. Genette, Palimpseste, S. 9, S. 13f..

¹⁰³Genette widmet sich nach der Auslobung der Transtextualität und ihrer Subkategorien auf den verbleibenden 520 (!) Seiten der „Hypertextualität“. Er weitet sein Modell schnell auf die eingangs angesprochenen, inzwischen in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses gerückten intermedialen Bereiche aus, die er freilich durchweg noch anders definiert, nämlich u. a. „filmische Hypertextualität“ respektive „Hyperfilmizität“, z. B., vgl. S. 215ff.

¹⁰⁴Vgl. Pfister, Konzepte der Intertextualität, S. 16f..

¹⁰⁵Erwähnt seien in diesem Konnex bereits kurz Susanne Holthuis und Jörg Helbig, auf welche weiter unten noch ausführlich eingegangen werden wird. Holthuis läßt Genettes Modell „[...] bestenfalls als ideale Manifestationsformen ‘transtextueller’ Bezüge“ gelten. „In vielen Fällen ist eher mit Überschneidungen zu rechnen. [...]“, vgl. Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. - Tübingen 1993. (=Stauffenburg-Colloquim Bd. 28), zugl. Universität Bielefeld, Diss. 1992, S. 45. Helbig kritisiert das umfassende Konzept der Transtextualität, das dann

Anders als Genette unterscheidet Charles Grivel bei der Benennung der voneinander zu trennenden Intertexttypen a, Ableitungen (derivations), b, Verweise (rappels), c, Variationen (variantes) sowie d, Serien (séries).¹⁰⁶ Bei den Ableitungen könnte man mit der gleichen Berechtigung von Hypertextualität sprechen, Verweise arbeiten mit dem Merkmal der Referentialität, Parodien oder Adaptationen könnte man auch als Beispiele für Variationen anführen und die Definition, wenn ein Text „in eine natürliche Sukzession von Texten“ passe, „wobei die [...] Reihenfolge eine bestimmte [nicht näher gekennzeichnete, Anm. der Verf.] Verwandtschaft“ anzeige, läßt erneut den Gedanken an generische oder stoffgeschichtliche Kohärenzen, sprich: Architextualität, aufkeimen. Doch so erfreulich die Idee wäre, die diversen intertextuellen Phänomene in verschiedene Gruppen zu gliedern und anschließend, nach der Zuordnung zum Zweck der größeren Abwechslung als Synonyme zu verwenden, sie geht nicht auf. Partiiell ist dies, wie gerade demonstriert wurde, wohl möglich, umfassend gesehen ist es jedoch nicht praktikabel. Denn schon die Menge der Kategorien divergiert zwischen den bereits vorgestellten und den noch kommenden Modellen nicht unerheblich, bei Grivel sind es vier, bei Genette z. B. sechs.

Nach den diversen und sehr unterschiedlichen Definitionen hat sich - höchstwahrscheinlich schon seit geraumer Zeit - eine beträchtliche terminologische Verwirrung eingestellt. Wie anhand der jeweils knappen Vorstellung unterschiedlicher Ansätze zu ein und derselben Theorie deutlich zu erkennen war, laufen mehrere Stränge mehr oder weniger lose miteinander verbunden nebeneinander her, kreuzen sich teilweise, überlappen sich, dadurch, daß zu einem Phänomen mehrere Termini kreiert werden (Prätex, Hypotex, teilweise meint auch die Bezeichnung „Subtext“ dasselbe, s. u.). So richtig zweifellos Pfisters Bestreben war, die verschiedenen Annäherungen an den Begriff zu einer Synthese zu bündeln, es gelingt nicht uneingeschränkt und in allen Fällen. Dies ist vor allem zu erkennen an der Entwicklung,

bezeichnenderweise hauptsächlich von der Hypertextualität handelt, noch lapidarer als „[...] terminologisch überfrachtete[...] Monographie [Genettes] [...]“, vgl. Helbig, Jörg: Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität. - Heidelberg 1996, S. 77. Zu Genettes Verteidigung, falls er dieser überhaupt bedürftig sein sollte, sei erwähnt, daß er in einer neueren Studie den Paratext mit vergleichbarer Gründlichkeit behandelt, vgl. Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. - Frankfurt a. M. 2001 (=stw 1510); positiv dagegen Frick, Werner: >Die mythische Methode.< Komparatistische Studien zur Transformation [!] der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne. - Tübingen 1998. (=Hermaea N. F. 86), S. 31.

¹⁰⁶Zu a: Ein Text entsteht aus einem oder mehreren anderen Texten,; zu b: Ein Text weist auf einen oder mehrere andere Texte hin, welche zitiert werden; zu c: Hier moduliert ein Text ein Element aus einem beliebigen und umgrenzten Intertext...; zu d: ... oder er fügt sich in eine „natürliche Sukzession von Texten ein, wobei diese Reihenfolge eine bestimmte Verwandtschaft signalisiert“, vgl. Grivel, Charles: Serien textueller Rezeption. Eine Skizze. In: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. - Wien 1983 (=Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 11), S. 53-84.

die der Begriff seit dem Erscheinen von Pfisters Aufsatz genommen hat. Denn die Begriffskonfusion läßt sich weiter vorantreiben, obwohl lediglich eine Auswahl einiger neuerer Konzepte, also bei weitem nicht aller Arbeiten zur Intertextualität, die in dieser Zeit entstanden, im weiteren noch zu Rate gezogen werden.¹⁰⁷ Gegen die Intertextualität als literarische und damit literaturwissenschaftliche Tatsache spricht das in keiner Weise, wohl aber kaum für eine klar umrissene Theorie derselben, die dem Rezipienten ein sicheres Instrumentarium zur Interpretation von Texten zu liefern imstande ist.

Zunächst teilt Lachmann mit Grivel die Auffassung, die, dies wurde weiter oben bereits dargelegt, keineswegs auf „moderne“ (Lachmann, in Anlehnung an den von ihr aufgeführten Titel) oder „modernistische“ (Pfister) Texte zu beschränken ist, „[d]er durch das neue Konzept der Intertextualität veränderte Blick“ eröffne „Dimensionen an Texten [...], die zuvor entweder verborgen waren oder aber, in einem anderen Interpretationsparadigma angesiedelt, anders gelesen wurden. [...]“¹⁰⁸ Jedoch ist es nicht damit abgetan, die hier angeführten „anderen Interpretationsparadigma“, hinter welchen sich nichts anderes verbirgt als andere theoretische Ansätze als diejenige der Intertextualitätstheorie, *ad acta* zu legen beziehungsweise die darin verfolgten Fragen nicht mehr länger anzuerkennen oder weiterzuverfolgen. Vielmehr bietet sich die These an, die Intertextualitätstheorie könnte allein eventuell nicht ausreichend sein, um ausschließlich durch sie und mit ihr Texten, Dramentexten und Bühnenbearbeitungen zumal, bei denen zumindest auch an Aufführungen und deren bühnentechnische Möglichkeiten zu denken ist, hermeneutisch beizukommen. Eventuell ist sie nur eine Möglichkeit unter anderen. Nicht zuletzt spräche für diese Vermutung, daß diese Textgattungen unabhängig von ihrer Präsentationsform (als gelesenes oder auf der Bühne präsentiertes Stück) in einem ersten Schritt zunächst als in sich geschlossene Einheiten wahrgenommen werden, bevor in einem möglichen, jedoch nicht zwangsläufig sich vollziehenden weiteren Schritt Interferenzen zwischengeschaltet, architextuelle Relationen hergestellt werden, die diesen Eindruck verwischen. Auf diesen Punkt wird noch zurückzukommen sein. Vorerst ist jedoch sinnvoller, noch bei den angekündigten fehlenden Konzepten zu bleiben, d. h. mit Lachmann fortzufahren. Sie benennt zunächst drei Perspektiven: die texttheoretische, die textdeskriptive sowie die literatur- und kulturkritische Intertextualität.¹⁰⁹ Daran anschließend entwickelt sie drei Modellverfahren - nämlich Partizipation, die bereits vorgestellte Transformation sowie Tropik. Die erstgenannte, die Partizipation, umfaßt Akte des Wiederholens und Erinnerns

¹⁰⁷Zur Rate gezogen werden neben den schon zitierten Arbeiten von Susanne Holthuis, Jörg Helbig und Werner Frick vor allem Renate Lachmann, vgl. Dies.: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. - Frankfurt am Main 1990.

¹⁰⁸Vgl. Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur, S. 52 mit Grivel, Charles: Serien textueller Perception. In: Dialog der Texte, S. 53-84, hier S. 68.

¹⁰⁹Vgl. Lachmann, Gedächtnis und Literatur, S. 55ff..

vorhergehender Texte, gleichsam als repetierende und bewahrende Geste gegenüber dem Hypotext. Hierunter fallen im wesentlichen die seit Stierle regelmäßig wiederkehrenden allseits unstrittigen Ausprägungen wie Zitat und verdecktes Zitat. Bei Lachmann kommen noch das Anagramm, die Syllepse, die Replik und die Metonymie hinzu. Hierbei handelt es sich, laut Lachmann, um „konservative Intertextualitätssphänomene.“¹¹⁰ „Partizipationsfiguren“ tragen die Tendenz, den „Prätext zu bewahren“, sehr stark in sich, so daß Texte auch ineinander zu geraten vermögen. Was hier stattfindet, ist eine „im Schreiben sich vollziehende dialogische Teilhabe“ (vgl. Bachtin) am Hypotext/an Hypotexten. Der Zugang erfolgt gleichsam eklektisch, weil affirmativ. Die Tropik setzt sich davon ab durch den Versuch, den Prätext zu überbieten und die Spuren des Vorläufertextes zu verwischen, dadurch wird die textuelle Identität destruiert. Der Hypotext wird sowohl benannt als auch dementiert, durch „Absorption des Prätextes“ soll der eigene erhöht werden. Im ganzen kommt dies einer „Abwehr“, „Löschung“, einem Schreiben gegen den Vorläufertext gleich. Damit bildet die Tropik die extremste Form.¹¹¹ Distanz und Souveränität, durchaus gepaart mit einem gewissen Mutwillen, kennzeichnen die „Transformation“, der benutzte Text wird mitsamt des ihm eigenen Sensus zersetzt.¹¹² Indes vermischen sich bei Lachmann diese drei getrennt voneinander eingeführten Konzepte innerhalb eines Textes.¹¹³ In welche der drei Lachmannschen Kategorien werden Schillers dramaturgische Arbeiten einzuordnen sein, immer „nur“ in die erste, oder, in einigen sogar in die zweite oder die dritte? Was zunächst als überraschende Frage erscheinen könnte, wurde bisher längst in einem anderen Kleid diskutiert, wenn auch selbstverständlich nicht von Seiten der Intertextualitätstheorie.¹¹⁴

Was Pfister „Referentialität“ nennt, heißt bei Lachmann ähnlich, nämlich „Referenzsignal“ und markiert auch bei ihr die Intertextualität zwischen einem

¹¹⁰Vgl. Lachmann, Gedächtnis und Literatur, S. 64.

¹¹¹Lachmann, Gedächtnis und Literatur, S. 39; Dies. und Schamma Schahadat: Intertextualität, Literaturwissenschaft – ein Grundkurs, S. 682.

¹¹²Lachmann, Gedächtnis und Literatur, S. 39ff..

¹¹³Lachmann / Schahadat, Intertextualität, Literaturwissenschaft – ein Grundkurs, S. 683f..

¹¹⁴Vgl. hierzu Köster, Albert: Schiller als Dramaturg. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. - Berlin 1891, hier S. 86-89, bezüglich der „Macbeth“-Bearbeitung, die er als freie Nachdichtung wertet respektive Guthke, Karl Siegfried: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. - Göttingen 1961, S. 87-105, der die „Turandot“-Bearbeitung als eigenständiges Schillersches Werk einstuft. In beiden Fällen wäre damit das, was gemeinhin (hier im Pfisterschen Sinne) als einfache Übersetzung oder Bearbeitung oder - nach der Lachmannschen Terminologie als „konservatives Intertextualitätssphänomen“ erfaßt wird - nicht länger ausreichend, um Schillers Eingriffe exakt zu klassifizieren. Ob die beiden hier schon einmal erwähnten Forschungstendenzen mit ihrer Sichtweise bestätigt oder widerlegt werden können, sei an dieser Stelle noch nicht entschieden. Nur bleibt der Hinweis wichtig, daß, sollte sich deren Urteil bestätigen, dies für die Bestimmung des vorliegenden Intertextualitätsgrades zwischen Hypertext Übersetzung/Bearbeitung und Hypotext Original weitreichende Konsequenzen nach sich zöge.

manifesten Text und seinem Referenztext.¹¹⁵ Die sogenannten „Referenzsignale“ lassen zwei voneinander zu scheidende Arten von Intertextualitätsstrukturen zutage treten: die Kontamination und das Anagramm. Die durch unterschiedliche Verfahren hervorgerufene „semantische Explosion, die in der Berührung der Texte“ sich vollzieht, schafft „ästhetische[...] und semantische[...] Differenz“¹¹⁶, welche wiederum mit abhängig ist vom Zeichenkontakt, worunter Lachmann „das noch nicht Text gewordene, das Mitverstandene, das aufgrund einer gemeinsamen kulturellen Erfahrung Geltung“ besitzende, subsumiert.¹¹⁷ Sie konkludiert: „Der Text erscheint [...] im sozialen Kontext als ideologische Handlung, die in den Zeichenkontext eingreift.“¹¹⁸ Der kulturell und/oder historische Kontext bestimmt somit produktionsästhetisch wie rezeptionsästhetisch die Sicht auf den Text mit.¹¹⁹ Schiller teilt mit Shakespeare (1564-1616), Gozzi (1720-1806), Picard (1769-1828) oder auch Racine (1639-1699), ja selbst mit Lessing (1729-1781) keine gemeinsame kulturelle Erfahrung. Daß es aufgrund dieses Umstandes zu Verschiebungen bezüglich der Konzeption wie der Aufnahme der Stücke von seiten des Bearbeiters wie des Publikums kommen könnte, gilt es für die nachfolgenden Interpretationen der einzelnen Bearbeitungen zu berücksichtigen. Zumindest der Ideologiebegriff kann, gerade da ja Grivels Standpunkt, Intertextualität sei nicht allein als Kennzeichen moderner-postmoderner Texte, sondern aller literarischen Texte zu definieren, geteilt wird, jedoch nur eingeschränkt (eben auf moderne-postmoderne Texte) angewendet werden, ist im vorliegenden Fall nicht relevant. Lachmann selbst räumt, die Intertextualität ihrerseits einmal mehr zwischenbilanzierend (1990), ein, der „Begriff selbst“ sei „[...] alles andere als luzid oder gar definitiv. Vielmehr“ habe er „in seiner konzeptionellen Verzweigung mit ihren jeweiligen terminologischen Konsequenzen irritierende Dimensionen angenommen.“¹²⁰ Konkret führt sie „die Vielzahl der in Umlauf gebrachten Unterbegriffe“, an. Wichtig an ihren Thesen sind ihre pragmatisch-gemäßigten und am Text erarbeitbar erscheinenden Feststellungen wie „[d]er implizite Text kann immer nur annähernd, d. h. horizontbedingt, bestimmt werden

¹¹⁵Lachmann, Gedächtnis und Literatur, bes. S. 60ff..

¹¹⁶Vgl. Lachmann, Gedächtnis und Literatur, S. 57.

¹¹⁷Ebenda.

¹¹⁸Vgl. Lachmann, Gedächtnis und Literatur, S. 60ff..

¹¹⁹Explizit schließt sie hier an Kristeva und Volosina, implizit jedoch vor allem an Hans Robert Jauß (Stichwort: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft) sowie Jan Assmann an, vgl. Ders: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Kultur und Gedächtnis. Hg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher. - Frankfurt am Main 1988, S. 9-19 oder auch „Niemand lebt im Augenblick. Ein Gespräch mit den Kulturwissenschaftlern Aleida und Jan Assmann [...]“. In: Die Zeit.Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur 50 (1998), S. 43f. sowie besonders Rothe, Arnold: Kulturwissenschaften und kulturelles Gedächtnis. In: Kultur und Gedächtnis [...], S. 265-290, hier S. 275.

¹²⁰Vgl. Lachmann, Gedächtnis und Literatur, S. 55.

als Ort der dynamischen pluralen Sinnkonstitution.“¹²¹ Mit der „Ausdifferenzierung des Gedankens der Doppelkodierung [als Rückbindung an und Erweiterung des Bachtinischen Konzept der Dialogizität, Anm. der Verf.] [...] ergibt sich eine Erschwerung der Lektüre.“¹²² Denn bestritten wird, „[...] daß der Text nur entschlüsselt werden muß, daß er eine fertige chiffrierte Zeichenmenge vorlegt.“ Vielmehr verhalte es sich so,

[...] daß zwar durch die Doppelkodierung und deren Signale bestimmte intertextuelle Wege gewiesen werden, daß aber der Leser diese nicht beschreiten muß. Er kann sein eigenes Lesemuster einbringen und die vorprogrammierte Sinnkonstruktion nur als eine unter anderen möglichen vollziehen. Und es kann sein, daß sein Lesehorizont den des Textes überschreitet, daß er das Programm überfüllen und Assoziationen schaffen kann, die einmal mehr die Offenheit und Unabschließbarkeit [der] Texte bestätigt [...]

Das Konzept von „Gedächtnis und Literatur“ führt dahin, die „Unausschöpfbarkeit eines durch Kulturen geschaffenen Zeichenvorrats“ zu konzedieren, Rekombinationen zu prognostizieren, die durch das Reaktivieren von Texten entstehen, was die Kreation von potentiell Neuem in Aussicht stellt. Damit ist einmal mehr die Dichotomie produktionsästhetischer und rezeptionsästhetischer Intertextualität aufgezeigt. Die eine läßt sich, wenigstens theoretisch, noch als eingrenzbar einstufen, die letztgenannte ist dies dagegen nicht. Deziert abgelehnt wird bei Lachmann kein bisher bekannter Ansatz, sie wendet sich vielmehr gegen jede Form einer abgeschlossenen und damit tendenziell einseitigen Grundsatzposition, indem sie ihren eigenen Ansatz „Intertextualität als Sinnkonstitution“, gleichfalls um Synthese bemüht, in die Diskussion einführt. Angesichts ihres Untersuchungsgegenstandes, der russischen Moderne, muß zwar berücksichtigt werden, daß ihre poststrukturalistisch orientierte Konzeption in weiten Belangen keine Anwendung auf die Dramen und ihre Bearbeitungen um 1800 findet, da aber Lachmann letztlich trotz ihrer nachweisbaren Anlehnung an Kristeva allein die markierte Intertextualität und Metatextualität, innerhalb derer das intertextuelle Verfahren selbst thematisiert wird, als nachweisbare und hinreichende Kriterien akzeptiert¹²⁴ und folglich den gesamten, weitaus größeren Bereich als eine Art offene Grauzone deklariert, bleibt den Interpreten ein großer Freiraum bei der Zu- oder Aberkennung intertextueller Relationen bei gleichzeitiger fortschreitender Subkategorisierung. Den eigentlichen Kern bildet auch bei ihr die „konservative

¹²¹Vgl. Lachmann, Gedächtnis und Literatur, S. 63.

¹²²Vgl. Lachmann, Gedächtnis und Literatur, S. 85.

¹²³Vgl. Lachmann, Gedächtnis und Literatur, S. 86f.; Lachmann distanziert sich hier deutlich von Stempel, Wolf-Dieter: Intertextualität und Rezeption. In: Dialog der Texte. Hg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. [...], S. 96ff, S. 101f..

¹²⁴Vgl. hierzu auch Holthius, Intertextualität, S. 24f..

Intertextualität“, die so alt und so sicher ist wie die Literatur selbst - und diese läßt sich allemal auf jegliche Literatur, eben *auch* auf das hier anhängige Thema, anwenden. Die Entwicklung der Debatte nach Lachmann geht dahin, endlich dem Postulat einer möglichst systematischen Erfassung von Intertextualität seitens der Rezipienten nachkommen zu wollen. Holthuis geht nicht mehr vom Anspruch auf eine Einigung auf „eine umfassende und allgemein verbindliche Intertextualitätstheorie“ aus - sie konstatiert lapidar, Intertextualität werde „zum Prinzip [...] [,] zur Voraussetzung jeder Lektüre [...], insofern jeder Text ‚virtuelle Texte‘ impliziere, „oder [...] zur spezifischen Form der Bedeutungskonstitution, die sich [...] dem Rezeptionsprozeß fakultativ oder obligatorisch“ überstülpt, „abhängig davon, ob der Text diese als Verstehensvoraussetzung“ einfordert „oder nicht.“ Absichernd räumt sie ein, „[...] jeder Versuch einer Theoretisierung und/oder Systematisierung des Phänomens ‘Intertextualität’, bleibe „notwendig perspektivisch [...] und das Spektrum potentieller intertextueller Bezüge“ werde „[...] nicht einmal approximativ erfaßt“, was „[...] daher als Ausgangspunkt jeder Konzeption, auch der folgenden, [gemeint: der eigenen Holthuischen, Anm. der Verf.] grundsätzlich mitgedacht werden [...]“ müsse.¹²⁵ In erster Linie „Operationalisierbarkeit“¹²⁶ anstrebend, geht es Holthuis autoreflexiv darum, einen sogenannten „integrativen Beschreibungsansatz“ zu entwickeln, der sich zwar klar von den poststrukturalistischen Standpunkten distanziert, aber auch die strukturalistischen Ansätze, „[...] die Intertextualität als textinhärente Eigenschaft verstehen und auf bestimmte, im Text intersubjektiv nachweisbare Relationen begrenzt wissen wollen“¹²⁷, überwindet, indem sie - dies scheint nach Pfister und Lachmann nicht mehr ganz neu - einen dritten Weg ein- und vorschlägt. Sie wendet sich etwa gegen die von Broich/Pfister vorgeschlagene Differenzierung von Einzeltextreferenz (Relationen zwischen konkreten Texten, bei Genette Hypotext - Hypertext) und Systemtextreferenz (Relationen zwischen Texten und sogenannten Systemtexten, worunter kanonisierte, normativ festgelegte Texte verstanden werden, bei Genette am ehesten in den Bereich „Architextualität“ fallend). Als praktikablere und einfachere Lösung empfiehlt sie stattdessen die Definition von Petöfi/Olivi: „Eine intertextuelle Relation zwischen zwei gegebenen Texten besteht dann, wenn sie entweder typologisch verwandt sind, oder wenn der eine auf irgendeine Weise auf den anderen referiert.“¹²⁸ Die Einzeltextreferenz wiederum faßt exakt diejenige Gegebenheit, die in der Mehrzahl der Fälle für die, nicht nur Schillerschen, Bühnenbearbeitung zutrifft, ja geradezu konstitutiv für sie erscheint. Denn in der Regel handelt es sich um eine distinkt benennbare Relation zwischen

¹²⁵ Holthuis, Intertextualität, S. 26ff..

¹²⁶ Holthuis, Intertextualität, S. 32.

¹²⁷ Holthuis, Intertextualität, S. 249.

¹²⁸Vgl. hierzu besonders Holthuis, Intertextualität, S. 49, Abb. 1.

Original und daraus abgeleitetem Hypertext. Wie deutlich Holthuis sich in der Tat von poststrukturalistischen Modellen absetzt, kann schon daran erkannt werden, mit welcher Selbstverständlichkeit sie auf die „*intentio auctoris*“ aufbaut und damit Barthes' Überlegungen zum „Tod des Autors“ als überwunden erachtet.¹²⁹ In Anlehnung an Umberto Eco's Trias der Interpretationszielsetzungen, also der textbezogenen *intentio operis*, der leserbezogenen *intentio lectoris*, bei welcher es beachtenswerterweise „über die Textinformationen hinausgehend dominant idiosynkratische Faktoren (Gefühle, Stimmungen zum Rezeptionszeitpunkt)“ zu berücksichtigen gelte¹³⁰ sowie der autorbezogenen *intention auctoris*¹³¹, kreiert sie ihr jeweils durch die intertextuelle Dimension erweitertes Modell einer „rezeptionsorientierten“ Intertextualität. In den Blick gerät dabei, daß es sich in allen Fällen um Interpretationen handelt, die - auf unterschiedliche Art und Weise - kontextuelle Informationen in die „Konstruktion der Textwelt“ hineintragen. Dies sind grundsätzlich (Re-)Konstruktionen des Lesers, auch bei der text- respektive der autorbezogenen Interpretation, da Text (durch seine mindestens relative Fixiertheit) und Autor (durch Abwesenheit) in der Regel nicht über das vorhandene Material hinaus Auskunft geben können oder wollen. Hinzu kommt, daß der Interpret selbstverständlich nicht auf die Interpretation des Autors verpflichtet werden kann oder den Ausführungen des Autors zu seinem Werk Folge zu leisten hat. Die Basis (inter-)textueller Kompetenz bilden folglich allein die vom Text selbst gelieferten Informationen und das Kontextwissen des Lesers.¹³² Holthuis kommt es darauf an, „die Pluralität von Deutungen zu literarischen Texten [...] ebensowenig in Frage [zu stellen] wie die 'Lust am Text'“, doch gleichzeitig darauf hinzuweisen, wie sehr „[...] zur Erfassung der Faktoren, die im Zusammenhang der Interpretation von Texten eine Rolle spielen, eine gewisse Wissenschaftlichkeit vonnöten“ ist, „[...] wenn auch das 'dilettanische Lesen' nicht-dilettantisch erfaßt werden“ soll.¹³³ Statische Faktoren (Interpretationsobjekte, -typen und Wissenssysteme) sind zu

¹²⁹Vgl. hierzu Holthuis, Intertextualität, S. 182, Nünning, Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 534f. Als Gegenbeispiel gegen den vermeintlichen Tod des Autors nennt Holthuis zurecht den zweifelsfrei modernen Georg Trakl und im speziellen dessen autorspezifische Farbsymbolik, die sich der Behauptung vom Tod des Autors hartnäckig entzieht, vgl. S. 253. Indes ist Trakl kein Einzelfall: Bei Franz Kafkas Werk, dessen Zugehörigkeit zur Moderne genausowenig zu leugnen ist, ist es ebensowenig möglich, den Tod des Autors nachzuweisen, man denke z. B. an die nicht zu klärende Schuldfrage, mit der sich Gregor Samsa und Josef K. konfrontiert sehen, die dann trotz ihrer evidenten Nicht-Existenz zum Tod beider Figuren führt, an die Bälle, die der ältere Junggeselle Blumfeld eines Tages in seiner Wohnung vorfindet, ohne sich deren Provenienz erklären zu können etc..

¹³⁰Vgl. Holthuis, Intertextualität, S. 186.

¹³¹Vgl. z. B. Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. - München 1995 (dtv 4644), z. B. S. 35-39.

¹³²Vgl. Holthuis, Intertextualität, vor allem S. 187ff..

¹³³Vgl. Holthuis, Intertextualität, S. 173.

unterscheiden von dynamischen Faktoren (Textverarbeitungsstrategien).¹³⁴ Von besonderer Wichtigkeit erscheint ihr dabei die „interindividuell[e] [U]nterschiedlich[keit]“ bei der Verarbeitung, was zur Konstruktion von Textwelten führt, die folgerichtig „je nach Leser und Rezeptionssituation unterschiedlich ausfallen.“¹³⁵ Aufbauend auf Petöfis Texttheorie werden diverse intertextuelle Relationen aufgefächert, um sodann systematisch („taxonomisch“) erfaßt zu werden. Einmal mehr wird die Terminologie erweitert, dieses Mal um die auto-intertextuelle (d. h. von ein und demselben Autor verfaßten Werke) beziehungsweise um die hetero-intertextuelle Dimension (verschiedene Werke mehrerer Autoren). Entsprechend bietet es sich in Anlehnung an Holthuis an, bei den dramaturgischen Bearbeitungen durch Schiller, also eines Dramaturgen, der selbst wiederum auch Dichter ist, von semi-hetero-intertextuellen respektive semi-auto-intertextuellen Werken zu schreiben. Wenn aber nun mehrere Werke verschiedener Autoren miteinander in Beziehung gesetzt werden, dann kann bei einer sinnvollen Konstruktion des Zusammenhangs, die bis zum Beweis des Gegenteils unterstellt werden soll, davon ausgegangen werden, daß entweder Anknüpfungspunkte bezüglich der Gattung, des Stoffes oder Themas oder der Zeitgenossenschaft zwischen den einzelnen Texten bestehen und dafür könnte man den Genetteschen Ausdruck „Architextualität“ ohne weiteres nutzen. Das wäre in Teilen sogar erweiterbar auf auto-intertextuelle Werke, sofern innerhalb von diesen die gerade benannten Bezüge zum Tragen kommen. Eher einleuchtend ist die Unterscheidung zwischen ästhetischer, da „poly-funktionaler“ und nicht-ästhetischer, da „klar definierter“ wissenschaftlicher Intertextualität, obwohl die Dichotomie von Primär- und Sekundärliteratur hier sicherlich auch Genüge tun könnte. Die Grenzen der taxonomisch erfaßbaren Intertextualität sieht Holthuis eindeutig erreicht: „Der ‘intertextuelle Akt des Lesens’, d. h. die Konstruktion einer intertextuell angereicherten Textwelt, kann als komplexe kognitive Verarbeitungsleistung in ihrer Dynamik nur approximativ modelliert werden [...]“¹³⁶ Dieser Diagnose Rechnung tragend, holt sie mit der Kategorie des „Interindividuellen“ die Subjektivität, „Individualität“ auf die Ebene des Lesens und auf die Ebene des Interpretierens zurück, schließt jedoch die Arbitrarität der Deutung durch den Text selbst, der als Korrektiv fungiert, aus.¹³⁷

¹³⁴Vgl. Holthuis, Intertextualität, S. 181.

¹³⁵Vgl. ebenda, vgl. auch S. 63, S. 251; vgl. ferner: Schmidt, Siegfried J.: Interpretation – Eine Geschichte mit Ende. In: Interpretation 2000. Positionen und Kontroversen. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst Steinmetz. Hg. von Henk de Berg und Matthias Prangel. – Heidelberg 1999, S. 31-43, hier S. 34 f., wo es u. a. heißt: „Alle Beobachtungen sind beobachterdependent. [...] LiteraturwissenschaftlerInnen sprechen nicht über Literatur, sondern über sozio-kulturell konditionierte Beobachterprobleme beim Erfahrungsmachen mit literarischen Phänomenen in literarisch bestimmten sozialen Situationen.“

¹³⁶Vgl. Holthuis, Intertextualität, S. 251.

¹³⁷Vgl. Holthuis, Intertextualität, z. B. S. 249.

Unmißverständlicher als vorausgegangene Theorieansätze entlarvt Holthuis die Schwachstellen des diffusen „Modewortes“¹³⁸ Intertextualität, empfiehlt das Weiterentwickeln der „Grob-differenzierung in textzentrierte, autorzentrierte und leserzentrierte intertextuelle Leser“ als möglichen Ausweg. Freilich könnte ein Ergebnis dieses Fingerzeiges sein, daß es solche Leser, die sich nur auf einen oder auf zwei der drei angeführten Ausschnitte kaprizieren, gar nicht gibt, sondern bei jedem/jeder mehrere Aspekte Beachtung finden. Selbst das „grob-differenzierte“ Modell stünde dann auf tönernen Füßen. Der angestrebten Holthuis'schen Taxonomie bekäme dies schlecht. Problematisch scheint erst recht die angestrebte immer weiter fortschreitende Auffächerung immer schwerer voneinander zu scheidender Subkategorien. Möglicherweise verspricht die Annahme eines leserzentrierten intertextuellen Lesers, der selektiv textzentrierte und autorzentrierte intertextuelle Aspekte mit in seine hermeneutischen Überlegungen einbindet, eine zugegeben hochkomplexe, dafür jedoch annäherungsweise realistischere Ausgangsposition. Ob damit das Zustandekommen vorhandener oder künftiger Interpretationen allerdings tatsächlich plausibler erklärt werden kann, ist eine andere Frage. Insgesamt läuft die generalisierende Taxonomiebestrebung der gleichfalls in Erinnerung gebrachten interindividuellen Unterschiedlichkeit zuwider.

Mit Holthuis konkurriert auch Helbig um den Schlüssel zu einer „standardisierten Taxonomie“ für die „Errichtung [...] übergreifende[r] Theoriegebäude [...] für die *Fernziele einer Grammatik und Geschichte der Intertextualität* sowie für die generelle Theoriebildung im Kontext rezeptionslenkender Maßnahmen [Hervorhebungen der Verf.]“¹³⁹ Einerseits anerkennt und konstatiert er „eine historisch gewachsene und zur Polysemie tendierende Terminologie zur Beschreibung intertextueller Phänomene [...]“¹⁴⁰, andererseits bereichert er selbst den an dieser Stelle mehrfach kritisierten, weil wenig überschaubaren Bestand an Fachbegriffen durch weitere Kreationen wie „kryptisches Zitat“, welches sowohl an Lachmanns verdecktes Zitat als auch an Fügers implizite Markierung gemahnt, oder „Reminiszenz“, welches wohl eine abgeschwächte Form seines vorausgehend erwähnten Begriffs bedeuten soll, in jedem Fall aber mit dem eingeführten Begriff der „Allusion“ (Stierle) oder auch mit der auf Lachmann zurückgehenden „Replik“ im Wettstreit steht. Seine Trias (wie Lachmann und Holthuis wählt er die Dreiteilung) Nullstufe intertextueller Markierung, Reduktionsstufe intertextueller Markierung und Potenzierungsstufe intertextueller Markierung¹⁴¹ ergänzt

¹³⁸Vgl. Holthuis, Intertextualität, S. 2.

¹³⁹Vgl. Helbig, Jörg: Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität. - Heidelberg 1996, hier S. 223.

¹⁴⁰Vgl. Helbig, Intertextualität und Markierung, S. 30, vgl. auch bes. S. 14f. und S. 35f..

¹⁴¹Vgl. Helbig, Intertextualität und Markierung, S. 83ff., S. 93, S. 133.

erneut bereits länger zur Disposition stehende Vorschläge zur Skalierung der Intertextualität. Mit „Nullstufe intertextueller Markierung“ kennzeichnet Helbig die unmarkierte, folglich unbewußte oder offenkundig plagiatorische Bezugnahme auf andere Texte. Durch den so entstandenen Unsicherheitsfaktor besteht prinzipiell das „Risiko“ des Autors, „eine intendierte Wirkung zu verfehlen.“¹⁴² Bei der nächsten, der „Reduktionsstufe“, muß mindestens eine von drei Anforderungen erfüllt sein, damit eine Einordnung in diese Kategorie erfolgen kann. Die drei Subkategorien sind gestaffelt vom schwächeren „emphatischen Gebrauch“ über die etwas deutlichere „linguistische und/oder graphemische Interferenz“, die ein bekannter Text in einem neuen Kontext erzeugt bis hin zur klaren Kennzeichnung mittels „sprachlicher Informationsvergabe“, in der „die intertextuelle Referenz offengelegt“ wird. Sie eröffnen viele Ausdrucksmöglichkeiten der „gradueller[n] Hierarchie der Explizitheit“.¹⁴³ Konsequenz zu Ende geführt heißt dies: Explizite Markierungen dienen dazu, die „Indizierung impliziter Markierung bis hin zum Beweis“ anzuzeigen, während implizit markierte Intertextualität immer nur Indizien, aber keine hinreichenden Beweise für das tatsächliche Vorliegen von Intertextualität zu liefern in der Lage ist. Diese Erkenntnis führte Füger ebenso längst aus, wie Lachmann ihren darüber weit hinausreichenden, bedenkenwerten Einwand, der Leser sei keineswegs darauf verpflichtet, den Markierungen zu folgen, vielmehr könnte er das vom Autor gemachte Angebot sowohl ausschlagen als auch weitergehend nutzen als von diesem selbst kalkuliert, ohne daß *a priori* von einer Fehlinterpretation die Rede sein muß.¹⁴⁴ Genauso selbstverständlich besteht die Möglichkeit der von Helbig sogenannten „mehrfachmarkierte[n] Intertextualität.“¹⁴⁵ Insgesamt ist diese zweite, umfangreichste Stufe die am schwierigsten faßbare. Dient sie doch als ein Sammelbecken der meisten bei allen Theoretikern auftauchenden Phänomene, die an dieser Stelle nicht noch einmal gesondert aufgeführt werden müssen, die jedoch letztlich nicht absolut zwingend erscheinen und genügend Spielraum für diverse Deutungen, die alle Belegbarkeit durch den Text für sich reklamieren können, zulassen. Ob ein Text wenn überhaupt, dann unbewußte, mithin vernachlässigbare oder wenig zwingende Bezüge zu einem anderen Text/zu anderen Texten aufweist beziehungsweise ob er ein Plagiat eines anderen Textes darstellt und aus diesem Grund den Hinweis auf den plagierten Text vollkommen meidet, ist vergleichsweise leichter entscheidbar, somit stellt die Nullstufe eine eher leicht anmutende Aufgabe dar. Bei der Potenzierungsstufe handelt es sich schließlich um

¹⁴²Vgl. Helbig, Intertextualität und Markierung, S. 83-92.

¹⁴³Vgl. Helbig, Intertextualität und Markierung, S. 93f..

¹⁴⁴Vgl. Lachmann, Gedächtnis und Literatur, S. 86f..

¹⁴⁵Vgl. Helbig, Intertextualität und Markierung, S. 115ff..

thematisierte Intertextualität, an der es überhaupt kein Vorbeikommen gibt.¹⁴⁶ Dieser letztgenannte Terminus konkurriert nun seinerseits mindestens mit der Pfisterschen Autoreflexivität, wobei ja bereits bei diesem frühen, gleichzeitig tragfähigen Modell Überschneidungen der einzelnen Kriterien untereinander auffallend waren.¹⁴⁷ Die Erklärung, was der Begriff „Potenzierungsstufe“ demjenigen der „Autoreflexivität“ voraussetzt, läßt Helbig offen.

Bedenkenswert erscheint im Unterschied dazu Helbigs Analogiebeobachtung bezüglich von Ironie- und Intertextualitätssignalen.¹⁴⁸ Solche Signale können, das ist ihnen gemeinsam, entweder als solche erkannt werden oder auch nicht. Manche der zur Verfügung stehenden Erkennungszeichen sind identisch: „Räuspern, emphatische Stimme, besondere Intonation, [...] Kursivdruck und Anführungszeichen [...]“¹⁴⁹ Eine eingehendere Untersuchung dieser teilweise deckungsgleichen literarischen Erscheinungen wäre sicherlich lohnend.¹⁵⁰ Da jedoch die hier avisierte, sich verbal-mimetisch dokumentierende Ironie bei Schiller, vorsichtig formuliert, von untergeordneter Bedeutung ist, wird an dieser Stelle von dem spannenden Thema abgelaßen.¹⁵¹

¹⁴⁶Vgl. Helbig, Intertextualität und Markierung, S. 133 u.a. S. 153.

¹⁴⁷Vgl. Pfister, Konzepte der Intertextualität, S. 27.

¹⁴⁸Vgl. Helbig, Intertextualität und Markierung, S. 66ff..

¹⁴⁹Vgl. Helbig, Intertextualität und Markierung, S. 67.

¹⁵⁰Problematisch ist es in dem Fall, daß man von einem total entgrenzten Textbegriff und analog von einem total entgrenzten Ironiebegriff ausgeht. Denn dann verwischen die Grenzen zwischen Literatur, Fiktion allgemein auf der einen und Realität auf der anderen Seite. Was auf rein literarischem Sektor schlimmstenfalls zu einer Fehlinterpretation, zu einer unzureichenden Interpretation führt, obwohl Lachmann diese Einschätzung mit ihrer These der Doppelkodierung bei gleichzeitiger Abweichung von der vermeintlich vorprogrammierten Sinnkonstruktion durch eigene Lesemuster, vgl. Lachmann, S. 86, stark relativiert und darin von Holthuis mit ihrer These der interindividuell unterschiedlichen Verarbeitungsstrategien von Intertextualität bestärkt wird, zumal sie darauf insistiert, „[...] daß der Text aber grundsätzlich auch ohne die Berücksichtigung seiner intertextuellen Relationen verstanden und interpretiert werden kann. Dann ist Intertextualität keine Deutungsvoraussetzung, sondern allenfalls eine Deutungserweiterung (im Hinblick auf die angestrebte Vollständigkeit der zu konstruierenden Textwelt)“, vgl. Holthuis, S. 209, kann real sehr schnell zu Fehlkommunikation führen: Dehnt man nun das, was hier über den Intertextualitätsbegriff festgestellt wurde, aus auf die Ironie, weil man aufgrund bestimmter gemeinsamer Markierungsmechanismen etwas zugleich für intertextuell und ironisch hält, obwohl es eventuell entweder nur intertextuell oder nur ironisch oder keines von beiden ist, steigt die Gefahr des Mißverständnisses in diesem Zusammenhang erheblich an - zumal die Ironie und die Intertextualität dann nie „nur“ auf das Literarische beschränkt bleiben: Werden sie bei der Besprechung von vermeintlich ironischen/intertextuellen Texten (wobei es ja immer die Möglichkeit mehrerer „richtiger“ Deutungen gibt) häufig wiederum gleichfalls als Kommunikationsmittel eingesetzt, haben sie den Wechsel vom Fiktiven zum Authentischen eigentlich längst vollzogen. Das „jeu d'esprit“ (Helbig, S. 165) stößt an seine Grenzen, dem ist nur zu begegnen, indem man in solchen Situationen beide außen vor läßt oder eindeutig markiert, um nicht nur noch aneinander vorbei zu argumentieren.

¹⁵¹Um nicht dem Vorwurf ausgesetzt zu sein, es werde behauptet, im Schillerschen Werke fände sich keine Ironie, wird an dieser Stelle stellvertretend auf Wallensteins letzten Satz vor seiner Ermordung verwiesen: „Ich denke einen langen Schlaf zu tun,/Denn dieser Tage Qual war groß,/Sorgt, daß sie nicht zu zeitig mich erwecken.“ (V. 3677ff.). Die hier sich offenbarende tragische Ironie begegnet

Dagegen belebt Werner Frick die Diskussion des von ihm favorisierten, von Genette und Lachmann geprägten Transformationsterminus mittels der Binnendifferenzierung. Neben Parodie und Travestie unterscheidet er präzisierend die raum-zeitliche oder kulturelle Versetzung respektive Transposition, die an Grivel gemahnende Variation, die besonders formale, stilistische oder thematische Ursachen hat, die pragmatische Um-Motivierung oder die Transvalorisation, welche sich der semantisch-ideologischen Um-Wertung bedient, als Formen der Transformation, um gleichzeitig deren „spezifische Differenzqualität“ als Folgetexte hervorzuheben.¹⁵² Fricks Votum für diesen Begriff, den er abgrenzt von verwandten Termini wie Bearbeitung[!], Adap(ta)tion, Retraktation „u.ä.“, da er „[...] weniger als diese Konkurrenten an ein Rangverhältnis von >authentischen<, künstlerisch vollwertigen >Originalen< und sekundär-abgeleiteten, kulturell >entwurzelten< und ästhetisch >parasitären< Nachfolgetexten denken[...]“ lasse, markiert jedoch wiederum ebenso präzise die davon zu scheidende thematische Ausrichtung der vorliegenden Arbeit.¹⁵³ Bühnenbearbeitungen sind, gemessen an ihrem bisherigen Stellenwert, den sie innerhalb der Literaturgeschichte einnehmen, zunächst einmal eine von Haus aus inferiore Erscheinung, was mit dem latent vorhandenen Vorwurf des Eklektizismus konnotiert ist, der die Folgetexte, wie auch Frick indirekt einräumt, wiederkehrend erreicht.¹⁵⁴ Besitzen doch die Prätexte sowohl einen größeren Bekanntheitsgrad, oder auch, bei einem dem nationalen oder gar dem weltliterarischen Kanon zugehörigen Text, eine präsupponierte Höherrangigkeit gegenüber dem Hypertext. In vielen Fällen sind sie im kulturellen Gedächtnis haften geblieben, während manche Folgetexte längst als Marginalie in einer literaturgeschichtlichen Schublade verschwunden sind. Das von Frick negierte Rangverhältnis zwischen Original und Bühnenbearbeitung besteht, wie sich (später) anhand von Reaktionen auf Schillersche Bearbeitungen zeigen läßt, eindeutig. Ging und geht es dabei nämlich zu einem nicht unwesentlichen Teil um die Frage, ob eine Bearbeitung nun bereits ein eigenständiges Werk darstellt, oder ob man es vielmehr mit einer (unstatthaften) Verbalhornung des zu bearbeitenden Textes zu tun hat. Diese Entscheidung wird im zweiten Teil der Arbeit eine Rolle spielen und möglicherweise, wenn nicht wahrscheinlich, von Fall zu Fall unterschiedlich bei der vergleichenden Interpretation von Hyper- und Hypotext ausfallen.

155

bei Schiller auch noch in anderen Zusammenhängen. Ironie fernab von Tragik ist gleichfalls anzutreffen, man denke an die mit Goethe verfaßten Xenien.

152 Frick, Die mythische Methode, insbesondere S.28-40, hier S.32f..

153 Frick, Die mythische Methode, S. 32ff..

154 Frick, Die mythische Methode, S. 33.

155Zuzustimmen ist dagegen Fricks Ansatz von der „Differenz als Erkenntnischance“, welche „aus der Beobachtung von Anschluß- und Abweichungsverhältnissen zwischen Texten aus verschiedenen historischen, sozialen, mentalen Kontexten und mit divergierenden kulturellen Funktionen neue und fruchtbare Fragestellungen“ gewinnen will, vgl. Frick, Die mythische Methode, S. 35. Konkret läßt sich daran im Bezug auf das vorliegende Thema die Frage anschließen, warum die von Schiller bearbeiteten

Indes ist an diesem Punkt eine Erweiterung der Theoriediskussion über die Intertextualität(-stheorie) hinaus ratsam.

Abschließend und vorläufig zusammenfassend kann bis zum vorliegenden Diskussionsstand zwar verhältnismäßig zuverlässig Auskunft gegeben werden über diverse intertextuelle Erscheinungsformen. Bei deren systematischer wie terminologischer Ordnung und Erfassung sind jedoch nach wie vor größte Differenzen zu verzeichnen, die an dieser Stelle weder zu beheben sind, noch behoben werden sollen.¹⁵⁶ Wie gesehen existieren zahlreiche, die vorgestellte Auswahl um ein Vielfaches übersteigende und rivalisierende Theoriemodelle. Welche davon sich mittel- bis langfristig durchsetzen werden, scheint längst noch nicht ausgemacht. Auffallenderweise rekurren alle auf Genettes „Kurzversion“ und auf Pfister¹⁵⁷, so daß ein potentieller künftiger Konsens am ehesten in Anlehnung an diese beiden zu erwarten ist. Unterdessen geht das Addieren möglicher neuer Fachtermini munter weiter: Den Beweis liefert Peter Stocker, der vermittels der Anwendung rhetorischer Stilformen (z. B. Anaklasis, Syllepse, Metapher, Amphibolie, Änigma), paraphrastisch gesprochen, die semantische Tiefendimension der Intertextualität auslotet. Nicht ohne freilich gleichfalls die bekannten Intertextualitätsformen des Zitats sowie der Allusion, laut Stocker die „Kernzone der Intertextualität“, in Erinnerung zu rufen.¹⁵⁸

Die vorliegende Arbeit, deren Gegenstand schon eingangs als unstrittig intertextuell (da u.a. im Genetteschen Terminus *paratextuell*) eingestuft wurde, versucht aufgrund dieser ohne Zweifel prekären Ausgangssituation den umgekehrten Weg: Wenn die vorgestellten Intertextualitätsmodelle tragfähig sein sollen, müßten sie sich über die selbst gegebenen Textbeispiele hinaus ja alle auf den vorgestellten Gegenstand

Texte für das Weimarer Theaterprojekt ausgewählt wurden und inwiefern das mit ihnen verfolgte Konzept sich erfolgreich umsetzen ließ – oder nicht.

¹⁵⁶Dies hat z. B. auch Helbig, Intertextualität und Markierung, eingeräumt, vgl. z. B. S. 32.

¹⁵⁷So auch noch Böhn, Das Formzitat, dessen Arbeit aus dem Jahr 2001 stammt, vgl. hier S. 42.

¹⁵⁸Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. – Paderborn, München, Wien 1998, hier S. 51; nicht unterschlagen werden soll freilich, daß sich mittlerweile die Kritik an Genette nicht mehr nur auf die Extension und damit Anwendbarkeit seines weit verzweigten „Intertextualitätskosmos“ beschränkt, sondern struktureller Natur ist, vgl. wiederum Böhn, hier S. 46f.: „Genette gliedert die hypertextuellen Verfahren, mit denen er sich in erster Linie beschäftigt, mit Hilfe einer Kombination von funktionalen und strukturellen Kriterien. [...] Daraus würde folgen, daß die Abgrenzung des Formzitats von den Formen der ‚Transformation‘ im Sinne Genettes unproblematisch ist, da sie diese eben nicht auf Codes, sondern auf Einzeltexte richten, die den Status von Äußerungen haben. Doch Genettes Aufteilung ist angreifbar, denn die hypertextuelle Transformation bezieht sich auf den Hypotext als Ganzes, zumindest auf größere Teile davon, und daher im Gegensatz zur Intertextualität nicht nur auf einzelne Elemente, sondern auch auf Strukturen. In dem Maße, in dem diese Strukturen formalen Schemata zuzuordnen sind, läßt sich die hypertextuelle Praktik auch als auf diese Schemata gerichtet auffassen und geht somit nach Genettes Terminologie von der Transformation zur Imitation über.“ – Doch ließe sich das, was Böhn meint, auch unter Genettes Kategorie der Architextualität (aus seiner „Kurzversion“) subsumieren, was wiederum nur ein weiteres Mal bestätigt, wie häufig mehrere Formen von Intertextualität interferieren.

anwenden lassen. Eben dies soll im folgenden erprobt werden. Zu fragen ist darum, ob, und falls ja, welchen Intertextualitätsmodellen sich die einzelnen dramaturgischen Arbeiten Schillers jeweils zuordnen lassen.

Hatte Holthuis in ihrem abschließenden Ausblick vor allem auf die Intermedialität gesetzt, hoffend, „ein Teil der Forschungsergebnisse zur Intertextualität [könnte] [...] wenigstens wegweisende Funktion haben und zugleich eine Möglichkeit sein, die angestrebte Kooperation zwischen den einzelnen semiotischen Disziplinen weiter voranzutreiben [...]“¹⁵⁹, scheint dies lediglich der richtige Grundstein zu sein: Intertextualität und die sich wesentlich aus ihr sich konstituierende, weil in der Regel Texte adaptierende Intermedialität, die die gleichen oder analoge Verfahren verwendet, stoßen letztlich an gleiche oder zumindest vergleichbare Grenzen. Selbst falls alle intertextuellen oder intermedialen Relationen möglicherweise sogar zweifelsfrei nachgewiesen worden sein sollten, steht damit noch lange keine Interpretation.

Zweite theoretische Annäherung: Intermedialität – als Projekt der Zukunft

Die, im Vergleich zur Intertextualität, noch in den Anfängen begriffene Intermedialität steht sowohl vor dem Problem, daß der Terminus „Medium“ mindestens so konträr diskutiert wird wie derjenige der „Textes“¹⁶⁰ als auch vor dem hiermit teilweise, jedoch nicht nur korrelierenden Umstand, daß sich mit der vorgenommenen Weiterung des Untersuchungsfeldes gewissermaßen, in Anlehnung an Helbig und sein Modell zur Markierung von Intertextualität, eine Art „Potenzierungsstufe“ der nebeneinander geltenden Terminologien ergibt, welche – in der Art einer buchstäblichen Potenzierung – die Begriffsüberlagerung innerhalb der Intertextualitätstheorie sprunghaft ansteigen läßt.¹⁶¹ Die Kommunikation der intermedial Forschenden untereinander zeigt sich hierdurch abermals erschwert. Ob diese Verständigung indes gesucht wird, stellt eine

¹⁵⁹Vgl. Holthuis, Intertextualität, S. 255.

¹⁶⁰Siehe hierzu als ersten Anhaltspunkt die Artikel „Intermedialität“ respektive „Medienwechsel“ im von Nünning hg. Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 238f. und S. 355; an dieser Stelle erfolgt eine Ergänzung während der Überarbeitung der Arbeit nach der Bewertung und vor der Drucklegung: Jörg Helbigs für 2002 angekündigte, bis jetzt (17. März 2004) noch nicht publizierte Einführung zur „Intermedialität“ deutet auf Schwierigkeiten bei der exakten Fassung wie Abgrenzung des Begriffes hin; ähnlich äußert sich Sabine Schrader in ihrer Rezension zu Irina O. Rajewskys demselben Thema gewidmeten Monographien „Intermedialität“ – Tübingen, Basel 2002 und „Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: von den ‚giovani scrittori‘ der 80er zum ‚pulp‘ der 90er Jahre.“ – Tübingen 2003, vgl. PhiN 27/2004, S. 92-98, hier S. 92.

¹⁶¹Mittels des von Mathias Mertens zusammengestellten „Forschungsüberblicks ‚Intermedialität‘“ steht inzwischen ein erstes Instrumentarium bereit, das aufgrund seiner insinuierten Vollständigkeit mindestens bis kurz vor dem Erscheinungsdatum wenigstens alle thematisch relevanten Arbeiten systematisch erfaßt, so daß (*in dubio pro reo*) ein erster Schritt getan scheint, dem benannten Zustand mittel- bis langfristig Abhilfe zu schaffen: Mathias Mertens: Forschungsüberblick ‚Intermedialität‘. Kommentierungen und Bibliographie. – Hannover 2000, siehe vor allem die „Auswahlbibliographie zum Thema: Literatur und Medien / Intermedialität“ auf S. 157-210.

andere, allerdings zentrale Frage dar.¹⁶² Konstatieren läßt sich immerhin die offenbar unter den Teilnehmern des Intermedialitätsprojektes unstrittige Erkenntnis, es liege bis zur Umsetzung dieses „Fernzieles“, „einer historisch fundierten Systematik intermedialer Figurationen und Strategien“ noch ein weiter Weg vor ihnen. Der Modebegriff der Intermedialität hat seine beschworene Integrationsfähigkeit jedoch erst noch zu erweisen, da er aufgrund „einer Tendenz zunehmender Verflechtung unterschiedlicher Medien und Kunstgattungen“ zwar unter einem gemeinsamen Label erscheinen kann, die so beschriebenen „Wechselwirkungen unterschiedlicher Zeichensysteme“ allerdings keinesfalls einheitlich zu fassen sind.¹⁶³ An dieser Stelle bleibt es im Moment noch bei Holthuis' frommem Wunsch. Spannend und bemerkenswert erscheint zudem, daß Helbig selbst zu dem Schluß gelangt ist, die „Grammatik [...] der Intertextualität“ bilde ihrerseits ein erst noch anzustrebendes „Fernziel.“¹⁶⁴ Mithin befindet man sich inmitten eines noch lange währenden und unabgeschlossen bleibenden Prozesses. Als allzu problematisch erweist sich diese Erkenntnis im gerade interessierenden Kontext jedoch insofern nicht, als der Verlauf vom Drama zur Bühnenbearbeitung und zur Aufführung einen von vorne herein intendierten intermedialen Vorgang beschreibt, bei welchem es zu proportional geringeren Friktionen und Reibungsverlusten kommt als bei anderen intermedialen Verfahren.¹⁶⁵ Da die Bühnenbearbeitung die diametral entgegengesetzte Position zum Lesedrama, dem die virtuelle Aufführung ausreicht, einnimmt, markiert der Medienwechsel¹⁶⁶ weniger ein Problem, sondern vielmehr das avisierte Ziel. Zudem ist, um einen Schritt zurück oder einen Schritt voran zu gehen, es nicht nur die Literatur, die Literatur hervorbringt. Um Texten in ihrer Vielschichtigkeit, sei es bei deren Kreation, sei es bei deren Interpretation, beizukommen, bedarf es zusätzlicher, teilweise weitaus grundlegenderer Fragestellungen, etwa die nach zeitgenossenschaftlichen

162Die beiden zurate gezogenen Sammelbände zum Thema – Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film.* – Darmstadt 1995 respektive Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes.* – Berlin 1998 – haben als Ausgangspunkt primär, bei Zima sogar ausschließlich die Literatur, von der aus sich Bezüge zu den anderen Medien ergeben – denkbar wären jedoch auch Formen, bei denen die Literatur nicht beteiligt ist, so z. B. Modest Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“. Das Verhältnis von Ton und Bild wird entsprechend von Rolf Großmann in Helbigs Sammelband näher untersucht, es finden sich zudem andere intermediale Konstellationen, bei denen die Literatur entweder nur grenzwertig vorkommt (vgl. ebenda Johann N. Schmidts Aufsatz zu Comic und Architektur) oder gar keine Rolle spielt (so bei Joseph Garncarz' Thema „Varieté und Kino“ im selben Band).

163Die Zitate sind sämtlich Helbigs Vorwort des von ihm hg. Sammelbandes entnommen, vgl. S. 8-13, insbesondere S. 8ff..

164Ebenda; siehe hierzu Lachmann, S. 60ff.; analog die Bestandsaufnahme bei Petra Maria Meyer, *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung.* – Düsseldorf 2001, hier S. 14.

165Entsprechend schreibt Meyer, *Intermedialität des Theaters*, vom „Theater als Modell-Medium der Intermedialität“, ebenda, S. 52.

166Siehe dazu auch: Füger, Wilhelm: *Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts.* In: Helbig, *Intermedialität*, S. 41-57 und Meyer, *Intermedialität des Theaters*, hier S. 92ff..

Debatten, nach allgemein historischen Belangen, nach sozialen, damit faktischen Gegebenheiten, die zwar nicht alles, aber manches determinieren, um nur einige Konnexen anzuführen. Beim vorliegenden Thema mitsamt seines Textkorpus sind *beispielsweise* Faktoren wie vorherrschende Theatergegebenheiten (- also: Was war zu Schillers Zeit überhaupt technisch möglich auf der Bühne? Wie stand es insgesamt um die Handhabung von Bühnenbearbeitungen zu dieser Zeit?) in die Untersuchung mit einzubeziehen.¹⁶⁷ An diesen zwei Fragen wird gleich offenkundig, daß das Aufspüren von intertextuellen Bezügen allein es nicht vermag, solche Wissensdefizite zu beseitigen. Die Theorie ist das eine, das einer Ergänzung des historisch Gewachsenen bedarf.¹⁶⁸ Dergestalt rücken mit einem Mal und mit guten Gründen vorausgehende, sich auffallend oft mit anderen Fragestellungen beschäftigende Arbeiten in den Blickpunkt, die sich zum einen an sogenannten „realen“, historisch belegbaren Gegebenheiten bzw. an nicht-literarischen Texten orientieren, sowie zum anderen mit gänzlich anderen Methoden und Zielsetzungen, eben u. a. geschichtswissenschaftlichen und theatergeschichtlichen, Herangehensweisen operieren. Sie treten gleichberechtigt neben literaturgeschichtliche, kulturgeschichtliche, vor allem rezeptionsgeschichtliche Gesichtspunkte, die sich, wie gesehen, auf die Intertextualität und die dahinter sich verbergende Theorie verpflichten, da auf sie hin- oder zurückführen lassen.

Dritte theoretische Annäherung: Interdisziplinarität

„Interdisziplinarität“, so lautet der Schlüsselbegriff, unter welchem man gemeinhin die Bestrebungen zusammenfaßt, welche es sich zum erklärten Ziel gesetzt haben, „dialogische Formen wissenschaftlicher Argumentation zu entwickeln, die erlauben, an Problemzusammenhängen verschiedene Zugänge, Sehweisen, Theorien und Methoden gemeinsam zu erproben.“¹⁶⁹ Mit dem Votum für Interdisziplinarität wird nicht bloß die Zuflucht von einem schillernden und diffus bleibenden Begriff zu einem anderen

¹⁶⁷Allen voran tun dies: Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Zweiter Band. - Stuttgart, Weimar 1996; Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hg. von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. - Reinbek 1992; Daniel, Ute: Hoftheater: Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. - Stuttgart 1995; Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. - Tübingen, Basel 1993 (UTB Bd. 1667).

¹⁶⁸Vgl. Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. - Tübingen 1960, S. 9-15, besonders S. 10ff.; ferner Frick, Die mythische Methode, S. 28f..

¹⁶⁹Vgl. Jauß, Hans Robert: Die Paradigmatik der Geisteswissenschaften im Dialog der Disziplinen. In: Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift. Von Wolfgang Frühwald, Hans Robert Jauß, Reinhart Koselleck, Jürgen Mittelstraß, Burkhard Steinwachs. - Frankfurt am Main 1991 (=stw 973), S. 45-72. [und öfter].

gesucht, obwohl dieser Schluß nahe liegt.¹⁷⁰ Die Ausdifferenzierung der „Wissenschaften, wissenschaftlichen Fächer und Disziplinen“¹⁷¹ bis hin zu „einer unbewältigten Vermehrung, Spezialisierung und Verselbständigung“ derselben¹⁷² in der Zeit nach Wilhelm von Humboldt (1767-1835) und dessen Reform innerhalb der letzten ca. 200 Jahre¹⁷³ wird als Ausgangspunkt für das Annehmen von Interdisziplinarität gesehen. Besonderen Anteil an der Idee und Entwicklung auf bundesdeutschem Gebiet hatte der Soziologe Helmut Schelsky.¹⁷⁴ Mittlerweile verselbständigte sich die einmal in Bewegung gebrachte Idee und debattiert wird in ihrem Nexus, aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, auf dreierlei Ebenen: so auf institutioneller Basis, bezüglich von Theorie- und Methodenüberlegungen und vor dem Hintergrund der Frage nach „Leistung [...] [und] Funktion der Literaturwissenschaft in der kulturellen Öffentlichkeit.“¹⁷⁵ Im an dieser Stelle interessierenden Zusammenhang können die institutionellen Gesichtspunkte außen vor gelassen werden. Zur Relation von Theorie- und Methodendiskussion sei gesagt, daß der Text, analog zur Diskussion über Intertextualität, als *tertium comparationis* - was die Interpretation von Ästhetik und Poetik angeht - als *die* tragfähige Säule bei der Überprüfung und Bewertung der einzelnen methodologischen Richtungen und der anschließend daraus sich ableitenden Interpretationen der Primärliteratur angesehen wird und nicht nur als das eher beiläufige Zugeständnis, das Voßkamp macht.¹⁷⁶ Dieser Vorschlag erscheint eventuell wenig originell, aber ernst gemeint. Die Kunstwissenschaft „Literaturwissenschaft“ hat sich permanent über ihren Textbegriff aufs Neue zu vergewissern. Unmittelbar daran anschließen läßt sich zudem die wahrscheinlich nicht minder altmodisch-konservative Standortbestimmung, Literaturwissenschaft eher *strictu sensu* zu betreiben, literarische

¹⁷⁰Ein Blick in das von Ansgar Nünning hg. „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie“ (Stuttgart, Weimar 1998, S. 237f.) läßt erahnen, wie konträr die Sichtweisen auch hier sind.

¹⁷¹Vgl. Kocka, Jürgen: Interdisziplinarität.Praxis - Herausforderung - Ideologie. - Frankfurt am Main 1987, S. 7.

¹⁷²Vgl. Jauß, Die Paradigmatik der Geisteswissenschaften, S. 58.

¹⁷³Vgl. Kocka, S. 7; Jauß, S. 46; Mittelstraß, Jürgen: Die Stunde der Interdisziplinarität? In: Interdisziplinarität. Praxis - Herausforderung - Ideologie. -Frankfurt am Main 1987 (stw 671) S. 152-158, hier S. 152.

¹⁷⁴Vgl. z. B. Schelsky, Helmut: Einsamkeit und Freiheit. Idee und Gestalt der deutschen Universität und ihrer Reformen. - Düsseldorf 1971.

¹⁷⁵Vgl. Voßkamp, Wilhelm: Jenseits der Nationalphilologien: Interdisziplinarität in der Literaturwissenschaft. In: Wie international ist die Literaturwissenschaft? Methoden- und Theoriediskussion in den Literaturwissenschaften: kulturelle Besonderheiten und interkultureller Austausch am Beispiel des Interpretationsproblems (1950-1990). Hg. von Lutz Danneberg und Friedrich Vollhardt in Zusammenarbeit mit Hartmut Böhme und Jörg Schönert. - Stuttgart, Weimar 1996, S. 87-98, hier S. 88.

¹⁷⁶Vgl. Voßkamp, Jenseits der Nationalphilologien, S. 93, vgl. Holthuis, Intertextualität, S. 254f., vgl. Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. - München 1995. (dtv 4644), S. 11-17.

Texte und ihre Verarbeitung, was an dieser Stelle die neuen Medien wie Film und Radio selbstverständlich in die wissenschaftliche Untersuchung integriert, als den *zentralen* Gegenstand der eigenen Wissenschaft zu akzeptieren. Allerdings sollte dies - analog zum Intertextualitäts- und Intermedialitätsbegriff - nicht geschehen, um den gerade aktuellen theoretischen Moden zu dienen, sondern vielmehr auf Hinweisen in den zu untersuchenden Texten, auf Thematisierung durch den Text gegründet sein (sei es, daß der Primärtext selbst diese Medien thematisiert, sei es, daß der zu interpretierende Text in diversen medialen Weisen adaptiert wurde) oder sich dadurch legitimieren, daß ein oder mehrere zugrunde liegende Texte den Anlaß für eine neue, nunmehr eben intermediale Darbietungsform bieten: Ein solches Medium ist das Theater.¹⁷⁷ Medienwissenschaft *per se* ist dagegen kein genereller Gegenstand der Literaturwissenschaft.¹⁷⁸ Gleichzeitig soll diese Vorgehensweise keinesfalls als eingeschränkt aufgefaßt werden: Ein Text erfordert eine Einbettung in größere Zusammenhänge, daher rührt gerade die vorausgehende Erweiterung des Theoriehorizonts über den Intertextualitätsbegriff hinaus. Den Anfang hierzu bildet zunächst der Text-Leser-Dialog, der an dieser Stelle ein Verbindungsglied zwischen der Intertextualität und der Hermeneutik markiert. Gewährleistet wird die Einbettung in größere Zusammenhänge methodisch mittels der Interdisziplinarität, die sich textspezifisch ergibt¹⁷⁹ und nicht mittels Arbitrarität, indem Primärtexten

¹⁷⁷In den überwiegenden Fällen stellt ein fixierter Text die Grundlage (anders verhält es sich etwa bei der Commedia dell'arte) für alle weiteren denkbaren medialen Darbietungsformen dar; hierbei ist dann oftmals, wie beim vorliegenden Themenbereich, zu unterscheiden zwischen dem sogenannten Lesedrama, der daraus hervorgehenden Bühnenbearbeitung, -fassung und der daraus resultierenden Inszenierung, bei der sich eventuell nochmalige Abweichungen ergeben. Alle im Rahmen dieser Arbeit vorgestellten Texte liefern Beispiele für diesen Verfahrensweg. Ähnlich läuft es bei der Umsetzung vom Buch zum Film oder Hörspiel: Nach der Vorlage des Originals wird, mehr oder weniger frei, das Dreh- bzw. Aufnahmebuch konzipiert und dann wiederum spontan variiert. Literaturverfilmungen, als klassische Beispiele für das intermediale Verfahren, erfreuen sich ständiger, ja scheinbar stetig wachsender Beliebtheit - dies gilt von Choderlos de Laclos' Briefroman „Les Liaisons dangereuses“ bis zu den Romanen Jane Austens, für Shakespeares „Henry IV.“ und „Much Ado About Nothing“ (beide verfilmt von Kenneth Branagh, beides Dramen, die mittels des Drehbuchs in Spielfilmform umgewandelt wurden) genauso wie für einige Filme von Doris Dörrie, die ihre eigenen Erzählungen verfilmt hat („Keiner liebt mich“, „Bin ich schön?“). Nicht zuletzt Woody Allen praktiziert konsequent dieses Prinzip: „Play it again, Sam“ (Achtung: Hyperfilmizität: „Casablanca“-Zitat), „Bullets over Broadway“. Sonderformen sind Filmaufnahmen von Theateraufführungen und spezielle Aufführungen auf der Theaterbühne, die zum Zweck der Fernsehausstrahlung produziert werden (Goethes „Clavigo“, Hamburger Schauspielhaus, 1995/96), vgl. dazu auch: Helbig, Jörg: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. – Berlin 1998, S. 8-13, hier insbesondere S. 8f..

¹⁷⁸Vgl. besonders Barner, Wilfried: „Kommt der Literaturwissenschaft ihr Gegenstand abhandeln?“ In: JbDSG (41) 1997, S. 1-8.

¹⁷⁹Entsprechend fassen Andreas Fischer und Gabriela Hahn die von ihnen hg. Aufsatzsammlung unter der treffenden Überschrift „Interdisziplinarität fängt im Kopf an“ (Frankfurt am Main 2001) zusammen. Der Band versammelt Einblicke in (Lehr-)Erfahrungen mit interdisziplinären Studienangeboten beziehungsweise interdisziplinären Zusatzqualifikationen und versucht Antworten auf die Frage nach dem Nutzen solcher Konzepte.

Theoriekonzepte oktroyiert werden, ohne daß dadurch faktisch für die Hermeneutik derselben etwas gewonnen wäre.¹⁸⁰ Klar ist, daß es nicht *eine* erfolgversprechende Vorgehensweise gibt, der lediglich Folge zu leisten ist, mit deren Zuhilfenahme jeder Text, gleich aus welcher Zeit oder Gattung er stammt, gedeutet werden kann. Andere, meist geisteswissenschaftliche Disziplinen rücken dann, je nach Texterfordernis, ins Zentrum des Interesses. Die Chancen für einen so umrissenen interdisziplinären Zugang zu den Texten stehen indes nicht derart schlecht, wie es teilweise dargestellt wird: Für den geisteswissenschaftlichen Teil der universitären Disziplinen läßt sich konstatieren, daß jede(r) mit mindestens einer, meist mit zwei weiteren Disziplinen wenigstens in Grundzügen vertraut ist und auf die Weise von Anfang an das Rüstzeug erhält, aus zwei bis drei verschiedenen Blickwinkeln an den jeweiligen Untersuchungsgegenstand heranzutreten. Es besteht dann konsequenterweise die Möglichkeit, Schnittstellen zwischen den einzelnen Fächern aufzuspüren und deren Berührungspunkte füreinander fruchtbar zu machen.¹⁸¹ Dieser Vorgehensweise hängen Jürgen Mittelstraß und Hans Robert Jauß mit überzeugenden Gründen an: Interdisziplinarität als „Reparatur-“ wie als „Kompensationsphänomen“ beginnt bei jedem Einzelnen, meint der erste, „[...] Geisteswissenschaften sind von Haus aus grenzüberschreitend [,] integrativ [und] dialogisch [...]“ meint der letztere.¹⁸² Auf diesen beiden Positionen aufbauend wird hier das „wissenschaftspolitische Schlagwort“¹⁸³ verstanden. Denn der gemeinsame Fixpunkt aller Geisteswissenschaften ist, wie Jauß vollkommen zurecht in Erinnerung ruft, die Hermeneutik „als ihr gemeinsames methodisches Prinzip“¹⁸⁴, mit ihrem Bestreben, wenigstens von Seiten der philologischen Hermeneutik, vielleicht nicht den einen, jedoch einen möglichen Sinn, der dem Text standhalten kann, herauszupreparieren.¹⁸⁵ Die Auslegung des Textes vollzieht sich hierbei jenseits von Exaktheit ebenso sehr wie jenseits von Arbitrarität.¹⁸⁶

¹⁸⁰Vgl. Holthuis, Intertextualität, S. 1: „Als Variable für bestimmte Phänomene textübergreifender Bezüge wird dieser Terminus [gemeint: die Intertextualität, Anm. der Verf.] [...] in der Forschung entweder - bewußt in seiner Diffusität belassen - instrumentalisiert, um einer bestimmten, [...] Position Vorschub zu leisten oder aber - eher aus Verlegenheit oder um im Trend des literaturtheoretischen Diskurses zu bleiben - für alles mögliche ge- und mißbraucht, das in irgendeiner Weise zu tun hat mit der Relation zwischen Texten.“

¹⁸¹Vgl. Jauß, Die Paradigmatik der Geisteswissenschaften, S. 61f..

¹⁸²Vgl. Mittelstraß, Jürgen: Die Stunde der Interdisziplinarität? In: Interdisziplinarität. Praxis - Herausforderung - Ideologie. Hg. von Jürgen Kocka. - Frankfurt am Main 1987, S. 152-158, hier S. 152 und S. 157; Jauß, Hans Robert: Die Paradigmatik der Geisteswissenschaften, S. 45ff..

¹⁸³Vgl. Nünning, Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 238.

¹⁸⁴Jauß, Die Paradigmatik der Geisteswissenschaften, S. 46.

¹⁸⁵Vgl. Japp, Uwe: Hermeneutik. In: Brackert, Helmut und Jörn Stückrath (Hgg.): Literaturwissenschaft – ein Grundkurs. Erweiterte Ausgabe. – Reinbek bei Hamburg 1995, S. 581-593, hier S. 583, S. 591; vgl. weiterhin Nünning, Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 207-211, der, rekurrierend auf Gadamer, die Aufnahmefähigkeit für das Fremde, das Unerwartete, nicht mit der eigenen Erfahrung und Erwartung in Einklang zu Bringende innerhalb des 'hermeneutischen Gesprächs' auf dem

Eine zusätzliche Chance erhält jede Wissenschaft, die Literaturwissenschaft jedoch insbesondere, durch Interdisziplinarität aufgrund der mit ihr/durch sie praktizierten und gebotenen größeren Verständlichkeit¹⁸⁷, da sie eine nicht zu unterschätzende öffentliche Funktion besitzt. Mit der postulierten Verständlichkeit erreicht man einen breiteren sowie größeren Kreis. Angesprochen werden so die Interessierten aller jeweils beteiligten Disziplinen - eine größere wissenschaftsinterne Zielgruppe also - und nicht selten das, was Voßkamp als „kulturelle Öffentlichkeit“ definiert.¹⁸⁸ Die folglich nicht allein geforderte, sondern gleichfalls praktizierte „kommunikative Kompetenz“ bietet eventuell den höchstwahrscheinlich allseits willkommenen Nebeneffekt, die vertretenen Disziplinen, somit auch die Literaturwissenschaft, in einem größeren Ausmaß als derzeit nach außen zu legitimieren, wenn plausibel gemacht wird, wie diese Wissenschaft arbeitet. Eine Nivellierung des wissenschaftlichen Standards muß hieraus nicht zwangsläufig hervorgehen.¹⁸⁹ Gleichwohl ist diese allgemeiner gehaltene Theorie beschränkt, weil so, wie sie hier beschrieben und praktiziert wird, „nur“ „inter-geisteswissenschaftliche“ Interdisziplinarität gemeint ist. Freilich hat diese Selbstbeschränkung ihren Grund: Zum einen fehlt es heutzutage unbestritten an Universalgelehrten, so daß von der Tatsache ausgegangen werden kann, daß ein einzelner es nicht vermag, umfassend und autark wissenschaftlich tätig zu sein, zum anderen scheint beim vorliegenden Gegenstand der Blick über die

Weg der Interpretation als zentrale Herausforderung sieht, vgl. S. 209; ferner Schutte, Jürgen: Einführung in die Literaturinterpretation. Korrigierter Nachdruck der ersten Auflage. – Stuttgart 1990. (=SM 217), S. 20-34; Ibsch, Elrud: Die Interpretation und kein Ende. In: Interpretation 2000. Positionen und Kontroversen. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst Steinmetz. Hg. von Henk de Berg und Matthias Prangel. – Heidelberg 1999, S. 15-29, hier vor allem S. 17.

¹⁸⁶ Vgl. wiederum Japp, Uwe: Hermeneutik. Der theoretische Diskurs, die Literatur und die Konstruktion ihres Zusammenhanges in den philologischen Wissenschaften. – München 1977, S. 47f., der für diesen „Skandal der Hermeneutik“ die Dichotomie von Reduktion und Entfaltung als die beiden antagonistischen Pole identifiziert hat. Mithin ist eine Antwort auf die Frage, wieviele „richtige“ Interpretationen zu einem Text möglich seien, letztendlich nicht möglich. Möglich scheint es jedoch zu klären, welche Interpretationen „falsch“, d.h. nicht durch den zugrunde liegenden Text stützbar sind. Was nicht damit gleichzusetzen ist, daß nicht aus dem Text etwas herausgelesen, Implizites explizit gemacht werden kann, was nicht auf den ersten Blick erfaßbar wird, vgl. explizit: Eibl, Karl: Sind Interpretationen falsifizierbar? In: Vom Umgang mit Literatur und Liteaturgeschichte: Positionen und Perspektiven nach der „Theoriendebatte“. Hg. von Lutz Danneberg [...]. – Stuttgart 1992, S. 169-183.

¹⁸⁷ Vgl. hierzu besonders Voßkamp, Wilhelm: Interdisziplinarität in den Geisteswissenschaften (am Beispiel einer Forschungsgruppe zur Funktionsgeschichte der Utopie). In: Interdisziplinarität. Praxis - Herausforderung - Utopie. - Frankfurt am Main 1987, S. 92-105, hier S. 99f.; Ders.: Jenseits der Nationalphilologien, S: 95f..

¹⁸⁸ Vgl. Voßkamp, Jenseits der Nationalphilologien, S. 88, S. 94ff.; Insofern fördert das Changieren zwischen einzelnen Disziplinen und theoretischen Modellen die von Voßkamp eingeforderte „kommunikative Kompetenz“ der verschiedenen Teildisziplinen untereinander, hier im speziellen der Literaturwissenschaft, vgl. ebenda, S. 95f..

¹⁸⁹ Vgl. Jauß, Die Paradigmatik der Geisteswissenschaften, S. 68, Rothe, Arnold: Kulturwissenschaften und kulturelles Gedächtnis. In: Kultur und Gedächtnis. Hg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher. - Frankfurt am Main 1988 (stw 724), S. 265-290, hier S. 282.

Geisteswissenschaften hinaus wenig zwingend oder fruchtbar, mithin entbehrlich.¹⁹⁰ Bei allem Sich-Mühen um das möglichst klare Benennen und Begründen der Theorien und Methoden, denen man folgt, sollte man immer berücksichtigen, wie wenig geklärt vermeintlich gesicherte Schlagwörter letztlich sind.¹⁹¹ Gegen das hieraus permanent drohende Dilemma des Sich-Mißverstehens, An-einander-Vorbeiredens respektive An-einander-Vorbeischreibens hilft indessen ein schlichtes Mittel: „Da es das erste Gesetz aller Erkenntnis sei, *auf Mitteilung bezogen und auf Anerkennung durch den Andern angewiesen zu sein* [Hervorhebungen der Verf.] [...], kann [...] der wissenschaftliche Diskurs nicht monologisch, sondern nur dialogisch sein. [...] Der Streit, ob ihre Angewiesenheit [gemeint: die Angewiesenheit der interdisziplinären Forschung, Anm. der Verf.] auf Dialog und Kooperation besser als Intra-, Inter-, Multi- oder Transdisziplinarität zu bestimmen sei, erscheint demgegenüber als ein Streit um Worte.“¹⁹² - Damit schreibt Jauß (nicht allein) seinen Diskussionspartnern eine wichtige Erkenntnis ins Stammbuch, deren Übertragung und Anwendung auf andere, hier ausführlich gewürdigte Diskussionsfelder sehr wünschenswert und fruchtbar erscheint. Als gemeinsamer Bezugspunkt dient letztlich immer der polymethodologische, weil interdisziplinäre Zugang zur jeweiligen Materie. Geht man nun *in medias res*, ist zu erkennen, wie selbstverständlich über alle Theoriendebatten und Kommunikationsschwierigkeiten hinweg dies an einem klar umrissenen Thema praktiziert wird: Über Schiller als Dramaturg arbeiteten bisher - ein Blick in die Literaturliste mag Genüge tun - Literaturwissenschaftler (in der Hauptsache aus der Abteilung der neueren deutschsprachigen Literatur, aber auch Silke Schilling im deutlich mediävistischen Kontext), Theaterwissenschaftler, Anglisten, Romanisten, Philosophen, Sinologen, was die Umsetzbarkeit dieser Zugangsweise unterstreichen dürfte. Intertextuellen, intermedialen und nicht zuletzt interdisziplinären Ansätzen ausgewogenermaßen Rechnung zu tragen, ist das Ziel bei der Bewältigung des eingangs näher vorgestellten Textkorpus. Die dramaturgischen Arbeiten Schillers werden demgemäß eingebettet in eine gründliche Interpretation zum einen der

¹⁹⁰Vgl. Jauß, Die Paradigmatik der Geisteswissenschaften, S. 58; damit soll keinesfalls bestritten werden, daß Interdisziplinarität über die Geisteswissenschaften hinaus bis hin zu Natur- und Ingenieurwissenschaften Sinn machen kann, nachgewiesenermaßen Sinn macht - man denke nur an die Technikgeschichte oder ein Thema wie Georg Forsters „Reise um die Welt“, das zu einem über die geisteswissenschaftliche Grenzen hinausweisenden interdisziplinären Zugang geradezu einlädt; zudem interessant und nicht komisch gemeint klingt Ecos Experiment, die „Anwendung der Semiotik auf die Immunologie“ auszuloten, über dessen Ergebnis an dieser Stelle jedoch nicht befunden werden soll, vgl. Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. - München 1995 (dtv 4644), hier S. 283ff..

¹⁹¹Vgl. Horkheimer, Max: Begriff der Bildung (1952). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band 8. Vorträge und Aufzeichnungen 1949-1973. 4. Soziologisches. 5. Universität und Studium. Hg. von Gunzelin Schmid Noerr. - Frankfurt am Main 1985, S. 409-419, hier S. 410.

¹⁹²Vgl. Jauß, Die Paradigmatik der Geisteswissenschaften, hier bes. S. 60, S. 66ff..

Hypotexte, also der Originale sowie der für Schiller jeweils hinzukommenden, relevanten Texte, worunter insbesondere ihm vorausliegende Übersetzungen der von ihm bearbeiteten englischen und italienischen Originale zu subsumieren sind, sowie zum anderen der Rezeption der Aufführung nach Schillers Bearbeitung. Auf die Aufführungsrezeption wird zurückgegriffen in Ermangelung der unmittelbaren Möglichkeit der eigenen Anschauung zeitgenössischer Produktionen gemäß Schillers Bearbeitung. Das Hauptaugenmerk gilt dabei der Frage, ob überhaupt Schillers schriftlich fixierte Vorstellung - soweit dies überprüfbar ist - umgesetzt wurde respektive wie seine Sicht der von ihm bearbeiteten Stücke vom Weimarer Publikum, auf dessen wichtige Rolle im zweiten Kapitel noch gesondert zu kommen sein wird, aufgenommen wurde. Im Zentrum des Interesses bei der gerade beschriebenen Trias steht jedoch die Schillersche Bearbeitung. Hierbei wird zu verfolgen sein, inwieweit seine Änderungen, Abweichungen vom Original als bühnengegebene Notwendigkeiten oder als dazu nicht zu zählende eigenmächtige Eingriffe einzuschätzen sind. Letzteres führt wiederum zurück zu den einzelnen Phänomenen der Intertextualität und den daraus hervorgehenden Theorien, die der ausführliche Gegenstand dieses Kapitels waren und mittels derer der Grad an Originalität und/oder Abhängigkeit näher bestimmt werden soll. Die Interpretation der jeweiligen Texte wird zu erweisen haben, ob respektive inwieweit die vorgestellten Intertextualitätsdeskriptionen ausreichen, um alle vorgefundenen Intertextualitätsphänomene adäquat und distinkt fassen zu können. Bei den Fragen nach den Verfahrensweisen der einzelnen Spielvorlagen geht es weiterhin darum, möglichen Bearbeitungsstrategien beziehungsweise Änderungen derselben auf die Spur zu kommen.

[...] Dann nur, wenn wir bei uns selbst erst entschieden haben, was wir sind, und was wir nicht sind, nur dann sind wir der Gefahr entgangen, von fremdem Urteil zu leiden – und durch Bewunderung aufgeblasen oder durch Geringschätzung feig zu werden.¹⁹³

2. Schillers Positionierungen zu ästhetischer Bildung und Dramentheorie

Bekanntlich hat Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) das Drama „[...] als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt [...]“ definiert, da nur dieses „[...] die Objektivität des Epos mit dem subjektiven Prinzip der Lyrik [...]“ zu verbinden vermöge. Dies geschehe, indem aufgrund „[...] kollidierende[r] Umstände[...], Leidenschaften und Charaktere[...]“ Handlungen hervorgerufen würden, welche wiederum darin mündeten, „[...] eine Schlichtung des Kampfes und Zwiespalts [...]“ unumgänglich werden zu lassen.¹⁹⁴ Bei der Entwicklung seines „Systems der einzelnen Künste“¹⁹⁵ hat Hegel Schiller nicht allein gegenüber Positionen romantischer Dichter apologetisch in Schutz genommen¹⁹⁶, sondern darüber hinaus auch erkennbar an dessen dramentheoretische Überlegungen angeknüpft.¹⁹⁷

Schiller betrieb in der Tat innerhalb seines umfangreichen und vielfältigen Schaffens nicht nur, jedoch auch ausführliche Selbstvergewisserungen¹⁹⁸ über poetologische Fragestellungen, so zum einen beispielsweise über die Funktion und Rolle der (schönen) Kunst oder das Wesen der Schönheit, zum anderen über die Form und das Wesen der Tragödie und der Komödie. Den Entwicklungen dieser beiden Schiller lange Zeiträume über beschäftigenden Themen soll im folgenden nachgespürt werden – nicht um zu diesem Themengebiet Endgültiges oder fundamental Neues beizutragen, als vielmehr um die Bedeutung dieser Schriften in Hinblick auf sein späteres dramatisches, und besonders dramaturgisches Werk zu eruieren.

193 Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 818-831, hier S. 818 („Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“, 1784).

194 Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: Werke 15. Vorlesungen über die Ästhetik III. – Frankfurt am Main 1970, S. 474-574, hier S. 474f.; siehe auch Berghahn, „Das Pathetischerhabene“, hier S. 485f..

195 Hegel, hier S. 10.

196 Siehe ebenda beispielsweise S. 496f..

197 So beispielsweise bei der Differenzierung der verschiedenen „Arten“ des Dramas, siehe Hegel, S. 520f., die sich mit Schillers Unterscheidung exakt deckt; vgl. Berghahn, „Das Pathetischerhabene“, hier S. 485f., der jedoch weniger von den längst bei Schiller angelegten Unterscheidungskriterien der einzelnen poetischen Gattungen handelt, als vielmehr den – aus Hegels Perspektive - Vorbildcharakter des Schillerschen (und Lessingschen Dramas) betont.

198 So auch in seinen Rezensionen der späten 1780er und frühen 1790er Jahre, vgl. hierzu für eine erste Orientierung: Koopmann, Helmut: Dichter, Kritiker, Publikum. Schillers und Goethes Rezensionen als Indikatoren einer sich wandelnden Literaturkritik. In: Unser Commercium. – Stuttgart 1984, S. 79-106; Humboldt, Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung, hier S. 503f.; ferner Andrea Bartl, Schiller und die lyrische Tradition. In: Schiller-Handbuch, S. 117-119, hier S. 117.

Mit dem Themenfeld der Rolle der Kunst eng verknüpft ist zunächst die Frage, ob Schiller ein politischer Autor sei oder dessen genaues Gegenteil, was wiederum innerhalb der Schillerforschung ein so häufig wie kontrovers diskutiertes Sujet ist. Während Elizabeth Mary Wilkinson und Leonard Ashley Willoughby, rekurrend auf die „Ästhetischen Briefe“, vehement gegen das Bild Schillers als eines „[...] in späteren Jahren im Zurückgezogenen lebende[n] Philosoph[en], der sich resignierend damit zufriedengab, die Verwirklichung dieser [(ungefähr) gemeint: seiner, Anm. der Verf.] Ideale in einer sublimierten Form zu suchen [...]“ antreten¹⁹⁹, wobei mit der „sublimierten Form“ in den letzten Jahren insbesondere das Drama respektive seine Arbeit am Theater gemeint sein dürfte (unterstützt werden sie hierin u.a. von Gordon A. Craig²⁰⁰), vertritt etwa Peter André Bloch die Ansicht, Schiller habe innerhalb seiner „komplexe[n] Haltung gegenüber Frankreich“, womit insbesondere seine Beobachtung der Entwicklung der französischen Revolution gemeint ist, „als Moralist und nicht als Politiker“ gedacht.²⁰¹ Eine mittlere Position bezieht Luserke, der angesichts Schillers

199 So Wilkinson/Willoughby, Schillers Ästhetische Erziehung des Menschen. Eine Einführung. – München 1977, hier S. 19; als durchaus ambivalent jedoch in diesem Konnex erweist sich z. B. der fünfte Brief mit folgenden, durchaus heterogenen Passagen, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 579-81: „Wahr ist es, das Ansehen der Meinung ist gefallen, die Willkür ist entlarvt, und, obgleich noch mit Macht bewaffnet, erschleicht sie doch keine Würde mehr; der Mensch ist aus seiner langen Indolenz und Selbsttäuschung aufgewacht, und mit nachdrücklicher Stimmenmehrheit fodert er die Wiederherstellung in seine unverlierbaren Rechte. [...]“ kontrastiert mit: „Es mag also sein, daß die objektive Menschheit Ursache gehabt hätte, sich über den Staat zu beklagen; die subjektive muß seine Anstalten ehren. [...]“; auffallend scheint immerhin, daß Schiller in diesem Nexus ein in der Tat sich wandelndes Bild der Höfe und mithin der Hofkunst entwirft, siehe hierzu Borchmeyer, Dieter: „Der ganze Mensch ist wie ein versiegelter Brief.“ – Schillers Kritik und Apologie der „Hofkunst.“ In: Schiller und die höfische Welt. – Tübingen 1990, S. 460-475, etwa S. 466.

200 Craig, Gordon A[lexander]: Friedrich Schiller und die Polizei. In: G. A. C.: Die Politik der Unpolitischen. Deutsche Schriftsteller und die Macht 1770-1871. Aus dem Englischen von Karl Heinz Siber. – München 1993, S. 59-68, hier vor allem S. 59-62: „[...] Die ersten Jahre nach dem Sturm auf die Bastille brachte er als Geschichts- und Philosophieprofessor an der Jenaer Universität zu; [...] in den Jahren [...] in der die französische Hegemonialmacht systematisch die politischen Freiheiten in seinem Land beseitigte – widmete er sich mit allen seinen Kräften der literarischen Produktion. Diese scheinbare Passivität in Zeiten dramatischer Umbrüche läßt es verständlich werden, daß Schiller von seinen eigenen Zeitgenossen der Vorwurf des Rückzugs aus der Realität in die Geborgenheit einer fernen Vergangenheit gemacht wurde, und es erklärt auch, weshalb er so gerne als Idealist und Romantiker [!] bezeichnet wird, mit all den damit verbundenen Assoziationen einer ungebündelten Intellektualität. [...] In der Tat könnte nichts unzutreffender sein als diese Unterstellungen. Schiller war ein durch und durch politischer Mensch. Auch wenn er die emotionalen Erfolgserlebnisse des Aktivismus anderen überließ, war er nicht weniger engagiert als sie. Kein Angehöriger seiner Generation dachte gründlicher über die politischen Entwicklungen seiner Zeit nach und brachte so beängstigend zielgenaue Vorahnungen in bezug auf ihre Folgen zu Papier. [...] Analog können wir feststellen, daß vieles von dem, was heute über die Erosion der Freiheitsrechte und die Verdinglichung des einzelnen unter den Bedingungen eines übermächtigen Staates [die müßte heute, 2002, sicherlich modifiziert werden, u. a. durch Ergänzungen, Anm. der Verf.] geschrieben, sowie ein großer Teil dessen, was über das Problem der Entfremdung gesagt wird, in Schillers *Ästhetischer Erziehung* bereits vorweggenommen ist [...].“; analog Hans-Jochen Marquardt, *Ästhetik der Emanzipation*, hier S. 58.

201 Bloch, Schiller und die französische klassische Tragödie, S. 27f. respektive S. 32; dagegen rezipiert beispielsweise Friedrich Dürrenmatt Schiller ganz selbstverständlich als politischen Autor, so in seiner Rede „Das Theater als moralische Anstalt heute.“ In: JbDSG 31 (1987), S. 156-162, hier insbesondere S.

dramatischer Produktion ab der Wallenstein-Trilogie zu dem Schluß gelangt, diese Literatur entwickle sich „zum Gegenwort von Resignation und Verzagtheit, von Gleichgültigkeit und Ungerechtigkeit [...]“, ja Schiller beteilige sich „ungleich ästhetischer und ästhetisierter als in den Jugenddramen [...]“ an der „literarische[n] und politische[n] Diskussion, fern des Zeitgeistes, unmittelbar aber am Puls der Zeit.“²⁰² Bei dem Versuch das „Komplexe“ ein wenig zu erhellen, d. h. Schillers Standpunkt(e) unter Umständen transparenter zu machen, hilft die Lektüre von Schillers sorgfältig gepflegter Korrespondenz. Daß der Kunst nach Schillers Verständnis *auch* eine politische Dimension zukomme, scheint allein schon deshalb zutreffend, weil er ein politisch Denkender war. Zwei Beispiele mögen dies illustrieren: An seinen wohl engsten Freund Körner richtet er beispielsweise das folgende Ansinnen:

[...] Weißt Du mir niemand, der gut ins Französische übersetzte, wenn ich etwa in den Fall käme, ihn zu brauchen? Kaum kann ich der Versuchung widerstehen, mich in die Streitsache wegen des Königs einzumischen, und ein Memoire darüber zu schreiben. [...] Es gibt Zeiten, wo man öffentlich sprechen muß, weil Empfänglichkeit dafür da ist, und eine solche Zeit scheint mir die jetzige zu sein. [...] ²⁰³

Über die Hintergründe des nach wie vor ungeklärten Rastatter Gesandtenmordes²⁰⁴ äußert er sich gegenüber Goethe:

[...] Dohm [gemeint: der preußische Gesandte auf dem Rastatter Kongreß Christian Wilhelm von Dohm (1751-1820), Anm. der Verf.] hat uns hier seine authentische Nachricht von der Rastatter Geschichte zurückgelassen, die mir zu verschiedenen Bemerkungen Gelegenheit gegeben. Unter andern werden Sie den ganz sonderbaren Widerspruch bemerkt haben [...] wo zwei ganz entgegengesetzte Berichte auf

158: Auch Oellers, zuletzt „Um 1800. Schillers Dichtung als Politik“ [!], geht ganz selbstverständlich davon aus, daß bei Schiller ein politischer Impetus mit am Werk ist, lautet doch der Schlußsatz des Aufsatzes, hier S. 36: „[...] die Hoffnung, durch Poesie die Welt verändern zu können [die Schiller eignete, Anm. der Verf.], ist durch die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts fast ganz verschwunden.“ Ob Oellers mit dieser Diagnose gänzlich recht behält, bleibt in Anbetracht des unmittelbar zuvor zitierten Dürrenmatt, aber genauso mit Rücksicht auf Autoren wie Brecht, Böll oder Grass, um nur wenige Beispiele anzuführen, jedoch durchaus zweifelhaft.

202 So Luserke, Friedrich Schiller Dramen IV, S. 526 respektive S. 534.

203 So Schiller in einem Brief an Christian Gottfried Körner vom 21. Dezember 1792, zitiert nach Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von Klaus L. Berghahn, hier S. 150f..

204 Im Rahmen des „Rastatter Kongresses“, der zwischen dem 9. Dezember 1797 und dem 23. April 1799 nach dem die französischen Revolutionskriege beendenden Frieden von Campoformio in der oberrheinischen Barockstadt tagte, ging es um die Aufteilung des linken Rheinufer, welches durch diese Verhandlungen vom Heiligen Römischen Reich deutscher Nation an Frankreich abgetreten wurde. Es war vorgesehen, die Gebietsverluste der deutschen Fürsten mittels der Säkularisation geistlicher Fürstentümer zu rekompensieren. Fünf Tage nach der Beendigung des Kongresses kam es zur Ermordung von zwei französischen Gesandten durch österreichische Szekler-Husaren. Die Hintergründe liegen (immer noch) im Verborgenen.

die Aussage des nämlichen Kammerdieners gegründet werden. Bei einer so feierlich angekündigten Genauigkeit ist solch ein Versehen sonderbar genug [...].²⁰⁵

Schiller war folglich auch in seiner Weimarer Zeit ein stets politischer Kopf. Gleichwohl bleibt festzuhalten, daß er seine Körner gegenüber erklärte Absicht nicht weiter verfolgt und Goethe eine mögliche politische Diskussion über aktuelle politische Vorgänge nach Schillers Brief zumindest nicht innerhalb des Schriftverkehrs aufgenommen hat.²⁰⁶ Mit Hans Robert Jauß ließe sich vielleicht, auf Schiller gewendet, replizieren, eine bloße „Reduktion des Kunstwerks auf eine nur *abbildende* Funktion“ verkürze die Sicht auf die Möglichkeiten der Kunst, welcher mindestens eben so sehr „die lange unterdrückte Einsicht in den wirklichkeits**bildenden** Charakter der Kunst“ eigne.²⁰⁷ In jedem Fall war

205 So Schiller in seinem Brief an Goethe vom 7. Juni 1799, zitiert nach Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 759; die Herausgeber des Bandes 42 der NA attestieren den beiden Stellungnahmen Fichtes und Caroline Schlegels, wonach Schiller und Goethe diese Tat goutierten, lediglich Gerüchtstatus zu, vgl. NA, Bd. 42, hier S. 270 respektive S. 611. Ob dies zutrifft, läßt sich anhand der vorliegenden Quellen leider nicht dezidiert entscheiden.

206 Man kann als einen plausiblen Grund hierfür, Jutta Linder folgend, Goethes „Apolizität“ nennen, die somit auf Schiller abgefärbt haben könnte, so Linder, *Ästhetische Erziehung*, hier S. 56 – es ließen sich jedoch auch andere Motive erwägen.

207 Vgl. Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. In: H. R. J.: *Literaturgeschichte als Provokation*. – Frankfurt am Main 1970, S. 144-207, hier S. 157; exemplarisch und lediglich stellvertretend läßt sich die Diskussion über die politische Dimension bei Schiller *auch* rekonstruieren anhand dreier Beiträge im von Wolfgang Wittkowski hg. Band „*Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium.*“ (Tübingen 1990): Walter H. Sokel analysiert „Die politische Funktion botschaftsloser Kunst“ (S.264-276, hier S. 266 respektive S. 272, indem er anhand der „*Briefe über die Ästhetische Erziehung*“ die Intention ihres Autors darin erkennt, daß „[...] bei Schiller die Umleitung des Triebes von dem Ziel selbstsüchtiger Befriedigung zur lustvollen Identifizierung mit dem Gebot der Vernunftmoral die im weitesten Sinne politische Aufgabe der Kunst“ bedeute. Sokel zieht daraus den Schluß: „Die politische Funktion von Kunst liegt [...] nicht darin, den Rezipienten zu irgendwelchen Absichten zu bekehren, sondern ihn unterschwellig zu bilden. Kunst soll nicht die Ideen, sondern das Verhalten der Menschen verändern. [...] In ihrer botschaftslosen Autonomie liegt für Schiller ihre wahre politische Relevanz.“; Dieter Borchmeyer macht in „*Ästhetische und politische Autonomie: Schillers >Ästhetische Briefe< im Gegenlicht der Französischen Revolution*“ (S. 277-296, hier S. 277, S. 280) zwischen beiden Autonomiebestrebungen oder, vorsichtiger formuliert, -ansprüchen „eine Wechselwirkung“ aus. Er umreißt Schillers These so: „[...] Um das ‚politische Problem‘ zu lösen, muß man [...] ‚durch das ästhetische den Weg nehmen‘. Ästhetische Erziehung als politische Propädeutik!“ Im Unterschied dazu weist Klaus L. Berghahn in seinem Beitrag „*Mit dem Rücken zum Publikum. Autonomie der Kunst und literarische Öffentlichkeit in der Weimarer Klassik*“ (S. 207-233, hier S. 210, S. 217, S. 213, S. 214, S. 218, S. 225) „[...] auf das dezidiert apolitische Programm der >Horen< hin, das „[d]urch die Beschäftigung mit zeitlosen Werten [...] von politisch akuten Sorgen“ bewußt absehe, zeichnet „[d]ie bewußte Abwendung von der politischen Wirklichkeit und von den volkstümlich-plebejischen Tendenzen in der Literatur“ nach, die „nach 1794 durch die enge Zusammenarbeit von Schiller und Goethe noch auseprägter“ zutage trat, „so daß man fast von einem Widerruf des pragmatisch aufklärerischen Literaturprogramms sprechen kann.“ Berghahn führt hierfür hauptsächlich und ausführlich Schillers Brief an Herder vom 4. November 1795 an, in welchem Schiller, so interpretiert Berghahn, „[...] den Zusammenhang von Leben und Kunst“ negiere, da „gerade die ‚Übermacht der Prosa‘ des bürgerlichen, politischen, religiösen und wissenschaftlichen Lebens [...] die Poesie gefährde und den poetischen Geist zugrunde richte.“ Gleichzeitig räumt er freilich ein, „[d]urch die ästhetische Autonomie“ bekomme „die Kunst kritisches Potential und utopische Tendenz“, innerhalb derer, Borchmeyer zitierend, „die Bühnenwelt“ im besonderen „zu einem Kontrastbild“, „zur terra utopica“ werde.

Schiller in seinem Werk nicht tagespolitisch, jedoch deswegen nicht apolitisch. Es läßt sich daran vielmehr die These anschließen, daß es sich bei Schillers Dichtung, im speziellen bei der dramatischen Produktion, um Dichtung mit sozial(politischem) Sprengstoff, welche weit eher auf Evolution als auf Revolution setzt, handele. Ästhetisch erziehen hieße entsprechend für Schiller, um es an dieser Stelle mit einer kurzen Formel bewenden zu lassen, langfristig politisch zu wirken.²⁰⁸

In der Tat wandelt sich Schillers Blick auf die Funktion der Kunst. In „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ (1784) klingt Schillers Antwort so konkret wie optimistisch, geht er hier doch davon aus, er könne beweisen, „daß die Schaubühne Menschen- und Volksbildung“ leiste²⁰⁹, obwohl er diese Aussage gegen Ende des Aufsatzes ein wenig relativiert.²¹⁰ Allerdings, dies scheint zuweilen übersehen zu werden, schlägt er bereits in der frühen Abhandlung die Brücke zu seiner in den „Ästhetischen Briefen“ ausgeführten Funktionszuschreibung, die der Kunst bei ihm zuteil wird, denn schon zu dem frühen Zeitpunkt, eben 1784, scheint ihm das Theater insbesondere, die Rede ist nicht von der Kunst im allgemeinen, der einzige Ort, Schiller schreibt hier exakt von der „Stiftung“, „wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet.“²¹¹ Dies ist nun noch keineswegs originell, da es sehr stark an die Horaz-Formel des „prodesse et delectare“ erinnert. Interessant und innovativ scheint indes die unmittelbar daran anschließende Passage, in der Schiller, aufbauend auf der bekannten Zuschreibung der Nützlichkeit und des Vergnügens eines Theaterbesuches, zu seinem Schluß gelangt, hier sei der Ort, „wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der andern gespannt“ werde, mehr noch: „in dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg“, so daß „wir uns selbst wiedergegeben“ würden.²¹² Schiller insinuiert respektive attestiert dem Theater, therapeutische Wirkung zu besitzen, da es in der Lage sei, die Selbstentfremdung, in der der Mensch, der Zuschauer²¹³ sich

208 Anlässlich der „Ästhetischen Briefe“ analysiert Marquardt scharfsinnig, vgl. Ästhetik der Emanzipation, hier S. 47: „Er [gemeint: Schiller, Anm. der Verf.] verstand demnach unter Politik lediglich die an partikulare Interessen gebundene Sicht auf Tagesereignisse, während seine Konzeption der ästhetischen Erziehung gerade als Aufhebung von jeglichen partikularen Zwecksetzungen [...] politisch wirken sollte. Schiller beschrieb in den ‚Ästhetischen Briefen‘ die durch ästhetische Erziehung zu bewirkende menschliche Emanzipation als Voraussetzungen der politischen.“

209 Fricke/Göpfert, Bd. V, hier S. 818-831, S. 819.

210 Vgl. ebenda, S. 830, wo es heißt: „Was bis hierher zu beweisen unternommen worden, daß sie [gemeint: die Bühne, Anm. der Verf.] auf Sitten und Aufklärung wesentlich wirke, war *zweifelhaft* – daß sie unter allen Erfindungen des Luxus und allen Anstalten zur gesellschaftlichen Ergötzlichkeit den Vorzug verdiene, haben selbst ihre Feinde gestanden.“ [Kursive Hervorhebung der Verf.] Zudem weist Berghahn, Das Pathetischerhabene, hier S. 494, berechtigterweise darauf hin, man könne schon in dieser Phase keinesfalls auf eine „Besserungsdramatik“ bei Schillers Jugenddramen schließen, bei welcher „nur“ die im Stück transportierte Botschaft umgesetzt, gleichsam gelernt werden müsse, damit anschließend die tatsächlichen Probleme umgehend gelöst werden.

211 Ebenda, S. 831.

212 Ebenda, kursive Hervorhebungen der Verf..

213 Auffallenderweise schreibt Schiller entweder ganz allgemein „der Mensch“, S. 830, „der Pöbel“, S. 831 – oder er nennt als Beispiele der von Selbstentfremdung zumindest gefährdeten Personen, die im

befindet, aufzuheben. Die Kompetenzzuschreibung wiegt um so schwerer, da keiner anderen Institution oder Tätigkeit sonst diese Fähigkeit supponiert wird. So gesehen erhält das Theater bei Schiller einen unübertroffenen Status von nicht zu überschätzendem Wert. Diese Sicht relativiert sich später, wobei die Wertschätzung der „Bühne“ auch ohne die zitierten, beinahe euphorischen Elogen bestehen bleibt.

Immanuel Kants „Kritik der Urteilskraft“ (zuerst: 1790) kommt innerhalb dessen Schriften wohl, von der Warte Schillers aus, deshalb eine Schlüsselrolle zu, da hier „eigene Interessen“²¹⁴ behandelt werden. Ausgehend von der „Kritik der Urteilskraft“ stellt er weiterführende Überlegungen über den Terminus des „Schönen“ an. Wird ein Ding, bei Kant „ein Gegenstand“, als „schön“ beurteilt, dann liegt ein „Wohlgefallen ohne alles Interesse“ vor.²¹⁵ Davon deutlich abgetrennt ist, „[...] ob uns, oder irgend jemand, an der Existenz der Sache irgend etwas gelegen sei, oder auch nur gelegen sein könne [...]“²¹⁶, d. h. ob ein Gegenstand einen Nutzen besitzt oder einen Zweck erfüllt. Beim Rezipienten läuft beim Betrachten eines „schönen“ Gegenstandes ein Prozeß ab, der seinen Stimulus aus „der Begriffsfähigkeit der Vorstellungen, die die Einbildungskraft in der Erfahrung des Schönen gibt, und der Unmöglichkeit, diese Vorstellungen auf einen bestimmten Begriff“ einzugrenzen, bezieht.²¹⁷ Allerdings deklariert Kant, der hierbei mit beteiligte „Geschmack“ sei wiederum subjektiv.²¹⁸ Eben das wollte Schiller widerlegen. In unmittelbarer Reaktion auf die Lektüre der „Kritik der Urteilskraft“ entstehen die „Kallias-Briefe“ im schriftlich geführten Dialog mit Körner. Fragment blieben sie wohl nicht zuletzt deshalb, weil Schiller mit seiner Kritik an der rigiden Position Kants nicht so weit kam, wie erhofft, gelingt es ihm doch keineswegs, wie davor angekündigt, „[de]n objektiven Begriff des Schönen, der sich eo ipso auch zu einem objektiven Grundsatz des Geschmacks qualifiziert, und an welchem Kant verzweifelt“ distinkt zu bestimmen.²¹⁹ Schließlich liefert die Aussage: „Die Schönheit der poetischen Darstellung

Theater therapiert werden sollen/können, den „Mann von Geschäften“ respektive den „Gelehrten“, der davon bedroht werde „zum dumpfen Pedanten herabzusinken“, S. 831. Wie es scheint, sind Frauen mit diesem Problem nicht konfrontiert, weil sie gemäß der hier unternommenen Einteilung das Stadium der Natur gar nicht erst hinter sich gelassen haben. Inzwischen scheinen sie mir den gleichen Fähnissen ausgesetzt zu sein, immerhin ein eindeutiger Fortschritt.

214 So Sandkaulen, Die „schöne Seele“ und der „gute Ton“, hier S. 77.

215 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie. – Darmstadt ⁵1983, S. 233-465, hier S. 288[§ 6].

216 Ebenda, S. 280 [§2].

217 So neuerdings nochmals zusammenfassend und überblickend Greiner, Bernhard: Genie-Ästhetik und Neue Mythologie. Versuche um 1800, das Neue als Neues zu denken. In: Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne. – Heidelberg 2002, S. 39-53, hier S. 40f..

218 Vgl. Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hier S. 403 [§ 44]: „Es gibt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Kritik, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst. Denn was die erstere betrifft, so würde in ihr wissenschaftlich, d. i. durch Beweisgründe ausgemacht werden sollen, ob etwas für schön zu halten sei oder nicht; das Urteil über Schönheit würde also, wenn es zur Wissenschaft gehörte, kein Geschmacksurteil sein [...].“

219 So Schiller noch optimistisch in seinem Brief an Körner vom 21. Dezember 1792, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von Berghahn, hier S. 150; wie sehr Schiller schon in dieser Schrift

ist ‚freie Selbsthandlung in den Fesseln der Sprache‘.²²⁰, in der seine ‚Kallias‘-Ausführungen gipfeln respektive steckenbleiben, gerade kein Kriterium für ein Urteil, das auch nur in irgendeiner Weise dazu geeignet sein könnte, als exakt oder allgemein, für jedermann gültig zu gelten. Ob die Aufgabe zufriedenstellend umgesetzt wurde, innerhalb der ‚Fesseln der Sprache‘ ein gelungenes Werk²²¹ zu kreieren (als Dichter) oder den vorgegebenen Text dergestalt auf der Bühne zu präsentieren, daß die Darstellung vor der Kritik, dem Publikum, dem Verfasser etc. bestehen kann (als Schauspieler), ist eine Frage, die von verschiedener Warte mit verschiedenen Vorstellungen und Zugangsvoraussetzungen unterschiedlich, mithin nicht einheitlich und damit nicht allgemein gültig und objektiv beurteilt werden kann.²²² So gesehen behält Kant gegenüber Schiller recht.

In ‚Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen‘, an welche eine Annäherung mittels eines *close reading* erfolgen soll, unterzieht Schiller im zweiten Brief seine Epoche einer Bestandsaufnahme, einer Momentaufnahme und kommt dabei zu dem heutigen Leser eventuell überraschenden Schluß, daß das vielen als literarische Hochzeit geltende ausgehende 18. Jahrhundert sein Interesse weit mehr auf den ‚Nutzen‘ und entschieden zu wenig auf die ‚Kunst‘ richte.²²³ Er verhandelt in der späteren Schrift die Rolle der Kunst von einem weitaus theoretischeren Standpunkt aus, hat nicht eine spezielle Ausformung der Kunst, wie zuvor das Theater, vor Augen. Mittels der ‚Ästhetischen Briefe‘ versucht Schiller, den eben konstatierten Umstand zu verändern:

Ich hoffe, Sie zu überzeugen, daß diese Materie [gemeint: die Kunst, Anm. der Verf.] weit weniger dem Bedürfnis als dem Geschmack des Zeitalters fremd ist, ja daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zur Freiheit wandert.²²⁴

gegen Kants Sichtweise opponiert, führt eindrucksvoll Reed vor, vgl. Palastrevolution: Kant, Schiller und die Geburt einer Ästhetik aus dem Geist der Politik, S. 139-155, hier vor allem S. 148-152.

220 Ebenda, S. 199.

221 Ein ‚gelungenes Werk‘ folgt im allgemeinen Regeln, die als solche anerkannt werden, zu fragen bleibt immerhin: Welchen Regeln? Grammatikalischen? Poetologischen? Schauspielregeln? Welcher Poetik? Etc.

222 Auf ein sich daran unmittelbar anschließendes Problemfeld wird im folgenden Kapitel noch einmal zurückzukommen sein.

223 Fricke/Göpfert, Bd. V, hier S. 572: ‚Der Nutzen ist das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte fronen und alle Talente huldigen sollen. Auf dieser groben Waage hat das geistige Verdienst der Kunst kein Gewicht, und, aller Aufmunterung beraubt, verschwindet sie von dem lärmenden Markt des Jahrhunderts.‘, so düster zeichnet Schiller das Bild. Da der Nutzen der Kunst nicht auf den allerersten Blick evident scheint, bleibt ihr Einfluß gering – über ihre Güte scheint damit nicht das Geringste ausgesagt, diese Differenzierung gilt es immerhin an dieser Stelle festzuhalten, dennoch schwingt Schiller sich im zweiten Brief zu seiner berühmten These auf, man gelange über die Schönheit, das Gebiet der Kunst, zur Freiheit, einem hochpolitisch besetzten Gut, vgl. hier S. 573.

224 Ebenda, S. 573.

Die Kunst soll den Menschen rüsten, ihn mit sich selbst ebenso aussöhnen wie mit dem Sozialgefüge, mit dem Staat, in dem er lebt. Versöhnung mit sich selbst und Wiederherstellung der Ganzheitlichkeit sind Ziele des ehrgeizigen Programms.²²⁵ Der fünfte Brief distanziert sich jedoch mit unmißverständlicher Deutlichkeit von gewaltsamen Mitteln, zu welchen diejenigen zu greifen geneigt sein könnten, die sich bisher als die Verlierer der gültigen Verhältnisse sehen, der Rekurs auf die französische Revolution, die die hier mitschwingenden Befürchtungen illustriert, schimmert zwischen den Zeilen hindurch:

[...] der Mensch ist aus seiner langen Indolenz [!] und Selbsttäuschung erwacht, und mit nachdrücklicher Stimmenmehrheit fodert er die Wiederherstellung in seine unverlierbaren Rechte. Aber er fodert sie nicht bloß, jenseits und diesseits steht er auf, sich *gewaltsam* zu nehmen, was ihm nach seiner Meinung mit Unrecht verweigert wird. Das Gebäude des Naturstaates wankt, seine mürben Fundamente weichen, und eine *physische* Möglichkeit scheint gegeben, das Gesetz auf den Thron zu stellen, den Menschen endlich als Selbstzweck zu ehren und wahre Freiheit zur Grundlage der politischen Verbindung zu machen. Vergebliche Hoffnung! Die *moralische* Möglichkeit fehlt, und der freigebige Augenblick findet ein unempfängliches Geschlecht.²²⁶

Was Schiller wahrnimmt, scheint die Gefahr, eine sich bietende Chance, die Veränderung, da Verbesserung der Situation des Subjektes wie der Gesellschaft durch den Einsatz der falschen Mittel – der Gewalt, der Revolution – zu verwirken, ja zu verraten. Gleichermaßen pessimistisch, illusionslos klingt die Diagnose, „bloß das Gleichgewicht des Schlimmen“²²⁷ gebiete der ungezügelter Verselbständigung dieser negativ gezeichneten Kräfte Einhalt. Ein basales Problem besteht für ihn in der Vermengung der Zuständigkeitsbereiche von „sinnlichem Trieb“ und „Formtrieb.“²²⁸ Daher plädiert Schiller für eine strikte Trennung, für ein strenges Auseinanderhalten beider²²⁹ oder auch eine „Wechselwirkung“, bei welcher „beide Triebe“ seitens „der

225 Vgl. hierzu speziell den vierten Brief, Fricke/Göpfert, Bd. V, hier S. 576-579; aber nicht nur das, vgl. Marquardt, Ästhetik der Emanzipation, hier S. 50, sondern hinzu kommt, daß es problematischerweise gleichzeitig auch „Voraussetzung“ ist.

226 Fünfter Brief, Fricke/Göpfert, Bd. V., hier S. 579f.; nur kursive Hervorhebung von der Verf..

227 Ebenda, S. 581.

228 Ebenda, S. 606-611, hier S. 607 [dreizehnter Brief].

229 Ebenda, S. 607: „Wahr ist es, ihre *Tendenzen* widersprechen sich, aber, was wohl zu bemerken ist, nicht in *denselben* Objekten, und was nicht aufeinandertrifft, kann nicht gegeneinanderstoßen.“ In Schillers kurz darauf eingefügter Fußnote heißt es ergänzend, S. 607: „So notwendig es also ist, daß das Gefühl im Gebiet der Vernunft nichts entscheide, ebenso notwendig ist es, daß die Vernunft im Gebiet des Gefühls sich nichts zu bestimmen anmaße. Schon indem man jedem von beiden ein Gebiet zuspricht, schließt man das andere davon aus und setzt jedem eine Grenze, die nicht anders *als zum Nachteile beider* überschritten werden kann.“ - Ob allerdings Schillers Behauptung, der sinnliche Trieb sei derjenige, welcher „Veränderung“ verlange, wohingegen der Formtrieb für „Einheit und Beharrlichkeit“ stehe, bleibt

Vernunft“, der die diffizile, intrikate „Aufgabe“ zufällt, vermittelt werden sollen.²³⁰ Angestrebt wird das, was knapp zusammengefaßt, als Versöhnung von Stoff- und Formtrieb im Spieltrieb beschrieben werden könnte.²³¹ Die im fünfzehnten Brief entfaltete, dem Spieltrieb nachfolgende Spielmetapher ist eng verknüpft mit der bei Schiller nicht aus dem Blick geratenen Kunst beziehungsweise mit deren Funktion:

Man wird niemals irren, wenn man das Schönheitsideal eines Menschen auf dem nämlichen Wege sucht, auf dem er seinen Spieltrieb befriedigt. [...] Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.*
232

Vor allem der letzte Satz ist es, der nach Schillers Überzeugung „das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigeren Lebenskunst“²³³ zu schultern imstande sei. Da der Mensch im Spiel sowohl „unwiderstehlich ergriffen und angezogen“ als auch zugleich „in der Ferne“, auf Distanz „gehalten“ sei, werde ein „Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung“ erzeugt, was eine „wunderbare Rührung“ hervorbringe, wofür noch kein bisher bekannter adäquater Terminus existiere.²³⁴ Aktiviert wird der Spieltrieb schon in dem Moment, in dem der Mensch „mit dem Auge [...] genieß[t], [...] das Sehen für ihn einen selbständigen Wert erlangt“, schon dann sei er „ästhetisch frei.“²³⁵ Durch den dergestalt erreichten „ästhetischen Zustand“ werde, - und darin besteht die besondere Qualität der Kunstrezeption - , „Erkenntnis“, Horizonterweiterung, möglich:

Man kann also denjenigen ebensowenig unrecht geben, die den ästhetischen Zustand für den *fruchtbarsten in Rücksicht auf Erkenntnis und Moralität erklären*. Sie haben vollkommen recht; denn eine Gemütsstimmung, welche das Ganze der Menschheit in sich begreift, muß notwendig auch *jede einzelne Äußerung derselben, dem Vermögen nach, in sich schließen*; eine Gemütsstimmung, welche von dem

doch eher zweifelhaft, so daß u.a. diese (zu kurz greifende?) These mit dazu beitragen könnte, die Konsistenz der Schrift in Frage zu stellen. Borchmeyer kompensiert diesen Umstand übrigens damit, daß er die „Ästhetischen Briefe“ zu einem „work in progress“ deklariert, vgl. Borchmeyer, Ästhetische und politische Autonomie, hier S. 291.

230 Ebenda, S. 611f. [vierzehnter Brief].

231 Vgl. insbesondere S. 613: „Der Spieltrieb also, in welchem beide [Stoff- und Formtrieb, Anm. der Verf.] vereinigt wirken, wird zugleich unsre formale und unsere formale Beschaffenheit, zugleich unsre Vollkommenheit und unsre Glückseligkeit zufällig machen; er wird also, eben weil er *beide* zufällig macht, und weil mit der Notwendigkeit auch die Zufälligkeit verschwindet, die Zufälligkeit in beiden wieder aufheben, mithin Form in die Materie und Realität in die Form bringen.“

232 Ebenda, S. 617f. [fünfzehnter Brief].

233 Ebenda, S. 618.

234 Vgl. hierzu S. 619.

235 Ebenda, S. 657 [sechszwanzigster Brief].

Ganzen der menschlichen Natur alle Schranken entfernt, muß diese notwendig auch von jeder einzelnen Äußerung derselben entfernen.²³⁶

Die bisher gestellte Frage: „Ist es nützlich?“, bei der der Philosoph seine (zeitgenössischen) Leser anfangs abgeholt hatte, wird erweitert, wenn nicht potenziert zu den Fragen: „Ist es möglich?“ und „Ist es wahr?“ Der Kreis schließt sich im siebenundzwanzigsten Brief insoweit, als der „Nutzen“ im allgemeinen und der „Nutzen“ der Kunst im besonderen nochmals kontrastiert werden: Vom bloßen, eventuell auch nur vordergründigen Nutzen abzusehen und stattdessen

[d]em selbständigen Schein nachzustreben, erfordert mehr Abstraktionsvermögen, mehr Freiheit des Herzens, mehr Energie des Willens, als der Mensch nötig hat, um sich auf die. Wie übel würde er sich also raten, wenn er den Weg zum Ideale einschlagen wollte, um sich den Weg zur Wirklichkeit zu ersparen!“ Realität einzuschränken, und er muß diese schon hinter sich haben, wenn er bei jenem anlangen will!²³⁷

So entstehen mehr Möglichkeiten für den Menschen, für den einzelnen wie für die Gemeinschaft. Dies impliziert zugleich die Möglichkeit / Notwendigkeit der Wahl, für die der an der Kunst, am spielerischen Um- und Zugang zur Kunst geschulte Mensch gerüstet sei. Die zweite Hälfte des letzten ästhetischen Briefes gipfelt in einem Entwurf, einer Vision vom durch die Kunst „auf dem Wege zum Ideal“ sich wiederfindenden Einzelnen, der, ausgehend vom Betrachten schöner Gegenstände, zunehmend den Ehrgeiz entwickle, „selbst gefallen“ zu wollen, „anfangs zwar nur durch das, was *sein* [nämlich, ganz konkret: ihm gehörende ästhetische Dinge, Anm. der Verf.] ist, endlich durch das, was *er* ist.“²³⁸ Der durch die Kunst erst einmal in Gang gesetzte Prozeß führt damit zu einer umfassenden Veränderung, zu einer positiven Entwicklung des einzelnen wie der Gesellschaft:

So wie sich ihm von außen her, in seiner Wohnung, seinem Hausgeräte, seiner Bekleidung allmählich die Form nähert, so fängt sie endlich an, von ihm selbst Besitz zu nehmen und anfangs bloß den äußern, zuletzt auch den innern Menschen zu verwandeln. Der gesetzlose Sprung der Freude wird zum Tanz [!], die ungestalte Geste zu einer anmutigen, harmonischen Gebärdensprache [!], die verworrenen Laute der Empfindung entfalten sich, fangen an, dem Takt zu gehorchen und sich zum Gesange zu biegen. [...] Dort

236 Ebenda, S. 637 [zweiundzwanzigster Brief], kursive Hervorhebungen der Verf..

237 Ebenda, S. 661f. [siebenundzwanzigster Brief].

238 Ebenda, S. 662 respektive S. 665.

sehen wir bloß den Übermut blinder Kräfte, hier den Sieg der Form und die simple Majestät des Gesetzes.²³⁹

Im zwischenmenschlichen Umgang hinterläßt das Spuren: Was bisher „Begierde“ war, wird zur „Liebe“ veredelt. Hierarchie wird nicht länger allein über die Gewalt organisiert, sondern weiß sich an den „Verstand“ zu richten, sich argumentativ, rational nachvollziehbar zu legitimieren. Daran anschließend entsteht eine freiheitliche Gemeinschaft.²⁴⁰ Die Grenzen, die dem „dynamischen“ wie dem „ethischen Staat“²⁴¹ immer noch auferlegt werden, werden überwunden im „ästhetischen Staat“, da „*Freiheit zu geben durch Freiheit*“ „das Grundgesetz dieses Reiches“ sei.²⁴² Hier können, entgegen so mancher Unterstellungen²⁴³, auch weniger elitäre Kreise, „auch nicht ‚feingestimmte Seelen‘“²⁴⁴, integriert werden, schließlich schließt diese „Freiheit“, zumindest hypothetisch, alle ein.

Daß es mit der Definition des „Schönen“ auch einfacher geht als in Schillers ästhetischen Schriften, zeigt übrigens Goethe. Am Beginn der Brieffreundschaft mit Schiller faßt er den Begriff „schön“ so schlicht wie pragmatisch als „ein vollkommen organisiertes Wesen, wenn wir uns bei seinem Anblicke denken können, *daß ihm ein mannigfaltiger freier Gebrauch aller seiner Glieder möglich sei, sobald es wolle*; das höchste Gefühl der Schönheit ist daher mit dem Gefühl von Zutraun und Hoffnung verknüpft.“²⁴⁵

Doch zunächst noch einmal ein Blick zurück zu den beiden 1793 im Entstehen begriffenen Schriften „Kallias oder Über die Schönheit“ und „Über Anmut und Würde“: Mittels einer Prolepse möchte ich mich einem hier anhängigen Themenfeld nähern, das

239 Ebenda, S. 665f.; Das später am Weimarer Hoftheater avisierte Konzept des Tanzes beziehungsweise der Gebärdensprache, die am gelungenen Ende einer Entwicklung zur perfekten Inszenierung stehen, haben hier ihren Ursprung.

240 Ebenda, S. 666; sehr bedenklich mutet Schillers schematisches, holzschnittartig Beispiel an, so wie die Schönheit den Streit der Naturen in dem ewigen Gegensatz der Geschlechter löse, indem analog zum „Muster des freien Bundes“, der „zwischen der männlichen Kraft und der weiblichen Milde“ geknüpft werde, ließe sich „auch in dem verwickelten Ganzen der Gesellschaft“ „alles Sanfte und Heftige in der moralischen Welt [...] versöhnen.“ Diese geschlechtscharakterlichen Zuschreibungen gelten heute wohl kaum noch als plausibel.

241 Ersterer ist der „Staat der Rechte“, innerhalb dessen „der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt“, letzterer ist derjenige „der Pflichten“, innerhalb dessen „mit der Majestät des Gesetzes [...] sein Wollen“ gefesselt werde, vgl. S. 667.

242 Ebenda; Schillers „ästhetischer Staat“ erweist sich, folgt man der Rezeptionsgeschichte, als ein durchaus komplizierter Begriff. Vgl. zu diesem Komplex Birgit Sandkaulens erhellenden Aufsatz: Die „schöne Seele“ und der „gute Ton“. Zum Theorieprofil von Schillers ästhetischem Staat. In: DVJS 76 (2002), S. 74-85.

243 Vgl. Sandkaulen, S. 79.

244 Ebenda.

245 So Goethe in der Beilage zum Brief vom 30. August 1794, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 41; Schillers Antwort fällt zurückhaltend zustimmend aus, vgl. ebenda, S. 44.

ebenso eng mit der im unmittelbar folgenden Kapitel behandelten Thematik zusammenhängt und folglich ebenso berechtigt dort beleuchtet werden könnte. Es markiert geradezu eine Schnittstelle zwischen dem hier behandelten theoretischen und dem theaterpraktischen Teil, denn: Schon früh befaßte sich Schiller intensiv mit der Schauspielkunst und, unmittelbar darauf aufbauend, mit der Rolle des Schauspielers.²⁴⁶ In „Über Anmut und Würde“ (1793) beobachtet Schiller zunächst allgemein die Differenz zwischen den (mündlichen) Äußerungen eines Menschen und dessen Körpersprache. Was dergestalt zutage trete, sei einerseits „für was er [gemeint: der Mensch, Anm. der Verf.] will gehalten sein“ wolle und andererseits „das, was er wirklich ist.“²⁴⁷ Die benannte Unterscheidung von Sprechen und Handeln hat Schiller früher und später zuweilen auch in seinen Dramen klar herauspräpariert, etwa indem er eine Diskrepanz zwischen Text und Nebentext, in dem er konkrete Vorgaben für die Körpersprache der Figuren lieferte, aufbaute.²⁴⁸ Schiller verharrt jedoch nicht nur bei allgemeinen und

246 Im Gegensatz dazu sieht Helmut Koopmann bei Schiller nur eine minimale Bereitschaft, wenn nicht „[...] geringe Fähigkeit und offenbar auch nur geringe Neigung, der Schauspielkunst eines einzelnen Schauspielers wirklich gerecht zu werden“ respektive hält er dessen „[...] Bemerkungen zur Darstellungskunst einzelner Schauspieler“ für derart „wenig spezifisch, daß man Schiller Spracharmut unterstellen würde, wüßte man nicht, daß er sich auch später nur für Allgemeines am Theaterbetrieb interessiert und wenig konkrete Bemerkungen gemacht hat“, vgl. Koopmann, Schillers Theater- und Bühnenpraxis, Schiller-Handbuch, S. 233-239, hier S. 234f.; gegen diese Einschätzung scheint indes einiges zu sprechen, zumal Koopmann nicht erwähnt, daß seine These keineswegs unumstritten ist, so gelangt etwa Schmidt in seiner Arbeit über die Bühnenanweisungen zu einer gänzlich anderen Konklusion, vgl. hier S. 294f.: „Schiller hat keine Dramaturgie geschrieben und keine Regeln für Schauspieler aufgestellt, aber aus seinen Werken selbst, aus brieflichen Äusserungen und aus den theoretischen Schriften ergibt sich ein klares Bild von der Art der theatralischen Darstellung, die ihm für seine Werke vorgeschwebt haben muß.“

247 Vgl. „Über Anmut und Würde“ in Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 433-488, hier S. 450.

248 Ein solches Beispiel der diametral unterschiedlichen Botschaften von Rede und Körpersprache wird im „Turandot“-Kapitel eingehend behandelt; als ein Paradebeispiel für den darüber hinaus generell durchdachten, effektvollen Einsatz der Körpersprache bei Schiller mag an dieser Stelle die Begegnung der beiden Königinnen (Szene III,3) aus „Maria Stuart“ gelten, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. II, hier S. 621-628; Kuntz, Schillers Theaterpraxis, betont dagegen, hier S. 88: „Rücksicht zu nehmen galt es für den Dichter auf die einzelnen Fächer und die besonderen Fähigkeiten der Weimarer Kräfte. Hierbei geht Schiller den Dramatikern aller Zeiten als leuchtendes Beispiel voran, hat sich doch wohl kein anderer grosser Dichter derart sorgfältig und eingehend mit der Theaterbesetzung seiner Gestalten befasst und diese gelegentlich sogar dem Darsteller ‚auf den Leib geschrieben.‘ So erhält zum Beispiel die gesanglich begabte Weimarer Favoritin Karoline Jagemann als Thekla wie als Maria Stuart vom Dichter eine Liedeinlage eingebaut.“ Dem entspricht auch Schillers Plan, die Titelrolle der sich in Arbeit befindenden „Phädra“-Übersetzung von vorneherein mit „Madame Becker“ zu besetzen vgl. Schillers Brief an Goethe „nach“ dem 20. Januar 1805, Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 1042; zusätzlich stellt Peter Schmidt fest, wie Schiller, gerade auch in Abgrenzung zu Goethe, „optische Element[e] in der Aufführung“ berücksichtigt, indem er „dem Schauspieler in weitaus grösserem Masse Anleitungen für die sprachliche Gestaltung seiner Rolle“ unterbreitet, ja „den sichtbaren Bühnenvorgang“ choreographiert, „während bei Goethe davon überhaupt nicht die Rede sein“ könne, vgl. Schmidt, Bühnenanweisungen, hier S. 170-174, vgl. ebenda auch S. 178, S. 193, S. 276, insbesondere S. 293; daß Schiller auch praktisch, konkret auf Schauspieler einzugehen wußte, erhellt die Lektüre von NA, Bd. 42, hier besonders S. 250, Nr. 503 (der Schauspieler Christian A. J. Leißring berichtet von einem Gespräch mit Schiller über seine Rolle als Jäger in „Wallensteins Lager“); S. 288, Nr. 647 (Goethe erwähnt gegenüber Eckermann seine und Schillers Kontakte zu Schauspielern, wohl verbunden mit der Intention der Einflußnahme); S.

alltäglichen Beispielen, sondern er kommt gleichfalls, überaus rasch, auf das Wesen der Schauspielkunst, da der Begriff der „wahren Anmut“ oder „Grazie“ respektive der „erkünstelten“ zu klären ist.²⁴⁹ Die mögliche Kollision der Schauspielkunst mit dem Anspruch an „wahre Anmut“ kompensiert er, indem er erst eine Parallele zum Tanz herstellt und anhand des daraus abgeleiteten Beispiels seine Vorstellung von einem guten Schauspieler illustriert:

Ich bin ebenso weit entfernt [...] dem Tanzmeister sein Verdienst um die wahre Grazie, als dem Schauspieler seinen Anspruch darauf abzustreiten. Der Tanzmeister kommt der wahren Anmut unstreitig zu Hilfe, indem er dem Willen die Herrschaft über seine Werkzeuge verschafft und die Hindernisse hinwegräumt, welche die *Masse* und *Schwerkraft* dem Spiel der lebendigen Kräfte entgegensetzen. [...] Entläßt er aber den Lehrling aus seiner Schule, so muß die Regel bei diesem ihren Dienst schon geleistet haben, daß sie ihn nicht in die Welt zu *begleiten braucht*: kurz, das Werk der Regel muß in Natur übergehen.

Die Geringschätzung, mit der ich von der theatralischen Grazie rede, gilt nur der *nachgeahmten*, und diese nehme ich keinen Anstand, auf der Schaubühne wie im Leben zu verwerfen. [...] Die Forderungen, die wir an den Schauspieler machen, sind: 1. *Wahrheit* der Darstellung und 2. *Schönheit* der Darstellung.²⁵⁰

318, Nr. 739 (Genast beschreibt anlässlich einer Probe Schillers mit dem Schauspieler Haide dessen „Nachsicht und Freundlichkeit gegen die Schauspieler“).

249 Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. V, hier S. 451.

250 Ebenda, S. 451f.; Es ist zudem festzuhalten, daß die Wahrheit der Darstellung die Priorität über die Schönheit der Darstellung erhält. Möglicherweise steht dies in engem Nexus zu Schillers Tragödienaffinität, da naturgemäß das Leiden nicht immer dazu prädestiniert ist, die ihm anheim fallende *dramatis persona* „schön“, oder, um den hier gebrauchten Ausdruck korrekterweise zu verwenden, „anmutig“ aussehen zu lassen, während sie ohne weiteres „wahr“, überzeugend erscheinen kann. Während ‚Anmut‘ eine Eigenschaft ist, die wir von willkürlichen Bewegungen fordern“, vgl. ebenda S. 453, bleibt zu bedenken, was Günther Heeg, allerdings anhand des Begriffes der „Würde“, für die dies natürlich unbestritten erst recht Gültigkeit besitzt, hervorgehoben hat: „[...] die Erinnerung an die momentane Übermacht des Affekts und die Ohnmacht der Vernunft [...]“ sind stets präsent, insofern „ist Würde eine Frage der Zeit“, für die „Anmut“ gilt das nämliche, wie selbstverständlich entsprechend auch „Leid“ von weiblichen Figuren bei Schiller verkörpert werden kann, belegt nicht nur die weiter oben erwähnte Szene III,3 aus „Maria Stuart“, sondern trifft auf alle tragischen Heldinnen zu, vgl.: Heeg: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. – Frankfurt am Main 2000, S. 393-398, hier S. 397; dabei sei „Anmut“ weiblich, „Würde“ männlich konnotiert, vgl. S. 397, synthetisiert wird beides im „Edlen“, welches „[i]n der Gestalt des ‚edlen Mannes‘ von ‚Würde und Wert‘ mit durchaus ‚weiblichem‘ Einschlag [...] für das Theater der Weimarer Klassik zur repräsentativen ‚Grundfigur‘ geworden“ ist, „als Versöhnung des Männlichen und Weiblichen“, vgl. S. 398. - Heeg überprüft seinen Gedanken allerdings an keiner Figur Schillers, sondern betont vielmehr, die beinahe neutrale „edle Gestalt“ rücke in die Nähe „einer ‚weißen Leinwand‘“, „auf der das (Rollen)bild des Schauspielers erscheinen“ könne. „Über Anmut und Würde“ indes als gemeinsame (Schauspiel-) Programmatik Goethes und Schillers zu interpretieren, wie Heeg es unternimmt, ist allein schon deshalb problematisch, da 1793 noch gar keine gemeinsame Linie gesucht, geschweige denn gefunden wurde. Bekanntlich fand die Annäherung beider erst 1794 statt. Zudem scheint es keineswegs so zu sein, als hätten sich auf der Weimarer Bühne nur „schöne Seelen“ (vgl. Schillers Definition, S. 468f.) präsentiert – der Spielplan, der im nächsten Kapitel cursorisch vorgestellt wird, spricht klar dagegen, oder als hätte es innerhalb des Theaterensembles keinerlei Differenzen über die Ausgestaltung der Rollen gegeben.

Das Entscheidende ist demnach nicht, daß die Bewegungen, die eine Person oder im speziellen ein Schauspieler vollführt, ihr oder ihm von der Natur gegeben sind, sondern, daß sie ihm in Fleisch und Blut übergegangen sind, sie nicht aufgesetzt wirken, er sie sich anverwandelt hat und sei es auch allein für den Einsatz auf der Bühne.²⁵¹

In den in etwa zur gleichen Zeit entstandenen „Kallias“-Briefen präzisiert Schiller anhand der Kategorien „Manier“ sowie „Stil“ seine Idee des authentischen Schauspielers und zeigt damit gleichzeitig, daß „Nachahmung“ *per se* keinesfalls ein problematischer Terminus für ihn ist.²⁵² Ausgehend vom Gegensatzpaar „Manier“ und „Stil“ – letzterer wird definiert „[...] als die höchste Unabhängigkeit der Darstellung von allen subjektiven und allen objektiv zufälligen Bestimmungen“²⁵³ – proklamiert er jenen zum „großen Künstler“, der es vermag, „den Gegenstand“, die spezielle Rolle vor Augen zu führen, dann werde „reine Objektivität“²⁵⁴ zum Ausdruck gebracht. Dem beschriebenen Schauspieler gelingt es demnach, jede Rolle unterschiedlich zu interpretieren, in jeder Rolle als ein anderer zu erscheinen, in seiner Rolle zu verschwinden. Den beiden anderen von Schiller beobachteten Darstellertypen geht diese Fähigkeit ab: Der mediokre Schauspieler, diagnostiziert er, führt lediglich sich selbst vor, „seine Darstellung“ besitzt also „Subjektivität“, die oben beschriebene und gelobte Variationsbreite ist mithin nicht gegeben, während der „schlechte“ Akteur nur seinen „Stoff“ darstellt, hier wird „die Darstellung [...] durch die Natur des Mediums und durch die Schranken des Künstlers“ determiniert.²⁵⁵ Der so beschriebene Schauspieler wirkt in seiner Rolle überfordert, unglaubwürdig, nicht authentisch. So glaubt Schiller dem von ihm als Beispiel aufgeführten „Herrn Brücke“ den von ihm repräsentierten König nicht, da er immer nur er selbst bleibe, während „Madame Albrecht“ als Vertreterin der mittleren Kategorie unabhängig davon, ob es bei einer konkreten Rolle stimmig erscheint oder nicht, „Schmerz“, „Wahnsinn“ und „edlen Anstand“ verkörpere, einzig Konrad Ekhof und Friedrich Ludwig Schröder bestehen vor seiner Kritik, dadurch, daß sie als Privatpersonen ganz „in der künstlichen Person“ aufgehen, für die Dauer der Aufführung nichts an sie persönlich erinnert, dem Zuschauer einzig die jeweilige Rolle

251 Bei Schiller kollidiert der Anspruch an den Menschen mit dem Anspruch an den Schauspieler lediglich in dem Falle, wenn der Künstler sich nicht zuvor zum „Menschen“ ausgebildet habe, den es „auf der Schaubühne [zu] repräsentieren“ gelte, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 452.

252 Anders deutet dies Heeg, Das Phantasma der natürlichen Gestalt, hier S. 395, der die Passage aus den „Kalliasbriefen“ nicht in seine Interpretation mit einbezieht.

253 Vgl. die Beilage zu Schillers Brief an Körner vom 28. Februar 1793, zitiert nach Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von Klaus L. Berghahn, S. 193-199, hier S. 196f..

254 Erneut kehrt also ein längst bekanntes Gegensatzpaar Schillers, das „Objektive“ und das „Subjektive“, wieder.

255 Vgl. wiederum Schillers Brief an Körner vom 28. Februar 1793.

gezeigt wird.²⁵⁶ Es kommt auf das Gelingen der Nachahmung an, dann beinhaltet sie für Schiller keine negative Komponente, da ja auch die Vorstellung von „Anmut“ nicht gestört wird, wie Schiller ja realistischerweise „nur“ fordert, „Anmut“ habe „etwas Unwillkürliches“ zu „sein oder *scheinen*“.²⁵⁷

Schillers zweites, intensiv reflektiertes Themenfeld bildet die Dramentheorie, die Frage nach der Gattungsdifferenzierung: Wann und in welchem differierenden Kontexten auch immer von Tragödien- und insbesondere von Komödientheorie die Rede ist, wird Schillers diesbezüglichen Stellungnahmen große Bedeutung beigemessen.²⁵⁸ Die meisten verweisen in diesem Nexus auf Schillers letzte theoretische Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ (1795). Tatsächlich hat Schiller zwischen 1784 und seinem gerade erwähnten Aufsatz mehrmals zu diesem Thema Position bezogen.²⁵⁹

In seinem Aufsatz „Was kann eine gut stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ vertrat Schiller die Ansicht, die Komödie besitze „eine erzieherische Bedeutung.“ Aus diesem Grund schien es ihm nicht ausgemacht zu sein, ob nicht „vielleicht die Erfahrung“ dem Lustspiel vor der Tragödie den „Vorrang“ geben kann, da „Spott und Verachtung [...] den Stolz des Menschen empfindlicher [verwunden], als Verabscheuung sein Gewissen

256 Ebenda, S. 197; viel konkreter und praktischer geht es, als Replik auf Koopmann, kaum, ob man an Schillers Ablehnung der Spielweise des Schauspielers Haide, vgl. NA, Bd. 42, hier S. 318f., einzig den Schluß ziehen kann, Schiller vermöge es nicht, Schauspielern „gerecht“ zu werden, ist nicht konsistent.

257 Vgl. wiederum „Über Anmut und Würde“, Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 452.

258 So erwähnt Hans Steffen im Vorwort einer von ihm herausgegebenen Vortragsammlung Schillers herausragende Rolle bei der Klärung der beiden Dramengattungen, vgl. Steffen, Hans: Das deutsche Lustspiel. Erster Teil. - Göttingen 1968. (=Kleine Vandenhoeck-Reihe, Bd. 271), S. 3f.; Hinck versäumt es in der Einführung von „Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart“ ebenso wenig, auf Schillers wichtigen „Vergleich von Tragödie und Komödie“ in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ hinzuweisen wie Catholy in „Das deutsche Lustspiel“, der die „hohe Originalität“ von Schillers „Lustspieltheorie“, ja „Lustspielutopie“ herausstreicht, vgl. Hinck, Walter: Einführung in die Theorie des Komischen und der Komödie. In: Ders.: Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. - Düsseldorf 1977, S. 1-31, hier S. 25f. und Catholy, Eckehard: Schiller. Theorie der Komödie als Ersatz der Komödie. In: Ders.: Das deutsche Lustspiel von der Aufklärung bis zur Romantik. - Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1982, S. 135-160, hier S. 137; Greiner unterscheidet die „Komik der Herabsetzung, des Verlachens“ und die „Komik der Heraufsetzung“, wobei bei letzterer an Schillers Entwurf einer „höheren Komik“ in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ zu denken sei, vgl.: Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen. - Tübingen 1992. (=UTB Bd. 1665), S. 3; Hirst beruft sich zwar nicht nachdrücklich auf Schiller, geht jedoch von einem ähnlichen Standpunkt wie dieser aus: „Tragedy plays on our emotions, it involves us and demands our sympathy for the protagonist; comedy appeals to our intellect, we observe critically and laugh at the victim. [...]“, vgl. Hirst, David L.: Tragicomedy. - London, New York 1984. (=The Critical idiom 43), Preface; Mainusch knüpft wieder direkt an Schiller an und hebt hervor, wie er die Komödie schließlich über die Tragödie gestellt habe und ein „Bekenntnis zum Zufall und zur Ungereimtheit [a]n die Stelle des Schicksalsglaubens“ habe treten lassen, vgl.: Mainusch, Herbert (Hg.): Überlegungen zur Komödie. In: Ders.: Europäische Komödie. - Darmstadt 1990, S. 1-12, hier S. 9; vgl. ferner: Hein, Jürgen: Die Komödie. und Baldo, Dieter: Die Tragödie. jeweils in: Knörrich, Otto (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. 2., überarbeitete Auflage. - Stuttgart 1991, S. 202-126, hier S. 208 und S. 398-419, hier S. 415f.

259 Vgl. besonders: Koopmann, Helmut: Schiller und die Komödie. In: JbDSG 13 (1969), S. 272-285.

foltert [...]“ Das Theater bietet zudem den Vorteil, „[...] unsre Schwächen [zu] belachen“ und „unsre[...] Empfindlichkeit [zu] schon[en] [...] Ohne rot zu werden sehen wir unsre Larve aus ihrem Spiegel fallen und danken insgeheim für die sanfte Ermahnung. [...]“²⁶⁰ - Damit hat Schiller dem Lustspiel eine erzieherische und darum wertvolle Aufgabe und Intention eingeräumt.

Unmißverständlich geringschätzender ist seine Einstellung zur Komödie in seinen 1793 festgehaltenen „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“ einzuordnen. Nicht mehr Lustspiele oder Komödien, beides genuin wertfreie Bezeichnungen, sind hier Gegenstand seiner Überlegungen. Unter dem abfällig klingenden Terminus „Lachstücke“ versteht er jetzt Dramen, in welchen der Zuschauer durch ein „niedriges“ Mittel erheitert werden soll, welches explizit nur unter Vorbehalt und Einschränkungen, nur da, „[...] wo es Lachen erregen soll [...] gestattet werden kann [...]“.²⁶¹ Das bereits oben implizierte Verlachen ist in dieser Definition noch vorhanden, doch der pädagogische Nebeneffekt verschwindet vollkommen. Schillers Hinweis, derjenige Dichter verbreite „Unwillen“, der „das Niedrige da“ anbringe, „wo wir es schlechterdings nicht verzeihen können, bei Menschen nämlich, von denen wir berechtigt sind, feinere Sitten zu fodern“, stellt zudem eine eindeutige Hierarchie zwischen der nun bevorzugten Tragödie und der in der Gunst gesunkenen Komödie dar, treten doch im Trauerspiel ausschließlich Figuren von hohem Stand respektive hoher Gesinnung auf, zu denen „niedrige“ Verhaltensweisen, die Lachen hervorrufen, nicht passen.²⁶² Damit nicht genug, lehnte Schiller zur circa gleichen Zeit kategorisch jegliche Annäherung zwischen Tragödie und Komödie ab, aus dem anfänglich unentschlossenen „Nebeneinander“ war ein „Gegeneinander“ geworden.²⁶³ Seine zeitlich ungefähr parallel liegenden Überlegungen „Über das Pathetische“ schließt er mit einer zentralen Aussage, die er im konkreten Nexus zwar eindeutig auf den Unterschied zwischen dem „ästhetischen“ und dem „moralischen“ Urteil bezieht, wobei er explizit und mit guten Gründen dafür eintritt, „ästhetische Dinge“, also Kunst im weitesten und Dichtung im engeren Sinn, nicht an moralischen Maßstäben zu messen, die jedoch in dem hier interessierenden Kontext eine noch bedeutendere Kernaussage in sich birgt,

260 Vgl. Fricke/Göpfert, Band V, S. 818-831, hier S. 825f..

261 Vgl. Fricke/Göpfert, Band V, S. 537-543, hier S. 539.

262 Koopmann weist schlüssig nach, daß diese geänderte Einstellung Schillers auf sein intensives Kant-Studium zurückgeht, vgl. Koopmann, Schiller und die Komödie, S. 277ff.; jedoch sollte nicht außer Acht gelassen werden, daß Kant nicht der einzige Philosoph war, welcher auf Schiller maßgeblichen Einfluß ausübte, vgl. hierzu beispielsweise Wolfgang Riedels Überblick über „Schiller und die popularphilosophische Tradition“ im Schiller-Handbuch, S. 155-166, besonders S. 164, wo Riedel via Wieland Shaftesburysches Gedankengut auf Schiller einströmen sieht; bereits davor findet sich der Bezug auf Shaftesbury, etwa bei Wilkinson/Willoughby, hier z. B. S. 28, S. 32.

263 Koopmann, Schiller und die Komödie, S. 278; Schillers selbständige kritische Haltung geht aus der oben erwähnten Rezeption der „Kritik der Urteilskraft“ schon hervor, auf die Diskussion über die Art des Einflusses, den Kant auf Schiller ausübte, wird im Verlauf des Kapitels noch näher eingegangen.

nämlich: „Indem man zwei verschiedene Zwecke verfolgt, wird man Gefahr laufen, beide zu verfehlen. [...]“²⁶⁴ Analog angewendet auf die Relation zwischen Trauerspiel und Lustspiel ergibt sich daraus zugleich die absolute Unmöglichkeit, die unterschiedliche Intention beider Dramengattungen in ein und demselben Stück umzusetzen.

Bei der negativen Meinung über die Komödie, die nun einen untergeordneten Rang einnahm, blieb es indes nicht. Allmählich, „[...] mit dem Versuch einer Überwindung des kantischen Einflusses [...]“, der jedoch zu keinem Zeitpunkt blinde Gefolgschaft implizierte, stieg die Komödie wieder in Schillers Ansehen.²⁶⁵ Im auf die Jahre 1793/94 datierten Fragment „Tragödie und Komödie“, das als Vorarbeit zu „Über naive und sentimentalische Dichtung“ eingestuft wird, stellt Schiller fest: „Das Gemüt in Freiheit zu setzen, erzielen beide, die Komödie leistet es aber durch die *moralische Indifferenz*, die Tragödie durch die *Autonomie*.“²⁶⁶ Die Formulierung „moralische Indifferenz“ stellt eine klare Aufwertung der zwischenzeitlich an den Rand gedrängten Komödie dar, schon allein, weil Schiller in diesem Zusammenhang nicht „an de[n] rohen, aber wahren Ausdruck der Natur“, der sich laut einem früheren Beispiel u. a. in der „Betrunkenheit“, einem „niederen“ Zustand, äußerte, sondern dieselben Themen wie im Trauerspiel vor Augen hatte, die im Lustspiel nur nicht als solche behandelt werden dürfen und deshalb zu „neutralisieren“ seien.²⁶⁷ Wenn also beispielsweise der „Undank“ Gegenstand der Komödie sei, müsse er, so Schiller, lediglich anders behandelt werden als in der Tragödie. Generell folgt daraus, daß grundsätzlich beide Dramengattungen die gleichen Themen behandeln können und nur die Art der Darstellung eine andere zu sein habe. Für das von Schiller gewählte Beispiel des Undanks bedeutet dies, daß in der Komödie im Gegensatz zur Tragödie die Undank erfahrende Figur aus der Sicht des Zuschauers nicht zur bemitleidenswerten, aber stattdessen zur lächerlichen Figur wird, da sie in falscher Einschätzung der Situation zu Unrecht Dank erwartete. In der Komödie ist es folglich die Aufgabe des Dichters, dem Zuschauer die Rolle des Betrachters „von außen“ zu geben, so daß dieser nicht in das Bühnengeschehen involviert wird und dieses mit moralischen Maßstäben beurteilt.²⁶⁸ Im Gegenteil soll der Zuschauer nüchtern und unbeteiligt die ihm vorgeführten Vorkommnisse betrachten, sich nicht mit der sich in Schwierigkeiten befindenden Figur identifizieren, sondern sich über diese amüsieren.²⁶⁹ Eher zögerlich äußert sich Schiller dazu, in welchem Verhältnis Tragödie

264 Ebenda, S. 536f..

265 Ebenda, S. 281.

266 Vgl. Fricke/Göpfert, Band V, S. 1017f..

267 Vgl. Fricke/Göpfert, Band V, S. 539, S. 1017f..

268 Überhaupt gilt: „Moral und Kunst unterstehen zwei grundverschiedenen Beurteilungsvermögen im Menschen: bei jener gebietet die Vernunft, bei dieser herrscht die Einbildungskraft. Damit hängt zusammen, daß man dieselbe Haltung moralisch anders beurteilen kann als ästhetisch.“, so Berghahn, „Das Pathetischerhabene“, hier S. 495, vgl. generell zu dieser Differenzierung ebenda, S. 495f..

269 Ähnlich sieht es Lesley Sharpe, indem sie feststellt, es gehe darum, „to judge events not according to our own notions of morality but according to the cause and effect relationships operating within the play“,

und Komödie zueinander stehen und wie 1784 treibt ihn nun erneut die zwischenzeitlich schon einmal geklärte, inzwischen jedoch wieder offene Frage danach um, welcher Dramengattung die größere Bedeutung zukomme: „Man müßte untersuchen, welche von beiden die höhere Kraft voraussetzt und das Höhere erzielt [...]“ - so beginnt seine ausweichende Formulierung, mit der er eine kurze Erörterung über mögliche Untersuchungskriterien, die eventuell Gewißheit in der ungelösten Frage bringen könnten, einleitet. Mit einer klaren Stellungnahme tut er sich schwer, was damit zusammenhängen könnte, daß er sowohl eine Polarisierung konstatiert als auch eine Hierarchisierung beider anstrebt. Es genügt ihm nicht, nur deren Verschiedenartigkeit herauszustellen. Als einen Unterschied benennt er, daß eine der beiden Gattungen „die höhere Kraft“ erfordere, die andere „das Höhere“ erreiche. Für welche der beiden was zutrifft, bleibt dabei offen. Definitiv legt Schiller sich nicht fest - geschickt flicht er an dieser Stelle ein, sie seien „nicht vergleichbar“, da ihre Ausgangs-, Wirkungs- und Zielpunkte vollkommen unterschiedlich seien. Immerhin ringt er sich anschließend zu einer entschlossenen Aussage durch, wenngleich diese nach dem unmittelbar Vorausgegangenen nicht so recht motiviert erscheint: Auf einmal heißt es: „[D]ie Komödie setzt uns in einen *höhern Zustand*, die Tragödie in eine *höhere Tätigkeit*.“ Die naheliegende Frage, ob für das Trauerspiel oder das Lustspiel die „höhere Kraft“ notwendig sei beziehungsweise welches der beiden „das Höhere“ erreiche, läßt Schiller vorerst unbeantwortet. Er beschränkt sich auf ein Lob der Komödie: „Unser Zustand in der Komödie ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder tätig noch leidend, wir schauen an, und alles bleibt außer uns; dies ist der Zustand der Götter, die sich um nichts Menschliches bekümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt.“²⁷⁰ Mit dieser Komödiendefinition ist eine Kehrtwende in zweierlei Hinsicht vollzogen: Zum einen schätzt Schiller das Lustspiel in ähnlichem Maß positiv ein wie anfangs im Schaubühnen-Aufsatz, zum anderen hat er dabei zwar noch eine Form des Verlachens im Blick (dergestalt, daß der Geschädigte, der einem Betrug in welcher Form auch immer aufgefressen ist, „lächerlich“ wird), eine Rückkopplung zum eigenen Verhalten, welches durch das auf der Bühne Gesehene verändert, ja gebessert werden soll, wird aber nicht mehr angestrebt. Statik, Neutralität, Gleichgültigkeit und Distanz kennzeichnen nun die Verfassung des Betrachters der Komödie. Insofern grenzt die Komödie, die Schiller im Blick hat, mit ihrer „moralischen Indifferenz“ an so verwandte Termini wie „Indolenz“, oder aber, bereits pejorativ konnotiert, „Desinteresse“, „Apathie“, „Phlegma“, positiver gewendet an „Ataraxie“, an die Seelenruhe, Unerschütterlichkeit, Gleichmut. Dieser „Zustand“ impliziert

vgl. Sharpe, Lesley: Schiller's fragment „Tragödie und Komödie.“ In: MLR 81 (1986), S. 116-122, hier S.120.

²⁷⁰ Vgl. Fricke/Göpfert, Band V, S. 1018.

(möglicherweise auch) die Gefahr der Langeweile beim Zuschauer: etwas, das den Rezipienten nichts angeht, was außerhalb seiner selbst bleibt, seinen „Affektmechanismus“²⁷¹ nicht in Gang setzt, seine (wenn auch lediglich gedankliche) „Tätigkeit“ nicht animiert, verliert rasch den Reiz. *Eine* denkbare Erklärung für das Nicht-Umsetzen dieser Idee und Definition der Komödie besteht im eben beschriebenen, und sicherlich intendierten oder von Schiller selbst zumindest erkannten größtmöglichen Gegensatz zu seiner Tragödienkonzeption. Sie wirkt somit in erster Linie wie eine schöne, interessante Kopfgeburt, ein theoretisches Konstrukt, das als solches praktisch schwerlich umsetzbar sein dürfte respektive eventuell das Interesse der Zuschauer nicht in dem Maße zu fesseln in der Lage wäre wie die Tragödie. Darin liegt ein möglicher weiterer Grund, warum Schiller als erklärter Bühnenpraktiker mit Blick für das, was Hinck treffend „Bretterfestigkeit“²⁷² nennt, seine Theorie nicht umgesetzt hat.

Denn gerade weil Schiller diese Befindlichkeit für nicht menschlich und damit für nicht gegeben hält, bricht er hier seine Überlegungen zur Komödie ab und schwenkt auf die Tragödie um, weil er diese als die den „Menschen“ näherstehende Dramenform erachtet, er bekennt sich sozusagen zu seiner „natural sympathy with tragedy.“²⁷³ Auf einmal spricht er ein unzweideutiges Votum für das Trauerspiel aus. Es dient dazu, das der Komödie innewohnende „glückliche Gleichgewicht“ mit Hilfe der „Kraft“, die durch das Spiel auf der Bühne mobilisiert werde, „wieder“ zu erlangen. Während die Komödie darauf zielte, den Zuschauer keinesfalls persönlich anzusprechen und zu integrieren, intendiert umgekehrt die Tragödie, auf jeden einzelnen Zuschauer eine erst in ihren Bann ziehende und dann befreiende Wirkung auszuüben. Obwohl Schiller in seinem Fragment die Stellung der Komödie deutlich anhebt, favorisiert er hier wie in der Schrift „Über das Pathetische“ noch ihr Gegenstück.

In seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ (1795), die als „[...] Höhepunkt und [...] Abschluß der Schillerschen Poetik“ gilt, behält er manche der in „Tragödie und Komödie“ festgehaltenen Positionen bei, andere werden jedoch nicht mehr erwähnt und damit überwunden.²⁷⁴ Sehr vertraut klingen solche Feststellungen wie: „Nicht das Gebiet, aus welchem der Gegenstand genommen, sondern das Forum, vor welches der Dichter ihn bringt, macht denselben tragisch oder komisch [...]“²⁷⁵, denn damit meint Schiller nichts anderes als zuvor schon mit dem Beispiel des Undanks, welcher grundsätzlich in beiden Dramengattungen thematisiert werden könne.

271 So nennt es Jutta Linder, Schillers Dramen, Bauprinzip und Wirkungsstrategie, S. 33.

272 Hinck, Theater der Hoffnung, z. B. S. 49.

273 Vgl. Sharpe, S. 122.

274 Vgl. Japp, Literatur und Modernität, S. 148.

275 Vgl. Fricke/Göpfert, Band V, S. 694-780, hier S. 724ff.; gemäß dieser Überzeugung handelte Schiller später beim Polizei-Fragment, für welches er sowohl einen Trauerspiel- als auch einen Lustspiel-Plan anfertigte, vgl. hierzu: Fricke/Göpfert, Band III, S. 190-219.

Erneut beschäftigt ihn auch die Frage nach der Hierarchie und dem Verhältnis von Tragödie und Komödie.²⁷⁶ Schiller bemüht sich wiederum um die Benennung der zentralen Unterscheidungskriterien beider Dramengattungen. Gleichzeitig kommen nun neue Gesichtspunkte hinzu. Denn er beginnt damit, daß er dem Trauerspiel „das wichtigere Objekt“, also den bedeutenderen „Gegenstand“, zuschreibt, während er bescheiden, aber weniger entschieden zugibt, das Lustspiel benötige „das wichtigere Subjekt“, d. h. den besseren Dichter. Auf die gleiche Weise fährt er fort, den beiden Dramengattungen einander zuwiderlaufende Eigenschaften zuzuordnen: Er identifiziert es als die Aufgabe der Tragödie, „[...] die Gemütsfreiheit, wenn sie durch einen Affekt gewaltsam aufgehoben worden, auf ästhetischem Weg wiederherstellen zu helfen [...]“. Davon grenzt er die Komödie ab, in der „[...] verhütet werden [muß], daß es niemals zu jener Aufhebung der Gemütsfreiheit komme.“²⁷⁷ Analog definiert Schiller auch die anderen Eigenschaften von Lustspiel und Trauerspiel diametral entgegengesetzt: Der Tragiker gehe z. B. mit dem Drama grundsätzlich „praktisch“, der Komiker generell „theoretisch“ um. Ersterer habe darauf zu achten, fortwährend „das Herz“, also: das Gefühl des Rezipienten anzusprechen, letzterer müsse unter allen Umständen „das Pathos“ vermeiden und auf „ruhige“ Art und Weise „den Verstand“, also: den Geist zerstreuen. Der eine soll unbedingt Passion auslösen, der andere muß eben dies auf alle Fälle unterbinden. Wenn also das Pathos nicht in die Komödie integriert werden soll, heißt das umgekehrt selbstverständlich auch, daß Komik nicht in das Trauerspiel einzufließen hat. Schillers Gegenüberstellung von der Tragödie und der Komödie und ihrer jeweiligen Dichter gipfelt in der Aussage: „Wenn [...] die Tragödie von einem wichtigern Punkt ausgeht, so muß man auf der andern Seite gestehen, daß die Komödie einem wichtigern Ziel entgegengeht, und *sie würde, wenn sie es erreichte* [Hervorhebung der Verf.], alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen. Ihr Ziel ist einerlei mit dem Höchsten, wornach [!] der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.“²⁷⁸ Schiller zweifelt allem Anschein nach bereits zu diesem Zeitpunkt daran, seine niedergelegte Komödientheorie selbst realisieren zu können.

Im Unterschied zum vorausgegangenem Fragment „Tragödie und Komödie“ tritt nun das Lustspiel an die erste Position und das Trauerspiel steht diesem zum ersten Mal erkennbar nach. Doch Schiller behält, wie die hervorgehobene, im Konjunktiv formulierte Wendung deutlich zeigt, seine Skepsis bezüglich der dichterischen Umsetzbarkeit

276Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 694-780.

277Ebenda, S. 725; Der Gedanke der Wiederherstellung der Gemütsfreiheit erinnert sowohl an den Schaubühnenaufsatz als auch an die Rolle der Kunst in den „Ästhetischen Briefen“, was Rückschlüsse auf gewisse Kontinuitäten innerhalb des Schillerschen Denkens erlaubt.

278 Ebenda, S. 726.

dieses zweifellos großen, hohen Zieles einer von ihm entworfenen Komödie bei. Zudem hat die hier geschilderte Heiterkeit mit allen bisher erwähnten Komödiendefinitionen, an die er zu unterschiedlichen Zeiten dachte und in der in zweifellos verschiedener Wertigkeit das Verlachen eine Rolle spielte, gänzlich nichts mehr zu tun. Für diese derbe Form der Komik ist ab „Über naive und sentimentalische Dichtung“ kein Raum mehr. Das Lachen gewinnt eine andere Qualität - Schadenfreude oder böses Lachen auf Kosten anderer - und seien es nur Figuren auf der Bühne - erscheint von nun an völlig unangebracht. Damit ist das, was gemeinhin unter „Komik“ verstanden wird und was Schiller anfänglich auch in den Lustspielen und später nur noch in den „Lachstücken“ zuließ, aus der Komödie eliminiert worden. Damit geht gleichzeitig ein Spannung gewährleistendes Element verloren. Das Lachen steht nunmehr für einen gelösten, unbeschwerten Zustand, in welchem der Zuschauer beim Zusehen eines Stückes gleichbleibend verharrt. Ebenso deutlich wie von früheren Vorstellungen über das Lustspiel grenzt sich die neu definierte Komödie natürlich vom Trauerspiel ab. Dessen Funktion blieb aber über die Jahre hinweg weitgehend gleich. Gemäß Schiller ist „der tragische Künstler“ und damit der Verfasser von Tragödien vor allem dazu angehalten, „Pathos“ entstehen zu lassen. „[D]ie Darstellung des Leidens“ - und der Leidenschaft - dient eben dazu, den Helden des Stückes - und den Zuschauer desselben - wieder zur „Independenz“ bzw. zur „Autonomie“ und damit in jenen Status, der in der Komödie permanent vorherrscht, zu führen.²⁷⁹ Das Pathos dient folglich nur als Mittel, welches zu einem bestimmten Ziel führt: Leiden und Leidenschaft werden allmählich durch den Verstand, der ja in der Komödie fortwährend aktiv ist, überwunden. Die Tragödie ist gewissermaßen der Weg und die Komödie das Ziel. Die Figur auf der Bühne erlangt ihre „Selbständigkeit“²⁸⁰ zurück und befreit sich vom Leiden am „Schicksal“. Von dieser Position bezüglich der Tragödie weicht Schiller auch in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ inhaltlich nicht mehr ab.

Ganz wie es seiner dialektischen Denkweise entsprach, waren die gerade wiedergegebenen, von ihm angeführten Kriterien zur Differenzierung und Erklärung der Intention von Tragödie und Komödie demnach nicht nur komplementär, sondern auch antagonistisch, also nicht nur sich ergänzend, sondern auch sich widersprechend, ja sich widerstrebend.²⁸¹ Denn so sehr Schillers letzte Abhandlung insgesamt auf die Synthese hin ausgerichtet ist ²⁸², so ausgeschlossen hält er dies für Tragödie und

279 Vgl. Fricke/Göpfert, Band V, S. 512f. bzw. S. 1017f..

280 Ebenda, S. 525.

281 Vgl. bes. Catholy, Das deutsche Lustspiel, der dies in einem Schema anschaulich darstellt, S. 140f..

282 Vgl. z. B. Catholy, S. 142; Fischer, Bernhard: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne: „Über naive und sentimentalische Dichtung.“ In: ZfdPh 113 (1994), S. 225-245, hier S. 234f. spricht in diesem Zusammenhang von „Ganzheit“; Hinck, Walter: Einführung in die Theorie des Komischen und der Komödie. In: Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. - Düsseldorf 1977, S. 25; Japp, Literatur und Modernität, hier S. 153: „[...] zeigt eine genauere Betrachtung der

Komödie - und zwar in allen Schriften zu diesem Thema. Die theoretisch strikte Gattungstrennung zieht sich wie ein roter Faden durch alle einschlägigen Schriften Schillers. Ganz gleich, welchen Stellenwert die Komödie zu unterschiedlichen Zeiten bei Schiller einnahm, - daß sie von ihrer Umsetzung und Erscheinung her betrachtet nach seiner Überzeugung sich grundsätzlich und immer anderer Mittel als die Tragödie zu bedienen habe, ergibt sich immer zwangsläufig aus der Benennung ihrer jeweiligen Eigenschaften. Wie gesehen, gilt die gleiche Unvereinbarkeit theoretisch auch für Komik und Pathos. In einem entscheidenden Punkt findet allerdings eine Annäherung zwischen beiden statt: Während noch im Fragment „Tragödie und Komödie“ von Polarität die Rede war, obwohl bereits die „Gemütsfreiheit“ als das erklärte gemeinsame Ziel, als Vergleichspunkt beider Dramengattungen konstatiert wurde, ist diese nun nicht mehr angesprochen. Deswegen fällt die Hierarchisierung wesentlich leichter als zuvor: Die Tragödie strebt nach dem Zustand der Komödie, letztere erhält die „Gemütsfreiheit“, erstere ist dazu da, sie zurückzugewinnen. Zu Zeiten seiner frühen Schriften (1784, und auch noch 1793) hatten sie jedoch inhaltlich nichts miteinander gemein.

Soweit zu Schillers theoretischen Schriften - da jedoch „Komik und Komödie [...] nicht wechselseitig aufeinander angewiesen [sind]“²⁸³, sollte nach der Klärung von Schillers theoretischer Position doch auch ein Blick auf die Dramen und damit auf seine eigene praktische Umsetzung der aufgestellten Forderungen gerichtet werden.

Der erste, dem Schillers komische Seite auffiel, war der Philosoph und Philosophiehistoriker Kuno Fischer (1824-1907).²⁸⁴ Unter Berücksichtigung sämtlicher Dramen kommt er zu dem Schluß, es ließen sich, abgesehen von den Dramen „Don Carlos“, „Maria Stuart“, „Die Jungfrau von Orleans“, „Die Braut von Messina“ und „Wilhelm Tell“ samt der darin auftretenden Figuren, welchen eine komische Komponente völlig abgehe, eine „Fülle komischer Gebilde“ in seinem Werk ausmachen. Neben den von Fischer so bezeichneten „satirischen Gedichten“ sind dies eine ganze Reihe von Figuren aus den verbleibenden Dramen. Im Gegensatz zu Schillers theoretischem Anspruch macht Fischer das „Pathos“ als „die Urquelle“ des Komischen

kunstphilosophischen Schriften Schillers – von den Kantischen Anfängen bis zur Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung – daß die Struktur der Schillerschen Spekulation zwar antithetisch ist, daß aber ihre Intention auf eine Synthesis der Antithesis zielt. In diesem Sinne ist für Schiller das Denken in Gegensätzen ebenso bezeichnend wie der Gedanke ihrer Vermittlung.“; Berghahn, „Das Pathetischerhabene“, hier S. 486: „[...] Sein [gemeint: Schillers, Anm. der Verf.] dualistisches Welt- und Menschenbild ließ ihn die Welt als einen Kampfplatz zwischen Natur und Vernunft erfahren, wo der Mensch als sinnlich-sittliches Doppelwesen in Konflikte verwickelt wird, in denen er sich als Vernunftwesen gegen die feindlichen Kräfte der Natur wie gegen die eigene Sinnlichkeit behaupten muß.“; ferner: Sharpe, Schiller's Fragment, S. 117.

283 Vgl. Hinck, Die deutsche Komödie, S. 31; von Wiese erklärt sogar, Friedrich Schiller, hier S. 691: „Die Komödie war im Grunde nicht Schillers Sache.“

284 Vgl. Fischer, Kuno: Schiller als Komiker. Zweite neubearbeitete und vermehrte Auflage. - Heidelberg 1891. [zuerst: Frankfurt am Main 1861 unter dem Titel: Schiller als Komiker. Vortrag, gehalten in der „Rose“ zu Jena am 30. Januar 1861 erschienen.]

bei Schiller aus.²⁸⁵ Er unterscheidet das „heroische Pathos“, welches er den tragischen Figuren und den oben ausgesonderten Dramen zuordnet, vom „komischen Pathos“ und definiert aufgrund der von ihm einzeln besprochenen Figuren dieses wie folgt: „So verschiedenartig die menschlichen Naturen sind, so verschiedenartig ist ihr Selbstgefühl und ihr Pathos. In jedem liegt eine Quelle komischer Wirkungen. [...] Es ist offenbar ein Unterschied, in welchem Selbstgefühl und in welcher Lebenssphäre sich das Pathos bewegt: ob im Wallenstein oder im Wachtmeister, ob im Posa oder im Kapuziner.“²⁸⁶

Auffälligerweise blieb Kuno Fischers Ansatz ohne eine ausgeprägte weiterreichende Wirkung, was daran erkennbar ist, daß weder Koopmann noch Kaiser auf Fischer zurückverweisen, obwohl sie sich mit ähnlichen Fragestellungen beschäftigen.²⁸⁷ Dies ließe sich u. a. mit Fischers ungenauer Terminologie, denn er schreibt mehrfach von „menschlichen Naturen“ und vom „natürlichen Menschen“, wo es sich um Dramenfiguren handelt, erklären.²⁸⁸ Andererseits schmälert dies nicht sein Verdienst, immerhin als erster die ohne Zweifel komischen Züge in Schillers Dramen erkannt zu haben. Wie Fischer betont Koopmann die komische Komponente in „Kabale und Liebe“ und Kaiser deutet nicht nur sämtliche Figuren aus dem „Lager“ als komische Figuren, sondern geht noch einen Schritt weiter und erklärt sogar das Stück selbst zur Komödie. Dadurch, daß Komik auch in einem „bürgerlichen Trauerspiel“ und später sogar in einer Tragödie, „Wallensteins Tod“, anzutreffen ist²⁸⁹, wird gleichzeitig deutlich, wie problematisch es sich praktisch mit der theoretisch so eindeutigen Scheidung von Pathos und Komik verhält. Offensichtlich ist die Trennungslinie keinesfalls immer klar zu ziehen. In dieser Hinsicht wird Schillers „erste und letzte Komödie“, „Wallensteins Lager“, interessant. Vorsichtig weist Kaiser darauf hin, der erste Teil der Wallenstein-Trilogie werde „[...] nur dadurch Komödie, daß das Stück keine eigentliche dramatische Handlung“ besitze, vielmehr bloß „Lager, Zustand“ bleibe, da es sich allein „[...] um Meinungsäußerungen, nicht [aber] um Taten [...]“ drehe.²⁹⁰ Nun ist zwar sicherlich nicht der im Lager beschriebene Zustand, der die Soldaten in ihrer Unreflektiertheit zeigt (was Kaiser selbst eingesteht), das Ziel der „hohen Komödie“²⁹¹, die Schiller in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ theoretisch entwirft. Unbestritten ist jedoch, daß die Soldaten ohne Veränderung jeden Tag auf Leben und Tod kämpfen und sich folglich tatsächlich in einem unveränderlich scheinenden Zustand befinden. Darum zieht Kaiser

285 Die Liste der laut Fischer komischen Figuren reicht von Karl Moor über den Hofmarschall von Kalb, den Stadtmusikant Miller bis zu sämtlichen Figuren aus „Wallensteins Lager“, vgl. ebenda, bes. S. 284-360.

286 Ebenda, S. 310.

287 Vgl. wiederum Koopmann, Schiller und die Komödie; Kaiser, Gerhard: Wallensteins Lager. Schiller als Dichter und Theoretiker der Komödie. In: JbDSG 14 (1970), S. 323-346.

288 Vgl. Fischer, Kuno, z. B. S. 310, S. 337f..

289 Vgl. Fischer, S. 376.

290 Vgl. Kaiser, Wallensteins Lager, S. 345, S. 337f..

291 Vgl. Koopmann, Schiller und die Komödie, hier S. 283.

den Schluß, in diesem Stück sei die „absolute moralische Gleichgültigkeit der Komödie im Zusammengehen mit geistreicher Heiterkeit und Freiheit des Gemüts“ gewährleistet, nicht zuletzt weil der Zuschauer/Leser bei den lediglich als „Rollenexistenzen“ auftretenden Soldaten „diesseits der Erschütterung“ bleibe.²⁹² In der theoretisch geforderten extrinsischen Haltung des Zuschauers liegt demnach Kaisers Hauptargument für seine Einstufung.

An einer Stelle im Lager scheint nun aber die „moralische Gleichgültigkeit“, die Distanz des Zuschauers aufgehoben: „Wie du bist ein Friedländischer Mann,/Kannst dich so wegwerfen und blamieren,/Mit einem Bauer dein Glück probieren?/Der laufe, was er laufen kann.“ - wendet sich der „erste Kürassier“, für die Soldatenehre eintretend und dem Bauern zur Flucht verhelfend, weil es sich nicht gehört, den Zivilisten anzugreifen, an den „ersten Scharfschützen“ (vgl. Fricke/Göpfert, Band II, Szene 11, V. 667-670). Hier zeigt sich, daß nicht nur Komik in der Tragödie, sondern auch umgekehrt Pathos in der „Komödie“ praktisch angewendet wird. Das Entscheidende an diesem Beispiel ist, daß mit dem hier durchschimmernden Pathos die für die Komödie an sich typische „moralische Gleichgültigkeit“ in zweierlei Hinsicht aufgehoben wurde. Denn indem der Kürassier das Leben des Bauern rettet und mit pathetischen Worten an die Soldatenehre des Scharfschützen appelliert, handelt er unbestreitbar sympathisch und damit gerade nicht „moralisch indifferent“, d. h. er zieht die Sympathie des Zuschauers auf sich, durchbricht dessen Gleichgültigkeit (darüber hinaus handelt er, ohne daß dies in diesem Zusammenhang wichtig wäre, sogar noch im Wortsinn „moralisch“). Gerade dieses Verhalten des Pappenheimers wirkt auf besondere, höhere Art und Weise komisch, da es sich deutlich von der Position aller anderen Soldaten abhebt und beispielsweise mit den platten Weisheiten des Kapuziners nichts gemein hat. Der hohe Anspruch an sich selbst paßt demnach nicht zum übrigen, eher einfach denkenden Personal. In diesem Stück kommen somit verschiedene Formen von Komik zum Ausdruck. Zudem bedroht in dieser Dramensituation die der Tragödie zugeordnete „Leidenschaft“, mit der der Kürassier seinen Standpunkt vorträgt, die Ruhe, die in der Komödie unbedingt bewahrt werden soll. Die von Kaiser gewählte Gattungsbezeichnung „Komödie“ erweist sich damit als höchstens mit Einschränkungen haltbar. Gleichzeitig ist die betreffende Stelle ein weiteres Indiz dafür, daß Schiller seinem theoretischen Anspruch nicht immer selbst gerecht wurde.

Sicherlich ist es kein Zufall, wenn Schiller sich in seinen chronologisch an die theoretischen Schriften anschließenden Werken, den eigenen Dramen, nach seiner Definition von Komödie von neuem zwar nicht ausschließlich, aber verstärkt dem

292 Vgl. Kaiser, Wallensteins Lager, S. 342 und S. 346.

Trauerspiel zuwandte, weil hier die Kriterien leichter zu erfüllen waren.²⁹³ Wahrscheinlich erkannte er selbst, wie schwer die eigenen Ansprüche zu realisieren waren und bemühte sich darum nicht weiter intensiv um die Komödie. Schließlich ist auch das oben kurz erwähnte Polizei-Fragment nicht weit gediehen.

Für diese Annahme spricht ferner die bereits erwähnte „Dramatische Preisaufgabe“, die fünf Jahre nach Schillers letzter Komödiendefinition entstand. Indem Schiller hier dazu auffordert, „Intrigenstücke“ einzusenden, weil es zu wenige aufführbare Komödien gebe, zeigt dies zwar nach wie vor den hohen Anspruch, den Schiller diesbezüglich hatte. Gleichzeitig nimmt er jedoch z. T. indirekt auch Forderungen aus „Über naive und sentimentalische Dichtung“ zurück, da eine Intrige ohne ein gewisses Maß an Spannung und damit Aufhebung von Ruhe schlichtweg undenkbar erscheint. Daraus leitet sich ab, daß Schiller höchstwahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt spätestens, wenn nicht bereits 1795, wußte, wie wenig seine Forderungen praktisch umsetzen ließen. Diese These wird weiter gestützt durch die Tatsache, daß Schiller mit dem „Nathan“ ein „Schauspiel“ bearbeitet, ein nicht klar gattungstheoretisch zuzuordnendes Stück, welches er von theoretischer Warte aus klar abgelehnt hatte und das trotz des ernstesten Stoffes bisweilen Komik in Form von Sprachspielen zu transportieren weiß. Die Preisaufgabe in der Komödiensparte stünde dann als das Zugeständnis, die Konzession da, zu der Schiller zu dem späteren Zeitpunkt, 1800, gerade noch bereit gewesen wäre. Aber „[u]nmöglich konnte nach dem Wallenstein die Kraft des Komischen in unserem Dichter [gemeint: Schiller, Anm. der Verf.] [gänzlich] erloschen sein. [...]“²⁹⁴

Weil Schiller nach 1798 kein eigenständiges Drama mehr schrieb, welches auch nur in Ansätzen in Richtung der Komödie oder der Komik ging, rücken für den Zeitraum danach Schillers dramaturgische Arbeiten für das Weimarer Hoftheater, insbesondere „Turandot“ und die Übersetzungen der beiden Picard-Lustspiele, in den Blickpunkt des Interesses.²⁹⁵ Nicht allein da Holl im Unterschied zu Kaiser sogar meint, „[a]m ehesten“ sei „ihm [gemeint: Schiller, Anm. der Verf.] der Versuch zum Lustspiel in der

293 So sieht es auch Koopmann, Schiller und die Komödie, S. 284f.. Er weist zudem auf Schillers radikale Ablehnung nahezu sämtlicher z. T. bis heute als bedeutend eingestufte Komödiendichter hin. Unter den Abgeurteilten finden sich u. a. auch Shakespeare und Lessing, was einzig aufgrund der von Schiller in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ aufgestellten Kriterien nachvollzogen werden kann; auf Lessing und seine Komödie „Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück“ wird im Kapitel über die beiden Picard-Lustspiele noch einmal eingegangen.

294 Vgl. Kuno Fischer, S. 274f.; Fischer hat mit seiner Vermutung recht, obwohl er Schillers dramaturgische Projekte selbst nicht zu Rate zieht. Von der „Turandot“-Bearbeitung ist bei ihm zwar an keiner Stelle die Rede, wohl aber von den beiden Picard-Lustspielen, so daß er selbst darauf hätte kommen können, daß seine Einteilung in nur zwei Schaffensperioden, in welchen sich Schiller mit Komik beschäftigt habe, unvollständig ist, zumal auch ein Hinweis auf „Körners Vormittag“ aus dem Jahr 1787 bei ihm fehlt.

295 Vgl. Prang, Helmut: Geschichte des Lustspiels. Von der Antike bis zur Gegenwart. - Stuttgart 1968, der in bezug auf die Picard-Lustspiele von Übersetzung, in bezug auf „Turandot“ von „Nachgestaltung“ schreibt, S. 189.

Bearbeitung von Gozzis ‚Turandot‘ [gelungen]²⁹⁶, sondern auch weil ein „Schauspiel“ wie „Nathan der Weise“, das weder der Tragödie noch der Komödie explizit zuzuordnen ist, laut Schillers eben vorgestellten dramentheoretischen Überlegungen gar nicht angestrebt, sondern abgelehnt wurde, scheinen seine dramaturgischen Arbeiten eine Abkehr, oder doch eine Relativierung von den zuvor erarbeiteten theoretischen Standpunkten zu markieren. Daß Schiller selbst gegen Ende seines Lebens mit dem „Wilhelm Tell“, einem von Goethe übernommenen Stoff, ein eigenes „Schauspiel“ schreibt, zeugt, mit Monika Ritzer zu sprechen, von Schillers „stilistischer Spannweite.“²⁹⁷ Ein vollkommen falsches, inkomplettes Bild entsteht, wenn man wie Berghahn in seinem nach wie vor bedeutenden Aufsatz Schillers Dramentheorie auf „Das Pathetischerhabene“ reduziert.²⁹⁸ Berghahn handelt hier ausschließlich von der Tragödie, ganz so, als erwähne Schiller andere Formen des Dramatischen in seinen ästhetischen Schriften nicht einmal. Das durch Berghahn evozierte Bild einer nahezu ausschließlichen Tragödienfixierung läßt sich hingegen sowohl von der erwähnten theoretischen wie von der theaterpraktischen Seite her relativieren. Berghahn identifiziert im Unterschied dazu die Erhabenheit als das exklusive Telos des Schillerschen Dramas, welche über das zuvor erfolgte Leiden vermittelt werde.²⁹⁹ In

296 Vgl. Holl, Das deutsche Lustspiel, hier S. 199.

297 So Monika Ritzer in der Einleitung ihres Kapitels „Schillers dramatischer Stil“, Schiller-Handbuch, S. 240-269, hier S. 240, wo es weiter heißt: „Wie kaum einem anderen Autor eignet Schiller die Lust zum dramatischen wie theatralischen Experiment – auch wenn uns heute diese Seite seines Oeuvres durch den historischen Abstand wie die Pauschalismen der Schullektüre eher verstellt ist. Schillers dramatischer Stil ist daher nicht in einigen wenigen Grundkategorien zu definieren; seine charakteristische Vielfalt erschließt sich erst, wenn man die Werkstatt des großen Dramatikers betritt.“ Analog bereits von Wiese, Friedrich Schiller, hier S. 686: „Schillers dramatische Phantasie war reicher und umfassender, als es die meisten seiner Interpreten glauben machen wollen.“ – Ein kleinerer Teil innerhalb der von Ritzer sogenannten „Werkstatt“ widmet sich den hier interessierenden dramaturgischen Projekten.

298 Berghahn, Klaus L.: „Das Pathetischerhabene.“ Schillers Dramentheorie. In: Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen. Hg. von K. L. B. und Reinhold Grimm. – Darmstadt 1972 (= Wege der Forschung Bd. CCCXXIII), S. 485-522. [passim]; er ist damit lediglich ein exponierter Vertreter eines durchaus weit verbreiteten Verfahrens, ihm folgend beispielsweise: Linder, Jutta: Schillers Dramen. Bauprinzip und Wirkungsstrategie. – Bonn 1989, die gleichfalls die Komödientheorie wie die –praxis ausgeblendet läßt.

299 So etwa belegbar anhand folgender Beispiele, vgl. Berghahn, „Das Pathetischerhabene“, hier S. 489: „Die Aufgabe der Poesie sieht Schiller [...] gerade darin, die Empfindungsfähigkeit für das Erhabene zu entwickeln, und zwar durch die tragische Kunst.“; S. 489f.: „Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht‘ [...]. Dieser so bekannte wie befremdliche Satz aus der Schrift >Über das Pathetische< (1793) führt in das Zentrum von Schillers Ästhetik und Dramentheorie.“; S. 491f.: „Die unmittelbare Konfrontation mit dem leidenden Menschen im Drama läßt sich [...] ästhetisch rechtfertigen, wenn im Leiden auch die mögliche Erhebung über das Leid gezeigt wird. [...] Unser Vergnügen am Tragischen beruht also darauf, daß der Mensch sich über sein Leid erheben und seine übersinnliche Kraft unter Beweis stellen kann. [...]“; S. 493f.: „Das Pathetische der Tragödie versetzt den Zuschauer in eine erhabene Gemütsstimmung und ermöglicht ihm die Erfahrung seiner übersinnlichen Bestimmung. [...] Ohne Bezug zum Erhabenen wäre das Pathos bloß sinnentleerte Form und als solche nicht ästhetisch.“; S. 501: „Die Tragödie [...] bereitet Vergnügen, da sie die mögliche Überwindung des Leidens zeigt und wie ein Vermögen zur Freiheit in uns spüren. [...]“; vgl. weiterhin S.

einer Art „Verabredung“ zwischen Dramatiker und Zuschauer entsteht eine Illusionssituation, die letzteren einerseits involviert, die ihn andererseits jedoch gleichzeitig auf seinem Sitz zurückhält, da das Gezeigte nicht wirklich ist.³⁰⁰ Durch die Simulation des Leids durchlebt oder rekonstruiert der Zuschauer also etwas, das als „Impfung“ gelten kann: „Diese wohlorganisierte Täuschung erfüllt den Zweck, in uns eine Kraft zu wecken, die den Leiden der Sinnlichkeit überlegen ist. Das Pathetische als ein künstlich forciertes Leid ermöglicht das Erhabene als Erfahrung unseres intelligiblen Vermögens.“³⁰¹ – Daß es für Schiller theoretisch *auch* dramatische Formen gab, die das Pathos, das Leiden nicht als einen konstituierenden Bestandteil benötigten, wird bei diesem verkürzenden *close reading* Berghahns vollkommen ausgeblendet. Und zwar nicht zuletzt darum, weil in der von Schiller letzten Endes angestrebten Komödie der „Zustand“ des Zuschauers in der „Freiheit des Gemüts“, in der Distanz zum gezeigten Bühnengeschehen gehalten werden soll, während die Tragödie dessen „Tätigkeit“ anregen will. Ob jedoch, als rein theoretisches Konstrukt, Schiller nicht möglicherweise an einen Zustand des Komödienzuschauers gedacht haben mag, der wiederum nach seiner Wahrnehmungsweise als „erhaben“ identifiziert werden könnte respektive der „Erhabenheit“ auch ohne vorausgegangenes Pathos denken ließe, auch wenn diese Begriffe („erhaben“ / „Erhabenheit“) explizit an keiner Stelle seiner Annäherungen an die Komödie fallen, ist *eine* der Fragen, auf die noch keine befriedigende oder gar endgültige Antwort gegeben worden ist.³⁰² Für den Dramaturgen ab 1796 spielen die theoretischen Annäherungen aber nicht die entscheidende Rolle³⁰³, weshalb die Klärung der soeben gestellten Frage hier nicht weiter verfolgt werden muß, es bleibt immerhin, folgt man Berghahn, ungeklärt, wie Schiller ein derart ‚pathosfreies‘ Stück wie Picards „Der Neffe als Onkel“ bearbeiten konnte.

Nach der hier vorgenommenen *tour de force* durch Schillers ästhetische Schriften sollte jedoch niemand der vielleicht verlockenden Illusion anhängen, Schillers dramaturgische Arbeiten seien nahtlos an seine ästhetischen Schriften anschließbar. Vielmehr scheint dies eher zweifelhaft bis unsicher. Immerhin schreibt Schiller bereits am 7. Januar 1795

498, S. 503. – Das Telos des Schillerschen Dramas ist jedoch, allgemeiner gefaßt, die Gemütsfreiheit, die sowohl die Tragödie erreichen als auch von der Komödie bewahrt werden kann.

300 Wohingegen, mit Berghahn zu sprechen, gilt, vgl. S. 500: „Wirkliches Unglück und Leiden des Menschen läßt sich niemals ästhetisch betrachten und in erhabene Empfindungen auflösen. Es hebt die Freiheit der Einbildungskraft auf.“

301 Wiederum Berghahn, hier S. 500f..

302 Während Berghahn Schillers Dramentheorie als „[i]n ihrer Geschlossenheit so einmalig wie unwiederholbar“ einstuft, vgl. ebenda, S. 522.

303 Dazu paßt Caroline von Wolzogens spätere Schilderung aus ihrer Schiller-Biographie: „Das Theater gab ihm [gemeint: Schiller, Anm. der Verf.] fortwährend viel Genuß und wirkte belebend und aufklärend auf seine produktive Stimmung. Selbst ein schlechtes Stück gebe ihm viel neue Ansichten, sagte er uns.“, vgl. NA, Bd. 42, S. 288, Nr. 646.

an den frisch befreundeten Goethe unter dem Eindruck der ersten Teile des ihm zur Korrektur überlassenen „Wilhelm Meister“:

[...] Ich kann Ihnen nicht ausdrücken, wie peinlich mir das Gefühl oft ist, von einem Produkt dieser Art [gemeint: der noch im Entstehen begriffene Roman „Wilhelm Meister“ Goethes, Anm. der Verf.] in das philosophische Wesen hinein zu sehen. Dort ist alles so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelöst und so menschlich wahr, hier alles so strenge, so rigid und abstrakt und so höchst unnatürlich, weil alle Natur nur Synthesis und alle Philosophie Antithesis ist [...]. [...] fühle ich nicht weniger lebhaft den unendlichen Abstand zwischen dem Leben und dem Raisonement – und ich kann mich nicht enthalten, in einem solchen melancholischen Augenblick für einen Mangel in meiner Natur auszulegen, was ich in einer heitern Stunde bloß für eine natürliche Eigenschaft der Sache ansehen muß. *So viel ist indes gewiß, der Dichter ist der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn.* [Kursive Hervorhebungen der Verf.]³⁰⁴

Nach einer gewünschten, wenn nicht intendierten Abkehr von der Philosophie klingt auch eine Stelle aus einem Brief Schillers an seinen „vortrefflichen Freund“ August Wilhelm Schlegel, der ein rundes dreiviertel Jahr später abgeschickt wird: „[...] Ich hoffe aber, wenn ich nur Zeit und Stimmung finde, nicht immer so ängstlich mehr am Ufer der Philosophie hinsteuern zu müssen, sondern etwas weiter ins freie Meer der Erfindung zu segeln. [...]“³⁰⁵ Indes, gänzlich neu ist Schillers Entschluß, der Poesie den Vorrang vor seinen anderen Projekten und Interessen einzuräumen, nicht, auch wenn er sich im Anschluß daran stärker an den sich selbst verordneten Weg gehalten hat als zuvor.³⁰⁶ Bereits 1788 ermahnt Körner seinen über mangelnde Belesenheit und diesbezüglich über Unsicherheit klagenden Freund:

[...] Bist Du nicht zu ängstlich in Ansehung Deiner Lektüre? [...] Ich habe mehr gelesen, als Du; aber vielleicht hätte ich mehr Talent zu eigener Schöpfung, wenn meine Kräfte bei dem trägen Genuß fremder Geistesprodukte nicht erschlaft wären. Ich komme immer darauf zurück, daß Du nicht berufen bist ein *Gelehrter*, sondern ein *Künstler* zu sein. [...] ³⁰⁷

304 So Schiller an Goethe, siehe Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 81.

305 So Schiller in einem Brief an August Wilhelm Schlegel vom 29. Oktober 1795, hier zitiert nach Borchardt, Schiller und die Romantiker, S. 362-364, hier S. 363; entsprechend heißt es in Schillers Brief an Körner vom 18. Januar 1796, er habe „auf lange Zeit von der Theorie Abschied genommen“, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von Berghahn, hier S. 241.

306 Benno von Wiese, Friedrich Schiller, hier S. 678-710, S. 678, konkludiert entsprechend: „Mehr und mehr wird Schiller, der lange Jahre in abgeschlossener Einsamkeit gelebt hat, die unmittelbare Anschauung der Bühne zum unentbehrlichen Bedürfnis.“

307 Ebenda, S. 81[Brief Körners vom 3. Juni 1788].

Fast exakt vier Jahre später wiederholt Körner gegenüber Schiller den Rat, seine Prioritäten nicht falsch zu setzen:

[...] Wer zu eigener Schöpfung *Talent* hat, versündigt sich an sich selbst, wenn er die Zeit mit Grübeln verdirbt. Glaube mir, es ist nur ein Behelf für Menschen, die bloß *Kunstgefühl* haben. Bei Dir muß es immer Nebensache bleiben – Beschäftigung für Stunden, in denen Deine Einbildungskraft weniger ergiebig ist. [...] Spekulation über Gegenstände der Ästhetik ist an sich interessant, aber ihre Fruchtbarkeit ist vielleicht größer für den Psychologen, als für den praktischen Künstler. [...] ³⁰⁸

Dieser antwortet sowohl im Nachhinein als auch antizipatorisch:

[...] Ein philosophischer Gegenstand ist schlechterdings für die Poesie verwerflich, vollends für die, welche ihren Zweck durch Handlung erreichen soll. [...] Hingegen, wenn sich ein historischer handlungsreicher Stoff findet, mit dem man diese philosophischen Ideen nicht nur in eine natürliche, sondern notwendige Verbindung bringen kann, so kann daraus etwas Vortreffliches werden. [...] ³⁰⁹

Vollkommen klar und unzweifelhaft bleibt für den zeitweiligen Geschichtsprofessor, auch während seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Kantlektüre, er sei „bloß Poet, und als Poet werde ich auch noch sterben [...]“³¹⁰, auf den verschlungenen Wegen der Geschichtsschreibung gelangt er zu dem Schluß, daß es „[...] doch nur die Kunst selbst“ sei, „wo ich meine Kräfte fühle, in der Theorie muß ich mich immer mit Prinzipien plagen. Da bin ich bloß ein Dilettant.[...]“³¹¹ Das vorübergehende Hinwenden zu Themen der Geschichte und Philosophie hängt nicht allein, aber doch nicht zuletzt damit zusammen, daß Schiller „[...] die Kühnheit, die lebendige Glut, die ich hatte, ehe mir noch eine Regel bekannt war [...]“ entbehrt, denn: „Ich *sehe* mich jetzt *erschaffen* und *bilden*, ich beobachte das Spiel der Begeisterung, und meine Einbildungskraft betrügt sich mit minder Freiheit, seitdem sie sich nicht mehr ohne Zeugen weiß.“ Dieses für ihn problematische Zwischenstadium, rückblickend als eine Art Inkubationszeit verstehbar, denkt Schiller früher oder später zu überwinden, ja er hofft, „[...] daß mir *Kunstmäßigkeit* zur *Natur* wird, wie einem wohlgesitteten Menschen die Erziehung“, weil nach diesem Prozeß „die Phantasie ihre vorige Freiheit“ wiedererlange und sich lediglich „freiwillige

308 Ebenda, S. 148 [Brief Körners vom 4. Juni 1792].

309 Überlegt Schiller in seinem Brief an Körner vom 28. November 1791, siehe Briefwechsel Schiller – Körner, hg. von Berghahn, S. 139-141, hier S. 140f..

310 So Schiller in seinem Brief an Körner vom 27. Februar 1792, siehe Briefwechsel, hg. von Berghahn, hier S. 145.

311 Schiller in seinem Brief an Körner vom 25. Mai 1792, hier Briefwechsel, hg. von Berghahn, S. 146-148, besonders S. 147.

Schranken“ auferlege.³¹² Geschichte und Philosophie bildeten, folgt man dieser Selbsteinschätzung, nicht mehr, aber auch nicht weniger als notwendige und wichtige Durchgangsstationen – die Geschichte als Themenfundus, Steinbruch, die Philosophie als abstrakter Gedankengeber.³¹³ Kants Bedeutung, und damit einhergehend die Bedeutung der Philosophie insgesamt, hat für Schiller in dessen letzten zehn Jahren abgenommen.³¹⁴ Schillers Hinwendung zum Theater, zur Dramaturgie läßt sich nicht lückenlos an seine intensive Beschäftigung mit Kant anschließen und schon gar nicht notwendigerweise als auf Kant aufbauend erklären. Noch pointierter formuliert: Es braucht Kant nicht, um Schillers Theaterschaffen ab 1796, also der „Egmont“-Bearbeitung, zu verstehen.³¹⁵ Er hat bewußt gewählt, seine Kräfte gebündelt, die Prioritäten gesetzt, seine vielfältigen Interessen konzentriert – zugunsten der Dichtung, des Dramas und gegen die Philosophie. 1805, in seinem letzten Brief an Wilhelm von Humboldt, wird er sich noch einmal auf ganz ähnliche Weise erklären:

[...] Die speculative Philosophie, *wenn sie mich je gehabt hat*, hat mich durch ihre *hohle Formeln* verscheucht, ich habe auf diesem *kahlen Gefild* keine lebendige Quelle und keine Nahrung für mich gefunden; aber die tiefen Grundideen der Idealphilosophie bleiben ein ewiger Schatz und schon allein um ihretwillen muß man sich glücklich preisen in dieser Zeit gelebt zu haben. [...] ³¹⁶

312 Ebenda; die ausführliche Hinzuziehung des Briefwechsels zwischen Schiller und Körner rechtfertigt sich aufgrund der hohen Bedeutung, die der geistige Austausch mit seinem Dresdner Freund für Schiller insbesondere nach seiner Ankunft in Weimar, so auch Berghahn in seinem Vorwort, hier S. 15, besitzt. In diesem lesenswerten Vorwort gewährt der Herausgeber erste Einblicke in die Tiefe und Intensität der Freundschaft mit dem Juristen; vgl. zu Körner weiterhin: Camigliano, Albert James: Friedrich Schiller and Christian Gottfried Körner. A critical relationship. – Stuttgart 1976. (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 12)

313 Treffend charakterisiert Walter Hinderer Schillers Talent, vgl. dessen Vorwort zu: Interpretationen. Schillers Dramen. Hg. von W. H. – Stuttgart 1992, S. 7-10, hier S. 8: „Diese Doppelbegabung für Begriff und Anschauung, für Regel und Empfindung, für Reflexion und Affekt verdankte Schiller nicht nur sein spezifisches ‚Theater-Idiom‘, sondern sie machte ihn auch zum Prototyp des sentimentalischen, d. h. des modernen Dichters, der ebenso auf philosophische, anthropologische, existentielle, ästhetische, poetologische, rhetorische wie auf historische, geistesgeschichtliche, sozialhistorisch-gesellschaftliche und politische [!] Fragestellungen antwortet.“, wobei klar festzuhalten bleibt, wie bewußt sich Schiller in den späten 1790er Jahren für das Theater und damit für das Drama entschieden, seine Talente mithin hierarchisiert hat.

314 Gänzlich anders schätzt Erhard Lange, Schiller und Kant, hier S. 123f., dies ein: „[...] Von nun an [1787, Anm. der Verf.] schenkte Schiller den Arbeiten Kants große Aufmerksamkeit. Mannigfaltig sind die Hinweise, Bemerkungen und Reminiszenzen zu den kleinen Schriften, aber auch zu den drei Kritiken und anderen Werken des Philosophen. Dieses Interesse ist nie erloschen. [...]“; bezeichnenderweise handelt Birgit Sandkaulens Aufsatz „Die ‚schöne Seele‘ und der ‚gute Ton‘. Zum Theorieprofil von Schillers ästhetischem Staat“ [In: DVJS 76 (2002), S. 74-85, hier S. 75] vom „Theoretiker“ Schiller – und explizit nicht vom „Dichter und Dramatiker“, d. h. diese Komponente wird hier vollkommen ausgeblendet.

315 Von Wiese formuliert entsprechend, Friedrich Schiller, S. 679: „[...] So dürfen denn die späten Dramen keinesfalls nur mit den Maßstäben seiner theoretischen Schriften gemessen werden. Manche ihrer Gedanken gehören bei der rasch fortschreitenden Entwicklung des Dichters bereits einer überwundenen Epoche an.“

316 So Schiller in seinem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 2. April 1805, vgl. NA, Bd. 32, S 206-209, S. 575-578, hier S. 208, kursive Hervorhebung der Verf.. Dieser Brief steht am Ende einer kontinuierlich

Rückblickend relativiert also Schiller nicht seine Affinität zur Philosophie respektive deren bestechenden Reiz in ihren fundamentalen Zügen, jedoch sehr distinkt deren Bedeutung für seine dichterische Produktion. Er entfernt sich dabei nicht allein von der gegenüber Schütz so genannten „neuesten Philosophie“, sondern genau genommen gleichzeitig von seinen eigenen Beiträgen und Überlegungen, zumindest insofern, als er das „in sich geschlossene Ganze“ eines künstlerischen Werkes nicht auf theoretische Regeln verpflichtet sehen will, sondern die künstlerische Freiheit und Beweglichkeit apologisiert.³¹⁷ Erinnert man sich an die putative Ganzheit, die Schiller z. B. von Benno von Wiese attestiert wurde³¹⁸, dann hat man hier einen Bruch innerhalb seiner Entwicklung, da Schiller frühere theoretische Positionen verwirft respektive diese im späteren poetischen Werk überwindet. Analog vertritt Humboldt, als er seine Freundschaft und den Gedankenaustausch mit Schiller Revue passieren läßt, diese interessante These:

verlaufenden Distanznahme: Innerhalb des Briefwechsels mit Goethe geht Schiller 1799 letztmals explizit auf Kant ein, bezeichnenderweise in einer abschätzigen Formulierung, schließlich bemängelt er in seinem Brief vom 2. August 1799, vgl. Briefwechsel Schiller Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 791, „[...] Kants Entwicklung“ als „gar zu mönchisch“ und setzt hinzu: „[I]ch habe nie damit versöhnt werden können. Sein ganzer Entscheidungsgrund beruht darauf, daß der Mensch einen *positiven Antrieb* zum Guten so wie zum sinnlichen Wohlsein habe; er brauche also auch, wenn er das Böse wählt, einen *positiven innern Grund* zum Bösen, weil das Positive nicht durch etwas bloß Negatives aufgehoben werden könne. Hier sind aber zwei unendlich heterogene Dinge, der Trieb zum Guten und der Trieb zum sinnlichen Wohl, völlig als gleiche Potenzen und Quantitäten behandelt, weil die freie Persönlichkeit ganz gleich *gegen* und *zwischen* beide Triebe gestellt wird.“ Anders deutet dies Lange, Schiller und Kant, hier S. 124, der Schillers „Interesse“ an Kant als „nie erloschen“ wertet. - Der Dramatiker, speziell der Tragiker, differenziert im Brief an den befreundeten Kollegen demnach sorgfältiger als der Philosoph, eventuell nicht zuletzt deshalb, weil er dramatische Figuren konzipiert, die mit haargenau dem Problem konfrontiert sind, daß sie sich zwischen dem „sinnlichen Wohl“ und dem „Trieb zum Guten“ entscheiden müssen, da beides gleichzeitig für sie nicht zu haben ist, zu denken wäre etwa konkret an Max Piccolomini, an Johanna von Orleans, aber auch bereits an Luise Miller, oder, später, Romanow aus dem „Demetrius“-Fragment. Ein Bindeglied zwischen den beiden Briefen an Goethe und Humboldt bildet ein Brief Schillers an den Herausgeber der ALZ, der Allgemeinen Litteratur Zeitung, Schütz, vom 22. Januar 1802, vgl. NA, Bd. 31, hier S. 94f.: „[...] Aber ein poetisches Werk muß, in so fern es [...] ein in sich selbst organisirtes Ganze ist, aus sich selbst heraus, und nicht aus allgemeinen, und *eben darum hohlen, Formeln* beurtheilt werden; denn von diesen ist nie ein Uebergang zu dem Factum. Aber Sie werden überhaupt oft Gelegenheit haben, zu bemerken, daß *unsere neueste Philosophie (selbst wenn ihre Principien als wahr angenommen werden) in der Anwendung hinkt*, daß die Versuche, ihrer Stifter selbst, ins Praktische zu gehen, nicht glücklich ausfielen, sie mögen nun in der Aesthetik oder im Naturrecht und in der Politik angestellt worden seyn. [...]“ [kursive Hervorhebungen im letzten zitierten Brief von der Verf.]

317 Vgl. wiederum den in der vorangegangenen Anmerkung zitierten Brief an Schütz; vgl. entsprechend Schillers Brief an Goethe vom 20. Januar 1802, vgl. Briefwechsel, hg. von Emil Staiger, hier S. 930f.: „[...] es ist mir [...] sehr fühlbar geworden, daß von der transzendentalen Philosophie zu dem wirklichen Factum noch eine Brücke fehlt, indem die Prinzipien der Einen gegen das Wirkliche eines gegebenen Falles sich gar sonderbar ausnehmen, und ihn entweder vernichten oder dadurch vernichtet werden. [...] Man sieht aber daraus, daß die Philosophie und die Kunst sich noch gar nicht ergriffen und wechselseitig durchdrungen haben [...]“

318 Vgl. hierzu die Einleitung der vorliegenden Arbeit.

[...] Auf welche Weise Kant von Schiller gewürdigt ward, hat Schiller in mehreren Stellen seiner Schriften geäußert, noch mehr aber durch die That gezeigt. [...] Er nahm nicht von ihm [gemeint: Kant, Anm. der Verf.]; von den in *Anmuth und Würde* und den *aesthetischen Briefen* durchgeführten Ideen ruhen die Keime schon in dem, was er vor der Bekanntschaft mit Kantischer Philosophie schrieb, sie stellen auch nur die innere, ursprüngliche Anlage seines Geistes dar. Allein dennoch wurde jene Bekanntschaft zu einer neuen Epoche in Schiller's philosophischem Streben, die Kantische Philosophie gewährte ihm Hülfe und Anregung. Ohne grosse Divinationsgabe lässt sich ahnden, wie, ohne Kant, Schiller jene ihm ganz eigenthümlichen Ideen ausgeführt haben würde. Die Freiheit der *Form* hätte wahrscheinlich dabei gewonnen.³¹⁹

Damit zieht Humboldt einerseits die Relevanz des Einflusses, welchen Kant auf Schiller ausgeübt hat, in Zweifel, andererseits supponiert er eine ausgreifendere Variationsbreite bei Schillers poetischem Schaffen im Falle des Ignorierens der Kantischen Schriften, die ihrerseits auf die exakte Klärung von Begriffen angelegt und nicht darauf aus sind, Figuren auf die Bühne zu bringen, deren diverse Handlungsweisen in einen konkreten Zusammenhang untereinander gestellt wurden. Darüber hinaus insistiert Humboldt bei Schiller auf dessen Eigenständigkeit und verteidigt ihn somit gegen den, vor allem von Seiten der Philosophie, erhobenen Vorwurf des Eklektizismus, indem er Schillers zutiefst intrinsisch motivierten Weg nachzeichnet.³²⁰ Diese Sichtweise hat nun tatsächlich vieles für sich, in sie eingeschlossen scheint nämlich zugleich ein Abwehren weiterer Vereinnahmungen respektive präsupponierter Gefolgschaften wie derjenigen Goethes.³²¹ Die zur Widerlegung der angesprochenen Sichtweise ausführlich zitierten Briefe gerade aus den 1790er Jahren sprechen *sine ira et studio* eine deutlich andere Sprache. Schiller bleibt in jeder Phase bei sich. Damit ist keineswegs ausgesagt, er habe nicht wichtige Impulse von Kant oder Goethe erhalten, wie wiederum Goethe Impulse von Schiller bekommt. Darüber hinaus sollten bei einer solchen Aufzählung die wichtigen Briefpartner Körner und Humboldt nicht vergessen werden.

319 Siehe Wilhelm von Humboldt, Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung, hier S. 512f.; analog Jutta Linder, Schillers Dramen, Bauprinzip und Wirkungsstrategie, S. 143; Reed weist jedoch mit genauso viel Berechtigung darauf hin, wie selbstverständlich Schiller die Abhängigkeit von Kant attribuiert wird, vgl. Reed, Palastrevolution: Kant, Schiller und die Geburt einer Ästhetik..., hier S. 148.

320 Vgl. etwa Wolfgang Riedel, Schiller und die popularphilosophische Tradition. In: Schiller-Handbuch, hier S. 157.

321 Anders sieht dies beispielsweise Japp, Literatur und Modernität, hier S. 152f.: „Denkt man daran zurück, daß Humboldt der Ansicht war, Schiller näherte sich dem höchsten Ziel der Dichtung, indem er in sich gleichsam ‚Kant und Göthe‘ miteinander verknüpfte, so hat es den Anschein, als habe Schiller sich jetzt, nämlich nach der Zeit seiner Spekulationen, *gegen Kant und für Goethe entschieden*.“ [Hervorhebung der Verf.]; ähnlich von Wiese, Friedrich Schiller, hier S. 679, der Schiller den „unverkennbaren“ Einfluß Goethes attestiert. Erhard Lange löst die anhängige Frage nicht ungeschickt, indem er zu der Einschätzung gelangt, vgl. Schiller und Kant, hier S. 123, „von den vielen Wegen, die zu dieser Freundschaft [gemeint: derjenigen zwischen Schiller und Goethe, Anm. der Verf.] führten, war das gemeinsame Interesse an der Kantschen Philosophie nicht der unbedeutendste.“

„Sie haben wohl recht, daß man sich der theoretischen Mitteilung gegen die Menschen lieber enthalten und hervorbringen muß [...],“ schrieb Schiller seinem Brieffreund und Dichterkollegen noch aus Jena am 30. Juli 1799³²² – dieses Zustimmung ist nur einer der vielen Schritte zurück in die Theaterwelt, in der er in seiner letzten Schaffensperiode von 1796 an bis auf wenige andere Projekte nahezu ausschließlich aufging: Schiller entschied sich in Etappen, sukzessive für die dramatische wie dramaturgische Praxis und gegen die Theorie und ging dabei seiner eigenen Wege. Da von Wiese bei Schiller bemerkt, das ‚Handwerk‘ obsiege über die Kunstphilosophie³²³, ist der Goethe-Einfluß auch insofern zurückgenommen, als Schiller bezüglich der Bühnentauglichkeit respektive der theatralischen Umsetzung größere Sicherheit besaß.

Chronologisch gesehen, stellt die Theorie eine Voraussetzung für Schillers zweite dramatische Schaffensperiode und die parallel dazu entstehenden dramaturgischen Arbeiten dar. Faktisch gesehen ist sie keine zwingend notwendige Voraussetzung. Analog zu Schillers Denken in Gegensätzen wird der von ihm eingeschlagene Weg von der Theorie zur Praxis fortgesetzt, d. h. manche der angesprochenen Sujets werden unter geänderten Vorzeichen nochmals wiederkehren.

322 Siehe Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, S. 787.

323 So von Wiese, Friedrich Schiller, hier S. 679.

Guerre ouverte

Lange neckt ihr uns schon, doch immer heimlich und tückisch,
Krieg verlangt ihr ja, führt ihn nun offen, den Krieg.

Xenion 49³²⁴

II. Schiller als Dramaturg des Weimarer Hoftheaters – ein Überblick

Steht man heute auf dem Weimarer Theaterplatz vor dem von Ernst Rietschel (1804-1861) geschaffenen Goethe- und Schiller-Denkmal (1857) vor dem Nationaltheater, das an der Stelle des damaligen Hoftheaters errichtet wurde, so fallen mehrere Eigentümlichkeiten ins Auge: Goethe erscheint nahezu gleich groß wie Schiller, obwohl er (an Körpergröße) ein nicht unwesentliches Stück kleiner war, einzig der lange Mantel streckt Schiller optisch, um so die tatsächlichen Größenverhältnisse anzudeuten. Den Lorbeerkranz als Zeichen des anerkannten Dichters hält Goethe fest in der rechten Hand, wohingegen Schiller das Symbol der Unsterblichkeit nur leicht berührt. Schließlich ruht Goethes linke Hand jovial auf Schillers rechter Schulter, gleichzeitig macht er mit seinem linken Fuß einen halben Schritt nach vorne. All diese Gesten vermitteln eine klare Hierarchie zwischen den beiden Dioskuren³²⁵ – sie zeigen Goethe als denjenigen, welchem die Führerrolle zugefallen ist.³²⁶ Dieser Eindruck wird auch nicht durch einen ausführlichen Rundgang durch Weimar relativiert. Goethe ist *die* zentrale Persönlichkeit,

324 Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. I, hier S. 262.

325 Über den enormen, aus seiner Sicht kaum zu überschätzenden Stellenwert der ungleichen Freunde bemerkt Bruford, Kultur und Gesellschaft im klassischen Weimar, hier S. 300 respektive S. 306: „Der Höhepunkt in der Entwicklung Weimars als eines Zentrums der Kultur fiel in das glorreiche Jahrzehnt, als dessen Beginn man das Erscheinen der ersten Nummer der *Horen* im Januar 1795 und als dessen Ende man Schillers Tod ansehen kann; dieser Zeitraum wurde natürlich nicht, während er dauerte, aber doch sehr bald nach seinem Abschluß als der Gipfel des klassischen Zeitalters der deutschen Literatur betrachtet.“ Gleichzeitig weist er berechtigt darauf hin, daß Schiller „[...] ein eindringlicheres Verständnis für Goethes Wesen und seine Kunst gewann, als es überhaupt irgendein anderer Mensch bis zu diesem Zeitpunkt besessen hatte [...]“. Bruford spielt an dieser Stelle nicht zuletzt auf Schillers Brief an Goethe vom 23. August 1794, vgl. Briefwechsel hg. von Emil Staiger, hier S. 33-36, an. Eine nähere Definition des „Klassischen“ erfolgt weiter unten.

326 Anders interpretiert dies Pyritz, Hans: Der Bund zwischen Goethe und Schiller. Zur Klärung des Problems der sogenannten [!] Weimarer Klassik. In: PEGS N. S. 21 (1950/51), P. 27-55. Wieder abgedruckt in und zitiert nach: Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen. Hg. von Heinz Otto Burger. – Darmstadt 1972 (=Wege der Forschung Bd. 210), S.306-326, hier S. 313: Pyritz sieht Rietschels Standbild als Inbegriff „jene[s] harmlos-idyllischen“ Bildes der „klassischen Zwillinge“ wie sie das biedermeierliche Bürgertum des 19. Jahrhunderts sich dachte [...]“; in Anbetracht der höchst zweifelhaften Rolle, die Pyritz in der Welt der nationalsozialistisch tingierten Wissenschaft spielte – so schreckt er nicht einmal davor zurück, Schillers Tod als „[...] Befreiung [...] für den Genius Goethes [...]“ zu deklarieren, was nun für sich spricht und, wie mir scheint, keinen weiteren Kommentar mehr benötigt, vgl. Ernst Osterkamp: Klassik-Konzepte. Kontinuität und Diskontinuität bei Walther Rehm und Hans Pyritz. In: Zeitenwechsel, S. 150-170, hier S. 163 – ist vielleicht die Frage erlaubt, ob und falls ja, in welchem Rahmen, es heute noch angemessen sein kann, Pyritz' Lehre und Sicht auf die Literaturwissenschaft im allgemeinen und Schiller im besonderen mittels solcher an sich verdienstvoller Zusammenschauen wie derjenigen der bewährten Reihe „Wege der Forschung“ weiter zu tradieren, vgl. zum Thema insbesondere: Hempel-Küter, Christa: Germanistik zwischen 1925 und 1955: Studien zur Welt der Wissenschaft am Beispiel von Hans Pyritz. – Berlin 2000.

der man an allen Ecken und Enden begegnet.³²⁷ Von noch untergeordneterer Bedeutung erscheinen so bedeutende Personen wie Christoph Martin Wieland (1733-1813) und Johann Gottfried Herder (1744-1803), was nur in Weimar mit seiner besonders herausgehobenen Position innerhalb der deutschsprachigen (Geistes-) Geschichte und der Dichte der dort zu unterschiedlichen Zeiten in Erscheinung getretenen Künstler wie Gelehrten nicht verwundern kann. Erklärlich ist dies auch aufgrund der langen Wirkungszeit des Geheimrates in der thüringischen Provinz, denn schon im Jahr 1791³²⁸ übernahm Johann Wolfgang von Goethe, seit November 1775 in der Provinzstadt lebend, die Intendanz des Weimarer Hoftheaters, die er bis 1817 innehaben sollte. Zum Bündnis zwischen Goethe und Schiller kam es erst wiederum drei Jahre später, im Juli 1794. Gleichwohl täuschte der Eindruck, dächte man über Schiller in dieser Freundschaft beispielsweise wie Karl August Böttiger, der die oft konstatierte Hierarchie besonders negativ kommentiert:

G[oethe] hatte den Wunsch, in Verbindung mit Herdern u. einigen anderen Weimarischen Gelehrten ein *Musterjournal* herauszugeben. Da dieß aber nicht ging, verband er sich mit Schillern, den er früher gar nicht ausstehen konnte, und dieß um so lieber, da er von diesem die kritische Philosophie in Quintessenz vorgetragen erhielt. *Göthe* quetscht gern solche Citronen aus. [...] ³²⁹

Böttiger wird damit Schiller, der auch gegenüber Goethe eigene Positionen zu vertreten und zu behaupten durchaus in der Lage war, nicht umfassend gerecht. Richtig ist jedoch, daß beide gemeinsam ab dem Sommer 1794, neben gemeinsamen Zeitschriftenprojekten wie den von Schiller herausgegebenen *Horen* und den von Goethe betreuten *Propyläen* sowie gemeinsamen theoretischen Überlegungen (etwa „Über epische und dramatische Dichtung“, „Schema über den Dilettantismus“) eine Theaterreform anstrebten, welche, so kurz wie pointiert zusammengefaßt, die Entwicklung der Sprechkunst, die Entwicklung der idealisierenden Darstellungskunst,

327 Entsprechend legt sich Schlaffer, Heinz fest: *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. – München, Wien 2002, hier S. 108: „In dieser kleinen Residenz hatten sich ein paar kluge Köpfe zusammengefunden, darunter der beste deutsche Dichter.“

328 Zuvor hatte an gleicher Stätte ab 1783 die Bellomo'sche Gesellschaft gewirkt, augenfälligerweise bereits ebenfalls mit einem Vertrag sowohl für die Residenz als auch für Bad Lauchstädt sowie die nähere Umgebung, vgl. stellvertretend: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* von Eduard Devrient. 3 Bde. – Berlin 1905 [entstanden: 1848], hier Bd. 3, S. 554.

329 Vgl. Böttiger, Karl August: *Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar*. Hg. von Klaus Gerlach und René Sternke. – Berlin 1998, S. 76; entsprechend schmäh't Michaelis den Gymnasialdirektor, unverblümt und zupackend wie es dem Journalisten vorbehalten ist, als die „publikationsgeile Klatschbase des klassischen Weimar“, vgl. Michaelis, Schillers „Titanic“, S. 45. Auch Goethe, sonst eher konziliant, findet klare Worte über Böttiger, indem er ihn gegenüber Wieland, vgl. beispielsweise Brief vom 13. Januar 1802, als „Herr Ueberall“, „Tigeraffe“ und „Jener Mißwollende“ bezeichnet, an anderer Stelle nennt er ihn „Freund Ubique“, so im Brief an Schiller vom 25. Juli 1798, Briefwechsel hg. von Emil Staiger, S. 656.

die Einführung der Verstragödie, die Erarbeitung eines niveauvoll-repräsentativen Repertoires beinhalten sollte.³³⁰ Intendant und Dramaturg fochten bei ihrer gemeinsamen Theaterarbeit an mehreren Fronten, und zwar nicht nur mit dem Florett, sondern durchaus auch mit dem Säbel: so, von ihrer Grundkonzeption her, gegen das der Aufklärung wie dem Sturm und Drang verpflichtete Theater und deren noch sehr rührige Anhänger, gegen das zeitgenössische populäre Drama, gegen das in ihren Augen nicht verständige Publikum, gegen die teilweise renitenten Schauspieler und sonstigen Theatermitglieder.³³¹ Inwieweit Schiller und Goethe tatsächlich uneingeschränkt gemeinsame Theaterpolitik urgieren, ob das „Commercium“ auch Grenzen hatte³³², ist eine Frage, die bei den einzelnen Projekten gestellt und überprüft werden muß.

Die Gegebenheiten, die Goethe bei dem neuen Theater vorfand, waren alles andere als günstig: Eine sehr angespannte finanzielle Lage des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach, was Goethe, der vorübergehend dieses Ressort selbst leitete, mit am besten einschätzen konnte, ließ denkbar wenig Gestaltungsspielraum. Dementsprechend betrug die Maße der Bühne 11,61m Breite, 9,21m Tiefe, die Bühnenöffnung war knapp über 7m breit und etwa 6,5m hoch. Massenbewegungen waren somit kaum durchführbar. Weimar ist demnach „[...] vom Aufwand und den Maßen her, ein provinzielles Theater.“³³³

330 Über die Entwicklung des Theaters und der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert bis hin zu Goethes und Schillers Weimarer Hoftheater-Projekt informieren Fick, Monika: Lessing-Handbuch, Kapitel Bühnenpraxis und Schauspielkunst, S. 259—272, Daniel, Ute: Hoftheater, S. 143-157, Fischer-Lichte, Erika: Entwicklung einer neuen Schauspielkunst. In: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert, S. 51-70; zum Weimarer Hoftheater vgl. z. B. Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. - Weinheim 1994, S. 373-384 und S. 587-598, hier bes. S. 590 bzw. 596; Hinck, Walter: Schillers Zusammenarbeit mit Goethe auf dem Weimarer Hoftheater. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. - Tübingen 1990, S. 271-281, hier S. 271f.; das „Ziel einer ästhetischen Erziehung“, z. B. S. 64, bildete die Rückbildung der „Rhythmophobie“ der deutschsprachigen Schauspieler (S. 124ff.), ein Hinwirken auf „Anstand“ und „Bildung“ bei Schauspielern (Stichwort: Goethes Regeln für Schauspieler, 1803), die Nutzung der Möglichkeit, das Theater als „Forum [...] einer viel direkteren Einflußnahme auf die zu bildende Öffentlichkeit“ nicht entgehen zu lassen, „zumal es [gemeint: das Theater, Anm. der Verf.] auch Personen zugänglich war, die nicht unbedingt zu einem eifrigen Lesepublikum gehören mußten und nun auf nämlichem Wege [...]“ gefördert, beeinflußt werden konnten (S. 51), die Zitate stammen aus Linder, Ästhetische Erziehung.

331 So beschreibt Oellers in seiner Dissertation „Schiller. Geschichte seiner Wirkung [...]“ (1967), S. 325, „[...] drei verschiedene [...] Schulen der Schauspielkunst um 1800 – die Schule der Kunst, der Künstlichkeit und der Natur, vertreten durch Goethe, Iffland und Schröder [...]“.

332 Oder die, um einen - neueren - Terminus Michael Böhlers aufzugreifen, „geteilte Autorschaft“, vgl. GoetheJb 112 (1995), S. 167-181; 1974 konnte Catholy noch selbstverständlich von der „Harmonie“ zwischen den beiden Kombattanten schreiben, sowohl in Beurteilung der Bedeutung des „Rhythmus“ für die Schauspielkunst als auch bei „der Einschätzung des Ästhetischen“ insgesamt, er verzeichnet eine „prinzipielle Übereinstimmung“, vgl. Bühnenraum und Schauspielkunst, S. 137f., S. 139.

333 Hinck, Schillers Zusammenarbeit, S. 273; siehe ferner: Rudloff-Hille, Gertrud: Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit. Mit 170 Abbildungen. - Berlin, Weimar 1969, S. 107f.; siehe hierzu besonders Goethes „Brief“ über den „Weimarischen, neudecorierten TheaterSaal“ in der in Tübingen

Ein völlig falsches Bild entsteht, falls man mit der Gestaltung des Weimarer Spielplanes „nur“ die Namen Schillers und Goethes in Zusammenhang bringt. Tatsächlich waren darüber hinaus viele andere in dieses neue Theaterprojekt involviert, die auffälligerweise keineswegs zum näheren oder einschlägigen Umfeld der Klassik zu zählen sind. Zunächst ist an Goethes Duzfreund Friedrich Hildebrand von Einsiedel (1750-1828) zu erinnern, Kammerherr und ab 1802 Oberhofmeister am Weimarer Hof, der neben seinen schriftstellerischen Eigenproduktionen für das Hoftheater Übersetzungen Plautus', Terenz' („Die Brüder“!), Calderóns, Molières, Goldonis und der Libretti Cimarosas unternahm³³⁴ sowie an Carl Ludwig von Knebel (1744-1834).³³⁵ Literarhistorisch ungleich bedeutender bleiben freilich Friedrich (1772-1829) und August Wilhelm (1767-1845) Schlegels theatralische Versuche, denen Goethe in Weimar, trotz Schillers erklärter Skepsis, ein Forum bot.³³⁶ Augenfällig scheint bei Friedrich Schlegels 1802 aufgeführtem „Alarcos“ der beigefügte Untertitel „ein Trauerspiel in zwei Aufzügen“, welches einen programmatischen Bruch zur horazischen Regel der Fünffaktigkeit vollzieht.³³⁷ In der unorthodoxen Strukturierung des Dramas, die zum einen für den Leser des Stückes eine Rolle spielen mag, für den Zuschauer jedoch kaum wahrnehmbar sein dürfte, zum anderen ohne größere Schwierigkeiten in die bis dato geltende Stückeinteilung aufzulösen wäre, scheint indes nicht die Begründung für den sich nicht einstellenden Erfolg von Friedrich Schlegels einziger dramatischer Produktion zu liegen. Vielmehr liegt ein eklatantes Manko in der Anlage des Titelhelden, dessen Schwäche auf die gesamte Tragödie ausstrahlt.³³⁸

erscheinenden Allgemeinen Zeitung vom 12. Oktober 1798, abgedruckt in: Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit. Von Oscar Fambach. – Berlin 1957, S. 398ff., hier hauptsächlich S. 398.

334 Siehe hierzu einleitend: Gero von Wilpert: Goethe-Lexikon. – Stuttgart 1998, hier S. 259.

335 Hierzu: Goethes Weimar. Das Lexikon der Personen und Schauplätze von Effi Biedrzyński. – Düsseldorf, Zürich 1999, S. 243-249.

336 So Schiller in seinem Brief an Goethe vom 8. Mai 1802 (Briefwechsel hg. von Emil Staiger, S. 955f.): „[...] Leider ist es [gemeint: Alarcos, Anm. der Verf.] ein so seltsames Amalgam des Antiken und Neuest-Modernen, daß es weder die Gunst noch den Respekt wird erlangen können. Ich will zufrieden sein, wenn wir nicht eine totale Niederlage damit erleiden, die ich fast fürchte. [...] Einen Schritt zum Ziele werden wir durch diese Vorstellung nicht tun, oder ich müßte mich ganz betrügen. [...]“ [Hervorhebung der Verf.] Siehe ferner die hellsichtige Kritik Christian Gottfried Körners in seinem Brief an Schiller vom 9. Juni 1802 (Briefwechsel hg. von Klaus L. Berghahn, S. 319): „Man sieht das peinliche Streben, bei gänzlichem Mangel an Phantasie, aus allgemeinen Begriffen ein Kunstwerk hervorzubringen. [...] Trimeter, Trochäen und Anapäst, auch Reime sind mit großer Verschwendung angebracht. Man sieht, es war völliger Ernst, seine ganze Kraft aufzubieten, und doch hat das Ganze so etwas Possierliches, daß man oft versucht wird, es für eine Parodie zu halten. [...]“

337 Quintus Horatius Flaccus: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort hg. von Eckart Schäfer. – Stuttgart 1997, hier S. 16, V. 189f.: „neve minor neu sit quinto productior actu / fabula quae posci volt et spectanda reponi.“ respektive S. 44, Anmerkung 29 (Nachwort des Herausgebers). Benutzt wurde: Friedrich Schlegel: Alarcos. Ein Trauerspiel in zwei Aufzügen. In: F. S. Dichtungen. Hg. und eingeleitet von Hans Eichner. – München, Paderborn, Wien 1962, S. 221-262.

338 So das weitgehend einhellige Urteil der Sekundärliteratur, vgl. stellvertretend Eichners Vorwort (ebenda), S. LXXIXf..

Die „Alarcos“-Aufführung scheitert an der eklatanten Bühnenuntauglichkeit, die offenkundig wird durch das in Lachen ausbrechende und damit sich entziehende Publikum, das hier so gar nicht ästhetisch erzogen werden kann. Weniger mißlungen ist August Wilhelm Schlegels Beitrag zum hiesigen Theater. Sein „Ion“ „[...] war [...] so klassisch wie nur möglich [...]“.³³⁹ Neben den zum theatralischen Einsatz gelangten romantischen Dichtern war auch die Einbeziehung weiblicher Autoren erwogen, aber nicht umgesetzt worden – gedacht war von Seiten Schillers selbstverständlich nicht an eine Aufführung von Charlotte von Steins „Dido“-Drama, für das er die Veröffentlichungsrechte besaß, als vielmehr an Sophie Mereaus geplante Übersetzung des Corneilleschen „Cid.“³⁴⁰ Damit ist die Liste der Mitarbeiter am Theater noch keinesfalls vollständig, aber bereits lang genug, um den häufig gepflegten Eindruck, in Weimar hätten zu ihrer Zeit alleine Schiller und Goethe gewirkt³⁴¹, doch ein wenig zu entkräften.³⁴² Der Eindruck kommt nicht zuletzt dann auf, wenn das Augenmerk vom Autor weg und zum Bearbeiter / Regisseur hin gelenkt wird. Angesichts der Bandbreite der aufgeführten Stücke, der Vielstimmigkeit des Repertoires haben sich vielmehr die literaturhistorisch lange als unumstößlich gegoltenen Epochendifferenzierungen nicht in der Ausprägung manifestiert, die der Exaktheit halber entworfen wurde. In der

339 So Schulz, Die deutsche Literatur zwischen Revolution und Restauration, Bd. I, hier S. 552f., sowie S. 560, was allerdings *per se* noch kein besonderes Werturteil dartellt, da Schulz die Titelfigur als „altklugen Gymnasiasten“ einstuft (S. 561) und er sich angesichts der Apotheose eher an das Ende eines Kotzebue-Dramas erinnert sieht.

340 Siehe Boyle, Goethe – Der Dichter in seiner Zeit, Bd. II, S. 556 respektive Schillers Brief an Goethe vom 20. März 1802, vgl. Staiger, Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, S. 950.

341 Hierzu einschlägig: Erika Fischer-Lichtes Einleitung ihres Kapitels „Das Weimarer Hoftheater – die Experimentierbühne *der Klassiker*“ [Hervorhebung der Verf.] In: Dies.: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. – Tübingen, Basel 1993, S. 143-164, hier S. 143, wo es u. a. heißt: Goethe „[...] schuf [...] eine Musterbühne, die sich in entscheidenden Punkten von den anderen deutschen Hof- und Nationaltheatern grundsätzlich unterschied. [...] Gemeinsam [d. h. mit Schiller, Anmerkung der Verf.] entwickelten sie eine neue Theaterästhetik, die nur als konstitutiver und integrierender Bestandteil der sogenannten Weimarer Klassik angemessen zu verstehen ist. [...]“; indes, so klassisch war das Theater, wie weiter unten noch zu sehen sein wird, längst nicht; kritischer darum bereits Ute Daniel, vgl. Hoftheater, S.143-157, hier S. 146: „Auch Goethe[...] [...] konnte nicht verhindern, daß im Hoftheater des 'klassischen' Weimar ebenso wie andernorts das Unterhaltungsbedürfnis den Sieg davontrug. [...]“

342 Dagegen spricht bereits Oellers mit der in seiner Dissertation (1967), S. 329ff. vorgenommenen Aufstellung der Aufführungen von Schillers Dramen. Insgesamt hatten sie einen Anteil von 8% aller Aufführungen, die während Goethes Intendanz gespielt wurden. Die Anzahl der einzelnen Dramen setzte sich wie folgt zusammen: Die Räuber 25, Fiesco 2, Kabale und Liebe 8, Don Carlos 47, Wallensteins Lager 52, Die Piccolomini 12, Wallensteins Tod 38, Maria Stuart 36, Die Jungfrau von Orleans 26, Die Braut von Messina 26, Wilhelm Tell 26, Die Huldigung der Künste 1, Macbeth 9, Turandot 10, Phädra 13, Der Parasit 5, Der Neffe als Onkel 4, zuzüglich 6 Vorstellungen des dramatisierten Liedes von der Glocke – Kotzebue brachte es im gleichen Zeitraum auf 650 Aufführungen, Iffland auf 370. Bemerkenswert ist dabei vor allem, daß die drei Teile des Wallenstein auch und hauptsächlich separat aufgeführt wurden. Indes ist die Auflistung nicht völlig konsistent, da die Bühnenbearbeitungen des Egmont, Nathans, der Iphigenie und der Stella sowie des Othello nicht berücksichtigt wurden, während die in die Auflistung aufgenommenen Picard-Übersetzungen auch einen sehr geringen Schillerschen Eigenanteil aufweisen – man hätte die Bühnenbearbeitungen und Übersetzungen folglich alle einheitlich einarbeiten oder aber gar nicht aufnehmen sollen; vgl. ferner Peter-André Alt, Bd. II, hier S. 389.

Sekundärliteratur ist darum seit längerem eine Kehrtwende in der Epochendiskussion zu bemerken, die die putative Dichotomie von Klassik und Romantik aufzulösen trachtet.³⁴³

Heinz Otto Burger, welcher sich der Klassik in der Art eines „gebildeten Dilettantismus“ definitorisch zu nähern sucht, subsumiert unter diesem Terminus (1972) drei voneinander zu scheidende Anwendungsgebiete: Zum ersten gibt es eine Verbindungslinie zur eher griechischen als römischen Antike, zum zweiten besteht eine Korrelation zwischen dem „Klassischen“ und dem „Harmonischen“, das präziser bestimmt wird über Begriffe wie „ausgeglichen, edel, maßvoll“ – oder auch ausgewogen, zum dritten Kriterium schließlich avanciert die kanonische Komponente, die das Klassische als Vorbild, Norm und Muster anerkennt.³⁴⁴ *Ex negativo* läßt sie sich ferner

343 Vgl. hierzu (lediglich als Auswahl): Berghahn, Klaus L.: Weimarer Klassik + Jenaer Romantik = Europäische Romantik? In: Monatshefte 88, 4 (1996), S. 480-488; Oellers, Norbert und Robert Steegers: Treffpunkt Weimar. Literatur und Leben zur Zeit Goethes. Mit 56 Abbildungen. – Stuttgart 1999, S. 152ff.; Gesse, Sven: ‚Genera mixta‘. Studien zur Poetik der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und *Klassik/Romantik* [Hervorhebung der Verf.]. – Würzburg 1997; Stockinger, Claudia: Dramaturgie der Zerstreuung. Schiller und das romantische Drama. In: Schiller und das romantische Drama, hier S. 202: „[...] Der Blick auf die Theorie verstellt den Blick auf das Neue der Dramaturgie Schillers, die den vielfältig bemerkten Ordnungsverlust in die Darstellung mit hineinnimmt und dabei Formen generiert, *die Grenzziehungen zu im Umkreis der Romantik zeitgleich entstehenden Dramen mindestens erschweren* [...]“ [Hervorhebung der Verf.]; vor diesem Hintergrund auch ihre Diss., in welcher sie u.a. den Einfluß Schillers auf Fouqué umfassend beleuchtet, vgl. C. S.: Das dramatische Werk Friedrich de la Motte-Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas. – Tübingen 2000, hier S. 250-309; Menzel, Wolfgang: Die deutsche Literatur (1828): „[...] Er [gemeint: Schiller, Anmerkung der Verf.] führte das Ideal zur Natur zurück, wie Goethe, aber er steigerte zugleich die Natur zum Ideal. Seine Helden waren *im romantischen Sinn* [Hervorhebung der Verf.] vollkommen das, was die Götter der griechischen Plastik im antiken Sinn, göttliche Menschen, menschliche Götter. [...]“ (zitiert nach: Schiller, Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, S. 240-245, hier S. 240; Grawe, Christian: Das Beispiel Schiller. Zur Konstituierung eines Klassikers in der Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts. In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Hg. von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp. – Stuttgart, Weimar 1994, S. 638-668, hier S. 649; Borchardt, Schiller und die Romantiker, S. 153: „Im Grunde kann man aber sagen, daß die Spanne zwischen Goethe und Schiller größer war als jene zwischen Schiller und den Frühromantikern.“ - Im speziellen zum Verhältnis bzw. Mißverständnis zwischen Schiller und Friedrich Schlegel (ebenfalls stellvertretend): Oscar Fambach im Vorwort zu Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit, Bd. II, S. XVlf.: „[...] Und das Materielle der Divergenzen – bestand es, wie aus beiderseits Unzulänglichem, zu einem großen Teil nicht aus Irrtümern beiderseits? Treibt man Irrtümer, bewußt oder nur halb bewußt, bis zur Feindschaft, so ist sie im Grunde töricht.“ Schulz, Gerhard, Deutsche Literatur zwischen Revolution und Restauration, Bd. I, S. 604f.: [...] nicht ein tiefer Graben grundsätzlich verschiedener Prinzipien trennte ihn [gemeint: Schiller, Anmerkung der Verf.] von den Schlegels [...]“; beinahe wie ein antizipierter Kommentar zu seinem schwierigen Verhältnis zu den Romantikern, vor allem den Brüdern Schlegel, liest sich Schillers Schlußsatz der „Verteidigung des Rezensenten [von ‚Bürgers Gedichte‘]“, Fricke/Göpfert, Bd. V, hier S. 991: „Wo mit Vernunftgründen und aus lauterm Interesse an der Wahrheit gestritten wird, streitet man niemals im Dunkeln; das Dunkel tritt nur ein, wenn die *Personen* die *Sache* verdrängen.“

344 Burger, Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen, Einleitung, S. IX-XVII, hier S. Xf.; Burger weist ferner auf die „Grenzen“ jeder Klassik hin, als solche „Grenzen“ benennt er bei Schiller „Empirische Weltbreite“, „subjektiven Nuancenreichtum“ sowie „Ironie“, siehe S. XVII; Das Erst- und Letztgenannte sind häufig gegen Schiller in Anschlag gebrachte Argumente (siehe hierzu auch die Einleitung der vorliegenden Arbeit), mangelnden „Nuancenreichtum“ scheint mir ein schlecht zu belegender Vorwurf zu sein; Borchmeyer im Unterschied dazu attestiert den Weimarer Klassikern fortgesetzt eine „klassizistische Dramaturgie des Weimarer Hoftheaters“, so in „... dem Naturalism in der

eingrenzen, wenn man den Begriff zuvor auf die „Weimarer Klassik“ beschränkt hat, indem ihr der „deutsche Klassizismus“, der Sturm und Drang oder eben die Romantik gegenüber gestellt werden. „Klassizismus“ beschreibt ganz grundsätzlich eine Traditionen verhaftete, schulmäßige Nachahmung von als Vorbildern anerkannten Autoren respektive von deren Schreibweisen, wobei oftmals die Imitation der Form im Vordergrund steht. Originell oder innovativ ist diese Art der Literaturproduktion nicht, sie strebt dies auch kaum an. Das *tertium comparationis* der antiklassischen Literaturbewegungen liegt entsprechend dazu im Ablehnen des „[...] klassischen Genügefunden[s] in Maß und Mitte [...]“.³⁴⁵

Mit dem Beginn der intensiven Kooperation der beiden Dichter zeichnet sich allmählich eine Fokussierung Schillers auf das Theater ab. Der dem Geheimrat „zu einer zweiten Jugend“ verhelfende Schiller³⁴⁶ entscheidet sich zu einer Bündelung seiner Kräfte, etwa indem er Goethe wissen läßt, „sein [gemeint: Schillers, Anmerkung der Verf.] Gedankenkreis“ sei „kleiner [und] so durchlaufe ich ihn eben schneller und öfter, und kann eben darum meine kleine Barschaft besser nutzen und eine Mannigfaltigkeit, die dem Inhalte fehlt, durch die Form erzeugen.“ Aus dem nämlichen Brief stammen Schillers Erkenntnis, „[...] letzten Gefährten auf einer langen Reise“ hätten „sich immer am meisten zu sagen“ sowie seine Absicht, seine „nur etwas zahlreiche Familie von Begriffen [...] zu einer kleinen Welt [...]“ ausbauen zu wollen. Knappe fünfzehn Monate später läßt Schiller den Briefpartner wissen, er empfinde, es sei „[...] hohe Zeit, daß ich für eine Weile die philosophische Bude schliesse. [...]“³⁴⁷ Neben aller Experimentierfreudigkeit und Flexibilität beim Aufspüren neuer dramatischer Projekte verfolgte Schiller noch einen anderen Sinn und Zweck, insbesondere mit seiner

Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären...“ Zu Goethes und Schillers Bühnenreform, S. 351-370, hier genauer S. 351, ebenso S. 356, auf S. 355 ist die Rede von „Ein solcher subjektiver, vom Erwartungshorizont des Publikums unabhängiger Wahlklassizismus“, auf S. 356 wird bemerkt, „[...] daß vor allem in der Ära der Französischen Revolution von ihnen klassizistische Elemente zumal französischer Provenienz favorisiert worden sind [...]“, S. 356 schreibt Borchmeyer von „Goethes klassizistischem ‚Experiment‘“, auf S. 369 erfolgt der Hinweis, „[b]ereits der späte Goethe“ habe, „allerdings mit anderer Wertung, den ‚Klassizismus‘ (die Bildung ‚Klassik‘ kennt er noch nicht) als den am ‚Alten‘ orientierten Stil der ‚Ordnung‘ dem ‚Romantizismus‘ als dem ästhetischen Pendant der Revolution gegenübergestellt, ohne sich freilich eindeutig auf die Seite des ersteren zu schlagen“, wohl nicht zuletzt, da „[d]ie Gefahr des Klassizismus“ „die Pedanterie“ sei, während „Romantizismus die Auflösung aller Ordnung“ befördere, um auf S. 370 zu folgender Konklusion zu gelangen: „[...] Jenen Tugenden der Kommunikation – dem, was Adorno ‚Humanität des Ausdrucks‘ nennt – entspricht als dramatische Form ein ‚Klassizismus‘, dem Goethe und Schiller, mit welchen Vorbehalten auch immer, als Modell des Theaters und Muster der reinen Kunstform aus der *tragédie classique* abgeleitet haben.“ – Eine davon abweichende Position zu dieser These wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit, insbesondere im „Phädra“-Kapitel, entfaltet.

345 Burger, S. XII f..

346 So Goethe in seinem Brief an Schiller vom 6. Januar 1798, Briefwechsel, hg. von Emil Staiger, S. 536.

347 Siehe den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hier Schillers Briefe vom 31. August 1794 respektive vom 17. Dezember 1795, S. 42 ff., S. 171.

Dramaturgentätigkeit. Neben dem ohne Zweifel Priorität besitzenden Ziel, das Theater zu reformieren - und, mit den Einschränkungen seitens des Hofes, die natürlich zu beachten waren, dieses gemäß eigener Vorstellungen zu gestalten, lieferten die Bühnenbearbeitungen die Chance, ökonomisch einträgliche, ja sehr profitable Geschäfte zu tätigen. Wurde vor der Druckauslieferung eines neuen Stückes beziehungsweise einer Bearbeitung dieses an ein Theater verkauft, so ließen sich dergestalt zusätzliche Einnahmen erzielen. Entsprechend bemühte Schiller sich in jedem Fall, *nach* der Aufführung in Weimar oder den unmittelbar von diesem Theater mit betreuten Bühnen und *vor* der Verfügbarkeit des Erstdruckes durch den Leser, den Markt in Hamburg, Dresden, Berlin und anderswo zu nutzen.³⁴⁸ So groß der Anreiz dieser lukrativen Einnahmen zweifellos war, bildet er doch lediglich einen biographischen Aspekt ab, interpretiert sind seine so entstandenen Arbeiten damit noch nicht – schließlich hatten Schiller wie Goethe nicht zuletzt kanonische Absichten, und zwar nationalliterarische wie weltliterarische.³⁴⁹

Die erste Arbeit, welche Schiller für das Weimarer Theater aufnahm, war die Bearbeitung von Goethes „Egmont“ im April 1796, für die der Berliner Intendant, Schauspieler und Bühnendichter August Wilhelm Iffland (1759-1814) die Inszenierung übernahm.³⁵⁰ Schillers „Egmont“-Bearbeitung war und ist sehr umstritten. Borchardt bemüht sich in seinem Kommentar zu Schillers Bearbeitung um ein ausgewogenes Gesamturteil:

348 Siehe hierzu besonders Hucke, Karl-Heinz: Jene „Scheu vor allem Mercantilischen“. Schillers „Arbeits- und Finanzplan“. – Tübingen 1984, vor allem S. 48-51, S. 60f., S. 70; vgl. besonders den Brief Schillers an Körner vom 9. August 1799, Briefwechsel Schiller – Körner, hg. von Berghahn, hier S. 294f.: „[...] Übrigens aber sind die dramatischen Arbeiten auch die lukrativsten für mich, weil ich jedes Stück von mehreren Bühnen bezahlt bekomme, und der Verleger mir auch mehr als für jede andre Arbeit dafür geben kann.“ Schillers zweites finanzielles Standbein bildeten die jährlichen Besoldungen durch den Staat Sachsen-Weimar-Eisenach, vgl. hierzu jüngst Wahl, Volker: Schillers Besoldungsverhältnisse im Weimarischen Staatsdienst. In: JbDSG 44 (2000), S. 5-14; ferner Rudloff-Hille, S. 183-201; Wobei in einer möglicherweise bestehenden Einschätzung, Schiller habe mit seiner Dramaturgie lediglich seine Kasse gefüllt, ein nicht unwesentlicher Grund dafür liegen könnte, daß diese, gemessen am Schillerschen Gesamtœuvre, vergleichsweise seltener gewürdigt wird, im Unterschied etwa zu seinen Fragmenten, denen ein hoher Erkenntniswert eingeräumt wird, vgl. von Wiese, Friedrich Schiller, hier S. 682: „Will man erfahren, wie Schiller das Drama und seine Bauformen auffaßt, so muß man den Blick von den theoretischen Schriften abwenden und sich stattdessen in der Werkstatt seiner uns erhaltenen Fragmente zurechtzufinden suchen.“ Suppanz und Springer haben sich an eben diesen Ratschlag gehalten. Ergänzend zu den Fragmenten ist zusätzlich bei der Suche nach Antworten auf die Frage nach Schillers ‚Auffassung des Dramas und seiner Bauformen‘ ein Seitenblick auf die dramaturgischen Arbeiten sinnvoll.

349 Vgl. Schiller – Zeitgenosse aller Epochen, hier S. 322f. [Goethe, Über das deutsche Theater]: „Schiller hatte nicht lange einer Reihe von theatralischen Vorstellungen beigewohnt, als sein tätiger [...] Geist [...] den Gedanken faßte, daß man dasjenige, was man an eigenen Werken getan, wohl auch an fremden tun könne, und so entwarf er einen Plan, wie dem deutschen Theater [...] auch dasjenige zu erhalten wäre, was früher geleistet worden [...]“, vgl. ebenda S. 333-337 [Goethe, Tag- und Jahreshefte 1817-1825].

350 Vgl. besonders NA, Bd. 13, S. 293ff..

Der ‚Egmont‘ wird der Auftakt zur neuen Phase der Weimarer Theaterkunst. Grausam, aber konsequent - so hat Goethe selbst diese Bühnenbearbeitung gekennzeichnet. Bei Schiller ist der ‚Egmont‘ trotz starken Verlusts seiner dichterischen Schönheiten zu einem meisterhaft durchgeformten Theaterstück geworden, das auch vor dem brutalen ‚Theatercoup‘ nicht zurückscheut. [...] Wer die Dichtung Goethes liebt, empfindet schmerzlich, wie hier eine stimmungsmäßige, lyrisch-epische Einheit, eine Ganzheit zerstört ist. Andererseits sind Schillers eigene Einschreibungen in ihrer antithetischen Pathetik nicht dem Goethischen Tonfall angepaßt, so daß sie als *Fremdkörper* [Hervorhebung der Verf.] erkennbar bleiben. [...] Man muß aber auf der anderen Seite auch die positiven Werte berücksichtigen, die Schiller mit seiner Bearbeitung geschaffen hat. Ihm kommt es ausschließlich auf eine Steigerung der dramatisch-theatralischen Wirkung an, auch wenn es auf Kosten der poetisch-lyrischen Schönheiten geht. Diesem Prinzip dient überall die Umsetzung von Berichten in Handlung und die sorgfältigere Motivierung der schaubaren Vorgänge. [...]

351

Nach der zwiespältig aufgenommenen „Egmont“-Bearbeitung wandte sich Schiller zunächst - nach über zehnjähriger Pause - verstärkt der Arbeit an einem eigenen Drama, der Wallenstein-Trilogie (1798/1799), zu. Mit diesem dramatischen Triptychon gelang dem Dichter eine Synthese seiner gleichermaßen verfolgten philosophischen, historischen sowie poetischen Interessen, indem er ein breit gefächertes Panorama der soldatischen Situation, ein präzises Bild des Wallenstein'schen Umfeldes und schließlich ein akribisches Psychogramm des Protagonisten entwarf.³⁵² Inzwischen wurde innerhalb kurzer Zeit ein Theaterumbau geplant und durchgeführt. Ab dem 5. Juli 1797 gab es Beratungen zwischen Goethe, dem Architekten Friedrich Nikolaus Thouret, dem zusätzlich für die Inneneinrichtung zuständigen Viktor Heideloff sowie Herzog Carl Augusts Mutter Anna Amalia - die Umbauphase wurde zügig bereits „[n]ach rund zweieinhalb Monaten“ abgeschlossen.³⁵³ Die feierliche Eröffnung des Theatersaales fiel auf den 12. Oktober 1798. An diesem Abend wurden „Die Korse“ August von Kotzebues sowie der erste Teil der Wallenstein-Trilogie, „Wallensteins Lager“, gegeben. Diese Programmkombination legt ein beredtes Zeugnis ab, wo der hohe Anspruch an die Funktion der Kunst, den Schiller in seinen Schriften formulierte, in der Wirklichkeit

351 Vgl. NA, Bd. 13, S. 296-302; vgl. zu Schillers „Egmont“-Bearbeitung zusätzlich: Schillers Rezension aus dem Jahr 1788 „über Egmont, Trauerspiel von Goethe“, in: Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 932-942 und Sharpe, Lesley: Schiller und Goethe's 'Egmont'. In: MLR 77 (1982), S. 629-645, die diese Bühnenbearbeitung in einen großen Zusammenhang stellt, indem sie die Auffassung vertritt, daß Schiller, vom „Don Carlos“ und den Briefen über „Don Carlos“ kommend, bei dieser Bearbeitung eine wichtige Etappe im Bezug auf die Klärung seines sich seit den frühen Dramen ändernden Dramenverständnisses zurückgelegt hat, was - laut Sharpe - nicht nur Auswirkungen auf die „Wallenstein“-Trilogie, sondern auf alle nachfolgenden Dramen hatte; vgl. ferner: Lampert, F. J.: The Charismatic Hero. Goethe, Schiller and the Tragedy of Charakter. In: PEGS N. S. 58 (1987-88), S. 62-83, bezüglich „Egmont“ S. 69-74.

352 So auch Hinderer, Walter in seinem Vorwort zu: Interpretationen. Schillers Dramen. Hg. von W. H. - Stuttgart 1992, S. 7-10, hier S. 8f.. Zugleich ist damit eine wesentliche Differenz zwischen Schiller und Goethe markiert, welche dieser durchaus als solche wahrgenommen hatte

353 Vgl. Rudloff-Hille, S. 107f..

angekommen war. Im dem „Lager“ vorangestellten Wallenstein-Prolog sieht Petersen „[...] Anfang und Verheißung, Anspannung eines ins Unendliche gerichteten Strebens, Aufstellung höchsten Wertmaßes und Ausschließung alles dessen, was dahinter zurückbleibt.“³⁵⁴ Damit ist, theoretisch, ein ambitionierter Weg eingeschlagen, der dem Weimarer Hoftheater ein klares Profil und einen exponierten Rang eintragen soll:

[...] Wir sind die Alten noch, die sich vor euch
Mit warmem Trieb und Eifer ausgebildet.
Ein edler Meister stand an diesem Platz,
Euch in die heitern Höhen seiner Kunst
Durch seinen Schöpfergenius entzückend.
O! möge dieses Raumes neue Würde
Die Würdigsten in unsre Mitte ziehn,
Und eine Hoffnung, die wir lang gehegt,
Sich uns in glänzender Erfüllung zeigen.
Ein großes Muster weckt Nacheiferung
Und gibt dem Urteil höhere Gesetze.
So stehe dieser Kreis, die neue Bühne
Als Zeugen des vollendeten Talents.
Wo möcht es auch die Kräfte lieber prüfen,
Den alten Ruhm erfrischen und verjüngen,
Als hier vor einem auserlesnen Kreis,
Der rührbar jedem Zauberschlag der Kunst,
Mit leisbeweglichem Gefühl den Geist
In seiner flüchtigsten Erscheinung hascht? [...] ³⁵⁵

Der Anspruch, den Schiller im allgemeiner gehaltenen ersten Teil des Prologs an sich und die anderen am Hoftheater Tätigen stellte, ist mit der ausführlich zitierten Passage exakt formuliert. Prämeditiert war es, Altes und Neues auf qualitativ hohem Niveau zu präsentieren. Doch, wie man im Eröffnungsprogramm erkennen kann, wurden Zugeständnisse an den momentan herrschenden Geschmack, der zu Zeiten Goethes und Schillers hauptsächlich von Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), August Wilhelm Iffland und August von Kotzebue (1761-1819) bedient wurde, gemacht. Obwohl man die literarische Bedeutung dieser Autoren, die „Lustspiele als Unterhaltungsstücke“ auffaßten, keineswegs überschätzte, war man auf ihre Dramen angewiesen. Holl faßt

354 Vgl. Petersen, Julius: Schiller und das Weimarer Theater. In: JbGG 8 (1921), S. 177-195, hier S. 179.
355 Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 270-274, V. 13-31.

diese Art Komödien unter dem Stichwort „versüßlichte[r] Rousseauismus“ zusammen.³⁵⁶ Goethe als Intendant war an einem vollen Haus und fest kalkulierten Einnahmen interessiert. So läßt sich auch Holls Schlußfolgerung sinnvoll erklären: „[...] Der Theaterdirektor Goethe, dem seine [gemeint: Kotzebue, Anm. der Verfasserin] ‚Nullität‘ im Innersten zuwider war, führte ihn dauernd auf.“³⁵⁷ Nach welcher einfach zu durchschauendem Muster beispielsweise Iffland, welcher in Berlin das so erfolgreiche wie weitgehend sich selbst finanzierende Theater leitete, bei seinen beliebten Stücken verfuhr, beschreibt Holl: „[...] Zunächst geben Bedienstete [...] die Exposition, dann zeigt die Handlung der ersten vier Akte den wahrscheinlichen Sieg der schwarzen Partei, um mit dem fünften und Schlußakte den Umschwung und den Triumph des Guten zu bringen.“³⁵⁸ Iffland steht damit nicht nur für ein äußerst publikumswirksames, sondern gleichermaßen für ein moralisches Theater.³⁵⁹ Das knapp beschriebene Schema läßt sich z. B. ohne Weiteres auf Ifflands Drama „Frauenstand“ anwenden. Hinzu kommt, daß der Autor seiner tiefen Verehrung für Goethe Ausdruck verleiht, indem er die beiden Jugendfreunde „Hofrath Lestenfeld“ und „Sekretär Ramstein“ mehrfach mit „Orest“ und „Pylades“ aus der „Iphigenie“ in Zusammenhang bringt und vermittels dieser Allusion des bekannteren wie literarisch ambitionierteren Textes sein eigenes Stück vermutlich aufzuwerten sucht.³⁶⁰

Nicht zuletzt durch den am 3. Dezember 1799 stattfindenden Umzug Schillers von Jena nach Weimar intensivierte sich die Zusammenarbeit mit Goethe, gerade in bezug auf das Theater, obwohl sein Wirken an der hiesigen Bühne nie stipuliert worden war: der ehemalige Jenaer Geschichtsprofessor besaß nie „ein amtliches Verhältnis“ zum Hoftheater.³⁶¹ Zwar wurde ihm die fachliche Kompetenz für eine solche Aufgabe zuerkannt, dennoch mündete dies nicht in eine klar definierte oder gar dotierte Stellung. Als eine sehr wahrscheinliche Erklärung hierfür mag das aufgrund der „Räuber“ (1781,

356 Vgl. Holl, Karl: Geschichte des deutschen Lustspiels. Mit 100 Abbildungen. - Leipzig 1923, S. 199f..

357 Ebenda, S. 207; siehe hierzu auch: Linder, Jutta: Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater. - Bonn 1990, hier S. 60f.; Linders akribische Arbeit, die nicht zuletzt bis 1990 weniger bekannte Quellen erschließt, übernimmt an der einen oder anderen Stelle Goethes teilweise Jahrzehnte später getroffene Aussagen zu unkritisch.

358 Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels, hier S. 204.

359 Vgl. zu diesem Themenkomplex besonders: Krause, Markus: Das Trivialdrama der Goethezeit 1780-1805. Produktion und Rezeption. - Bonn 1982, hier vor allem S. 253-277, S. 292-297.

360 Vgl. Iffland, August Wilhelm: Dramatische Werke. Fünfter Band. Frauenstand. Der Komet. Hausfrieden. - Leipzig 1799.

361 Vgl. Petersen, S. 188 respektive 185; jüngst Friedrich Schiller. Dargestellt von Claudia Pilling, Diana Schilling und Mirjam Springer. - Reinbek bei Hamburg 2002, hier S. 73; vgl. ferner Hinck, Schillers Zusammenarbeit, S. 277; Vielmehr lag eine Art Arbeitsgemeinschaft und Arbeitsteilung zwischen beiden vor: „[...] Freie Wechselwirkung von Gemüt zu Gemüt, geistige Anregung der Schauspieler und Eingehen auf ihre Individualität, ästhetische Leitung ohne Befehlsgewalt und bestimmender Einfluß auf die künstlerische Richtung des ganzen Unternehmens [...]“ - das war gemäß Petersen die eher schwierige Aufgabe, der Schiller sich stellte; vgl. ferner Peter-André Alt, Bd. II, hier S. 390. - Dabei hätte Schiller, laut Caroline von Wolzogen, gerne ein Theater geleitet, vgl. NA, Bd. 42, hier S. 261f..

Uraufführung 1782) gespannte Verhältnis zwischen ihm und Herzog Carl August gelten.³⁶² Schiller sah sich konfrontiert mit der insgesamt als schwierig geltenden Situation der Dramaturgen mit ihrem wenig distinkt definierten Zuständigkeitsbereich einerseits sowie seiner eigenen dramatischen Vergangenheit, die seine hiesige, institutionell gesicherte Karriere behinderte.³⁶³ Seine wichtigsten (und einflußreichsten) Fürsprecher am Weimarer Hof waren neben Goethe und Geheimrat Christian Gottlob von Voigt sein ihm aus Karlschulzeiten bekannter späterer Schwager Wilhelm von Wolzogen (1762-1809) sowie dessen „superkluge[...] Cousinen“, womit er Charlotte von Lengefeld (verheiratete Schiller), eine Patentochter Charlotte von Steins, und deren Schwester Caroline (1763-1847), bezeichnete. Über die letztgenannte ließ der Herzog auch, inoffiziell, die eine oder andere Kritik an Schillers Werken bestellen.³⁶⁴

Das nächste Projekt, welches sich Schiller zwischen Januar und März 1800 zur Bearbeitung wählte, war William Shakespeares „Macbeth.“ Hierbei handelt es sich um eine „frei bearbeitende Nachdichtung“³⁶⁵ in Blankversen, zumal Schillers Englischkenntnisse nicht weit gediehen waren und er sich somit neben dem englischen Original von Anfang an auf Übersetzungen - sowohl von Christoph Martin Wieland (1733-1813) als auch von Johann Joachim Eschenburg (1743-1820) - stützte. Die Weimarer Premiere der „Macbeth“-Bearbeitung fand am 14. Mai 1800 statt.

Schiller erwog zu dieser Zeit, in regelmäßigen halbjährlichen Abständen „[...] fünf bis sechs Stücke auf zwei Bände verteilt“ zu veröffentlichen - „ ,nebst einer kritischen Rechenschaft über die Wahl der Stücke und einer kurzen Beurteilung derselben‘ (Brief Schillers an Unger vom 26.5.1799).“³⁶⁶ Dahinter verbarg sich der oben angedeutete Wunsch, „[...] nach und nach die großen Werke der Weltdramatik dem klassischen

362Dazu ausführlicher Hinck, S. 272f.; entsprechend der hier zutage tretenden Reserve gegen Schiller hätte Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach gerne Einfluß auf ihn genommen, vgl. NA, Bd. 42, S. 305, Nr. 695: „So oft und dringend bat ich Schillern, ehe er Theaterstücke unternähme, mir oder sonst jemandem, der das Theater einigermaßen kennt, die Gegenstände bekannt zu machen, die er behandeln wollte. So gerne hätte ich alsdann solche Materien mit ihm abgehandelt, und es würde ihm nützlich gewesen sein; aber alle meine Bitten waren vergebens.“ – Schillers Konzessionen gingen Carl August folglich nicht weit genug. Sehr fraglich bleibt, ob Schiller der künstlerischen Beratung seitens des Herzogs bedürftig gewesen sein sollte, auf anderen Gebieten hätte der Weimarer Regent möglicherweise profitieren können.

363Vgl. Hinck, S. 273; was eine offizielle Anerkennung der Verdienste Schillers um das Weimarer Hoftheater anlangte, so blieb die Situation zwischen dem Herzog und Schiller angespannt, vgl. etwa Schillers Brief an Goethe vom 18. Dezember 1800, Briefwechsel, hg. von Emil Staiger, S. 890.

364 Siehe Unbehaun, Lutz: „Ein werttes Band der Freundschaft.“ Friedrich Schiller und seine Zeit in Rudolstadt. – Rudolstadt 1996, hier S. 42. (Er trägt hier hauptsächlich Material zum Rudolstädter Sommer, welcher vom Mai bis zum November 1788 datiert, zusammen.) Die Rolle Caroline von Wolzogens als Vermittlerin zwischen dem Hof und ihrem Schwager erwähnt auch Eike Wolgast im u. a. von Achim Aurnhammer hg. Sammelband „Schiller und die höfische Welt“, S. 6-30 – literarisch eingefangen hat sie Renate Feyl in ihrem Roman „Das sanfte Joch der Vortrefflichkeit“ (Köln 2001).

365Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. III, S. 993.

366 NA, Bd. 13, S. 298.

Menschheitsgedanken und dem klassischen Stilprinzip anzupassen und damit dem deutschen Theater einen einheitlichen Spielplan zu geben.³⁶⁷

Diese Pläne wurden in der angestrebten Größenordnung zwar nicht durchgeführt - ein Kanon des Dramas hätte am Ende gestanden -, blieben als Rahmen, in welchem die tatsächlich vollendeten dramaturgischen Arbeiten gesehen werden sollen, jedoch gültig.³⁶⁸

Schiller kam aufgrund der eigenen, wichtigeren Arbeit an den Dramen nicht dazu, diese Idee weiter zu verfolgen: Bereits vier Wochen nach der ersten Aufführung der „Macbeth“-Bearbeitung stand am 14. Juni 1800 die Uraufführung der „Maria Stuart“ auf dem Programm. Mitte April des darauffolgenden Jahres beendete er die romantische Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“, für die er gleichfalls eine Bühnenversion erarbeitete, so daß diese am 11. September 1801 in Leipzig uraufgeführt werden konnte. Dieses Stück verdient, noch einmal im Nexus klassische und romantische Dichtung, besondere Aufmerksamkeit aufgrund mehrerer Umstände: dem Duumvirat galt es angeblich als Schillers bestes dramatisches Werk, den Romantikern, wenn auch erst mit einigem zeitlichen Abstand, als „[...] unbeschreiblich, und mit nichts Anderem in der Folge zu vergleichen [...]“, „da [es] zu [...] der poetischen Stimmung, wie sich diese in der Mehrzahl kund gab [...] konträr [war], was bei allen Zuschauern „[b]is zu der untersten Klasse [...]“ derselben Anklang fand, auch Madame de Staël fand darin mehrere Stellen „voller Schönheiten des ersten Ranges.“³⁶⁹

Danach wandte sich Schiller der Bearbeitung des 1779 entstandenen „Nathan“ von Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) zu. Diese Bearbeitung hatte ihre Premiere in Weimar am 28. November 1801, sie wurde in den folgenden Jahren immer wieder einmal in Weimar und den anderen von Hoftheater bespielten Bühnen, jedoch auch an anderen Bühnen gegeben.

Zwischenzeitlich hatten sich die beiden „Weimarer Klassiker“ mittels der „Dramatischen Preisaufgabe“ (1800) darum bemüht, (unbekannte) Autoren aufzufordern, sich an einem Lustspiel-Wettbewerb zu beteiligen.³⁷⁰ Zum einen schien die Zeit für das Drama allgemein günstig, zum anderen verzeichneten die Initiatoren ausdrücklichen „Mangel“

367 NA, Bd. 13, S. 297.

368 Genau das hat auch Goethe in seinem Aufsatz „Weimarisches Hoftheater“ im Sinn, geht es ihm doch darum, „[...] endlich einmal ein Repertorium aufzustellen, das man der Nachwelt überliefern könnte, [...]“ - Vgl.: Johann Wolfgang Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. August 1949. Hg. von Ernst Beutler. Band 14. Schriften zur Literatur. - Zürich 1950, S. 62-72, hier S. 69; künftig zitiert als GA mit Bandnummer und Seitenzahl; siehe ebenso: NA, Bd. 42, S. 260-263, S. 604f..

369 So Schulz, Bd. I, S. 515; siehe hier stellvertretend Caroline de la Motte Fouqué: Geschichte der Moden, vom Jahre 1785 bis 1829. - Berlin 1987, S. 67f.; Madame de Staël: Über Deutschland. - Frankfurt am Main 2000, S. 307. Warum dieses Stück in Leipzig und nicht in Weimar Premiere feierte, wird im Konnex mit der „Nathan“-Bearbeitung näher beleuchtet.

370 Die „Dramatische Preisaufgabe“ ist in Goethe- und Schiller-Ausgaben gleichermaßen abgedruckt, der Verfasser ist Schiller, vgl. Borchmeyer, Weimarer Klassik, S. 373; Der vollständige Text ist abgedruckt in: Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 844ff., GA, Bd. 14, S. 60ff..

an „schönen“ Komödien. Für den speziellen Weimarer Zweck bevorzugten sie „Intrigenstücke“, zumal „der deutsche Charakter“ nach der Einschätzung beider zur Verfassung wie zur schauspielerischen Umsetzung von „Charakterstücken“ nicht taugte. Die gerade wiedergegebene Position ist um so beachtlicher, als ja der zu diesem Zeitpunkt längst von Schiller bearbeitete Goethesche „Egmont“ – bis heute übrigens – als Charakterdrama rezipiert wird. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um eine Komödie, sondern um ein „Trauerspiel.“ Die Aufführung derjenigen „Stücke, welche sich zu einer Vorstellung qualifizieren [...]“ stellten sie in Aussicht. Da lediglich das „beste Intrigenstück“ die „dreißig Dukaten“ Prämie erhalten sollte, erhofften sie sich offenkundig mehrere Komödien, die ihren Kriterien genügten. Dreizehn Dramen wurden eingereicht - unter ihnen Clemens Brentanos (1778-1842) „Ponce de Leon“ -, doch keines erhielt das ausgesetzte Preisgeld und keines kam auf die Bühne.³⁷¹ Verständlich wird dies allein schon aufgrund der Extension des gerade erwähnten Dramas mit insgesamt 121 Auftritten, zu denen noch die Zugabe hinzuzuzählen wäre. Durch seine forcierten Wortspiele den Rezipienten in besonderem Maße fordernd³⁷², durch seine ganz anders gelagerte Instrumentalisierung der *Commedia dell'arte* möglicherweise den Zuschauer überfordernd, in jedem Fall jedoch weniger die avisierte Distanzierungsfunktion als vielmehr das Spiel mit dem Spiel intendierend, konnte sich Brentanos ambitionierte Komödie auch später nicht im Theaterepertoire etablieren.

In bezug auf die Tragödie schien die Lage erheblich besser, nicht zuletzt durch Schillers eigene Produktion. Zudem boten sich zusätzlich noch Werke aus dem europäischen Ausland an. So entschloß sich Goethe, der der *tragédie classique* deutlich näher stand als Schiller, ebenfalls im Jahr 1800, dem „Mahomet“ von Voltaire (1694-1778) eine deutsche Fassung zu geben. Anlässlich dieses Projektes erbat sich Goethe von seinem Dramaturgen ein der Klärung der Position dienendes Gedicht, weil dieses „klassizistische ‚Experiment‘, „das einen Rückgriff auf bereits weit hinter sich gelassene

371Vgl. Goethes abschätzige Stellungnahme, NA, Bd. 42,S. 302, Nr. 687: „Nachträglich zu den Theaterangelegenheiten ist noch zu bemerken, daß wir [...] uns gutmütig begeben ließen, auf ein Intrigen-Stück einen Preis zu setzen. Wir erhielten [...] ein Dutzend, aber meist von so desparater und vertrackter Art, daß wir nicht genugsam uns wundern konnten, was für seltsame falsche Bestrebungen im lieben Vaterlande obwalteten, die denn bei solchem Aufruf sich an das Tageslicht drängten. [...]“

372 Als *eines* von zahlreichen Beispielen mag hierfür das Ende der Szene II, 14 respektive der Beginn der Szene II, 15 gelten (in der oben genannten Ausgabe S. 62): Sarmiento: Ich besuche Euch heute noch einmal. Bis dahin will ich mich besinnen, lebt wohl. (Ab.) [...] – Ponce: Besinnen – das ist dumm. Das Alter bleibt immer langweilig in Liebessachen. – Es ist ein böser Fall. [...] Aquilar: Deine Leidenschaft ist so ungeraten, daß sie unberaten bleiben wird. Warte doch bis Felix kommt. Ponce: Warten soll ich? ich? der nichts erwarten kann, o nimm dir neunzehn Gesellen, daß deiner zwanzig auf ein Lot gehen, du Freund in der Not! warten? Mein ganzes Leben war ein Warten hierauf – und ich will nicht länger warten. [...]; vgl. einführend zu diesem Stück allgemein und zu weiteren Wortspielen insbesondere Japp, Die Komödie der Romantik, S. 54-59, hier S. 56f.; Hinck, Theater der Hoffnung, S. 56-66, betont: „Für den mangelnden Bühnenerfolg entschädigt den ‚Ponce‘ immerhin der Ruf, unter den romantischen Lustspielen das quirligste, witzigste, mutwilligste und heiterste, kurz: das schönste zu sein.“; vgl. ferner Schulz, Die deutsche Literatur, Bd. I, S. 550.

ästhetische Ansichten vermuten lassen könnte“, einige Negativstimmen auf sich zog.³⁷³

„An Goethe, als er den ‚Mahomet‘ von Voltaire auf die Bühne brachte“ lautet der ein wenig umständliche Titel des in Stanzas geschriebenen „hochbedeutsamen ästhetischen Programmgedicht[s].“³⁷⁴

Schillers Position zeigte sich gegenüber dem Wallenstein-Prolog in präziserer, pointierterer Form. Der momentan auf den Bühnen vorherrschende Stil, der „Naturalismus“, der sich z. B. dergestalt äußerte, daß gespielt wurde, als sei gar kein Publikum anwesend (womit auf der Bühne mehr Wahrhaftigkeit erzielt werden sollte), führte dazu, daß beinahe, siehe allen voran die zuvor schon erwähnten Autoren Iffland, Schröder und Kotzebue, nur noch Stücke Erfolg hatten, die dem Geschmack des scheinbar nicht wahrgenommenen Publikums genehm waren.³⁷⁵ Diesem Mißstand suchte Goethe mit völlig entgegengesetzt konzipierten Stücken wie dem „Mahomet“ des Voltaire, der auf strenge Formgebung und Schicklichkeit des auf der Bühne präsentierten Geschehens achtete, zu begegnen. Als Ergebnis war indes nicht nur eine Schulung der Schauspieler, sondern auch des später noch eingehender zu beachtenden Publikums erwünscht. In einem Abhängigkeitsverhältnis der Schauspieler vom Publikum sieht Goethe in seinen „Regeln“ explizit die ihm direkt Unterstellten.³⁷⁶

Innerhalb des pädagogischen Erziehungsplans stellte die *tragédie classique* mithin einen regulierenden Umweg dar, auf dem verloren gegangene Qualität zurückgewonnen

373 Vgl. Borchmeyer, Dieter: „... dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären“ Zu Goethes und Schillers Bühnenreform. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Herausgegeben von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert und Norbert Oellers. - Stuttgart 1984. (=Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft Bd. 42), S. 351-370, hier S. 356. Borchmeyer liefert eine treffende Analyse des Gedichts auf den Seiten 356-360, vgl. ebenso Japp, Uwe: Literatur und Modernität. - Frankfurt am Main 1987, S. 101-104.

374 Borchmeyer, „... dem Naturalism...“, hier S. 365; zu widersprechen ist hier Hinck, Hoftheater, S. 275, der behauptet: „Poetisch formuliert wird die neue, klassizistische Ästhetik der Weimarer Bühne bekanntlich von Schiller in seinem Gedicht *An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte* [...].“ Tatsächlich zielt diese Interpretation insofern an Schillers Standpunkt vorbei, als Hinck unterschlägt, daß Schiller an das französische Drama eindeutig nur als Durchgangsstation dachte.

375 Der als vollkommen unangebracht aufgefaßten Spielweise der Schauspieler tritt Goethe entschieden mit den „Regeln für Schauspieler“ entgegen. Borchmeyer vertritt hierzu die Ansicht, bei diesen handele es sich eher um Eckermanns als um Goethes Werk, vgl. Borchmeyer, Weimarer Klassik, S. 379; ähnlicher Auffassung ist bereits Knudsen, Hans: Goethes Welt des Theaters. Ein Vierteljahrhundert Weimarer Bühnenleitung. - Berlin 1949; neben Klaus Schwind, auf den weiter unten noch einmal Bezug genommen wird, vertritt beispielsweise Peter Schmidt im Gegenteil die Ansicht, Goethe habe die „Regeln“ sehr wohl autorisiert, vgl. hierzu Schmidt, Bühnenanweisungen, hier S. 192f.; ebenso hält Catholy die „Regeln“ für definitiv von Goethe festgehalten, vgl. Bühnenraum und Schauspielkunst, hier S. 136f..

376 Siehe Catholy, Bühnenraum und Schauspielkunst, S. 138; vgl. HA, Bd 12, S. 260 („Regeln für Schauspieler“, § 82): „Die Bühne und der Saal, die Schauspieler und die Zuschauer machen erst ein Ganzes.“

werden sollte: „Als Antidoton gegen diese falsche naturalistisch-mystifizierende Kunst soll nun trotz ihrer Unvollkommenheit die tragische Kunst der ‚Franken‘ dienen.“³⁷⁷

Im Gedicht selbst vertritt Schiller in der zweiten Strophe unmißverständlich die Auffassung, die „[e]inheimische Kunst“ (V. 9) brauche nicht hinter „fremden Götzen“ (V.10) zurückzutreten, ja „der deutsche Genius“ (V. 14) steige „[s]elbst in der Künste Heiligtum“ (V. 13). Als Bezugspunkt dieser Entwicklung benennt er verschlüsselt, „auf der Spur des Griechen und des Briten“ (V. 15), Sophokles und Shakespeare.³⁷⁸ Eindeutig lehnt er in der dritten Strophe die französische Art der Unterordnung der Kunst unter das Diktat des Herrschers ab, indem er von „Sklaven“ und „Despoten“ (V. 17) spricht. Innerhalb solcher Strukturen - folgert Schiller - besitze die Kunst keine unabhängigen Entwicklungsmöglichkeiten, weshalb er kein derartiges Modell anstrebt. Die nächste Strophe zeigt, daß er das bisher Gewonnene nicht in Frage stellt, er will nicht die Selbstbestimmung des Künstlers aufgeben oder zur Disposition stellen. Diesen Rückschritt hält er gar nicht mehr für möglich, denn ganz optimistisch klingt die Schlußzeile (V. 32) der fünften Strophe: „Das Neue kommt, das Alte ist verschwunden.“ Die Bedrohung kommt vielmehr von der entgegengesetzten Seite, in Form von zu wörtlich genommener, zu nachhaltig praktizierter Natürlichkeit, die längst ins „Niedrigste“ (V. 60), „Rohe“ (V. 67) hinab geführt hat (V. 48): „Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.“ Als Reaktion auf den rezenten negativen Zustand des Theaters rechtfertigt Schiller den Rückgriff auf den französischen Klassizismus (obwohl er hierin kein „hohes Urbild“ der Kunst ausmacht, V. 62), gewissermaßen zur Mäßigung des „Sinnenwahn[s]“ (V. 52) - denn es „[...] droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden [...]“ (V. 57). Das französische Modell leistet gute Dienste, da dessen hohes Maß an Künstlichkeit, wie in der lobenden Beschreibung der neunten Strophe erwähnt, ausreichenden Schutz vor weiterem Absinken der Kunst bietet.

Am Ende seines Gedichtes, das vom dialektischen Aufbau her einer mustergültigen Erörterung gleicht, gelangt Schiller in der zehnten und letzten Strophe (V. 73-80) zu folgender Synthese:

377 Vgl. Borchmeyer, Weimarer Klassik, S. 359; grundsätzlich zu diesem Themenkomplex: Meier, Albert: Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts. – Frankfurt am Main 1993, hier z. B. S. 12.

378 Es wird Schiller des öfteren (und angesichts der Spannweite z. B. zwischen „Die Braut von Messina“ oder „Wallenstein“ nicht zu unrecht) attestiert, in der hier von ihm selbst in Erinnerung gerufenen Tradition zu stehen, vgl. etwa Wolfgang Menzel, Schiller – Zeitgenosse aller Epochen Bd. 1, hier S. 242: „Wenn Shakespeares in noch feinerem Lilienschmelz hingezaubert scheinen, so behaupten doch Schillers Jungfrauen den Vorzug jener Seele in der Lilie, des kraftvollen, lebendigen Duftes, und hierin stehen sie den Dichtungen des Sophokles näher.“ respektive Julius Petersen, Schiller und das Weimarer Theater, hier S. 191: „Sophokles und Shakespeare – nach Herders Wort waren sie zwar im Innern Brüder, in ihrem Äußern aber stellten sie den denkbar größten Gegensatz theatralischer Formgebung dar [...]. Schillers dramatisches Schaffen seit dem ‚Wallenstein‘ stellt sich dar als eine Pendelbewegung zwischen diesen beiden Extremen [...].“; ferner Jutta Linder, Schillers Dramen, Bauprinzip und Wirkungsstrategie, S. 152.

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,
Aus seiner Kunst spricht kein lebendger Geist,
Des falschen Anstands prunkende Gebärden
Verschmählt der Sinn, der nur das Wahre preist,
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme wie ein abgeschiedner Geist,
Zu *reinigen* die oft entweihte Szene
Zum würdigen Sitz der alten Melpomene.³⁷⁹

Nur runde zwei Monate nach der „Nathan“-Aufführung fand am 30. Januar 1802 die anlässlich des Geburtstages der Herzogin Luise einstudierte Aufführung der nach Carlo Gozzi (1720-1806) entstandenen „Turandot“ statt. Kurze Zeit nach der „Turandot“-Premiere und elf Jahre nach der Übernahme des Theaters zog Goethe am 15. Februar 1802 in seinem Aufsatz „Weimarisches Hoftheater“ eine Zwischenbilanz über das bisher Erreichte.³⁸⁰ Stolz und sicher klingen die Eingangsworte des Intendanten, wenn er darauf hinweist, es sei geglückt, „[...] die Zufriedenheit der Einheimischen und die Aufmerksamkeit der Fremden [...]“ zu erlangen.³⁸¹ Analytisch läßt er die einzelnen von ihm als solche definierten „Perioden“, die das Hoftheater durchlaufen habe, Revue passieren: „Die erste würden wir bis auf *Ifflands* Ankunft, die zweite bis zur architektonischen Einrichtung des Schauspielsaales, die dritte bis zur Aufführung der *Brüder* nach Terenz zählen, und so möchten wir uns dermalen in der vierten Periode befinden.“³⁸² An die von Goethe vorgenommene Einteilung anknüpfend, gliedert Borchardt daran noch eine fünfte an, in der der zuvor herausgebildete, zuerst mit dem „Wallenstein“ erlangte „hochklassische“ Stil bei Stücken wie „Jungfrau von Orleans“, „Tell“ und „Othello“ etwas zurückgenommen werde, „eine Lockerung“ erfahre.³⁸³ Keinen Hehl machte Goethe aus den Schwierigkeiten, denen er bei der Theaterleitung immerzu

379 Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. I, S. 211ff., Hervorhebung in V. 79 von der Verfasserin. Angesichts der 1801 stattfindenden „Tancred“-Aufführung (gleichfalls von Voltaire) zeigt Schiller schon mehr Distanz zum zweiten Ausflug in der Klassizismus, da dieses Mal keine zwingende Notwendigkeit für diesen Schritt mehr besteht – so nennt er die Goethesche Entscheidung, dieses Stück zu übersetzen zwar „[f]ür unsre theatralischen Zwecke [...] gewiß sehr förderlich“, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 859, ohne auf den Hinweis zu verzichten, er, Schiller, „wünsche [herzlich], daß der Faust es verdrängen möchte.“

380 Vgl. GA, Bd. 14, S. 62-72.

381 Ebenda, S. 63.

382 Ebenda, S. 63f.; entsprechend weist Borchmeyer berechtigterweise darauf hin, daß Iffland entscheidenden Einfluß auf die Ausbildung des Weimarer Theaterstils besaß, zuerst als Vorbild und dann ex negativo, da sich der allmählich herauskristallisierende Stil, für den „kultivierte Versdeklamation und ritualisierte Spielweise“ konstituierend waren, deutlich absetzte, vgl. Saat, von Göthe gesäet, hier S. 272; man muß sicherlich berücksichtigen, daß diese ausgeprägte Entwicklung nach 1805, mithin nach Schillers Tod, stattfand, und daß es deshalb zu berücksichtigen gilt, diesen Verlauf Schiller nicht automatisch mit zuzuschlagen.

383 Vgl. NA, Bd. 13, S. 299.

ausgesetzt war, gerade weil unterschiedlichste Interessen mit den „Maximen“, die er selbst bei der Arbeit befolgen wollte, in Einklang zu bringen waren.³⁸⁴ Es verwundert kaum, daß bei aller Offenheit, mit der er Stellung nahm, er doch Halt machte vor dem Hinweis, daß auch auf die Vorstellungen des Hofes Rücksicht genommen werden mußte.

Mit dem Weimarer Spielplan strebte Goethe vor allem „Vielseitigkeit“, ein bewußt gewähltes Kontrastprogramm, an.³⁸⁵ In bezug auf August Wilhelm Schlegels bereits erwähnten „Ion“ verlieh er einer weiteren wichtigen Intention Ausdruck: „[...] übrigens ist das Stück für gebildete Zuschauer, denen mythologische Verhältnisse nicht fremd sind, völlig klar, und gegen den übrigen, weniger gebildeten Teil erwirbt es sich *das pädagogische Verdienst* [Hervorhebung der Verf.], daß es ihn veranlaßt, zu Hause wieder einmal ein mythologisches Lexikon zur Hand zu nehmen [...].“³⁸⁶ Bemerkenswerterweise fragt Goethe sich nicht, ob ein solches Lexikon tatsächlich in jedem Haushalt vorhanden ist respektive aus welchen Gründen dem höchstwahrscheinlich nicht so war. Demnach wird die Tatsache, daß Bildung zum damaligen Zeitpunkt keineswegs ein Allgemeingut war, überhaupt nicht thematisiert, obwohl Goethe selbst die Heterogenität des Weimarer Publikums, welches nicht nur aus den von Jena herüberkommenden Studenten, sondern auch aus Angehörigen des Hofes wie einfachen Bürgern besteht (er trennt die „gebildeten Zuschauer“ vom „weniger gebildeten Teil“), anerkennt.³⁸⁷ Ob das Auseinanderfallen des Publikums in mehrere streng voneinander zu scheidende Lager schon zur Erfassung der diversen Erwartungshaltungen ausreichend ist, ist damit noch längst nicht ausgemacht. Vielleicht ist es u. U. sogar noch komplizierter. So scheint es denkbar, daß ein und derselbe Zuschauer an einem Abend „bloß“ Zerstreuung geboten bekommen möchte, an einem anderen aber sehr wohl von seiten der Inszenierung gefordert werden will.³⁸⁸ Die

384 Vgl. GA, Bd. 14, S. 64.

385 Ebenda, S.67 und S. 69.

386 Ebenda, S. 67.

387 Eng mit diesem Aspekt verknüpft ist die Tatsache, daß das Theater nicht nur die literaturgesellschaftlich wirksamste Instanz im 18. Jahrhundert war, sondern gleichzeitig, vor Einführung der Schulpflicht (Stichwort: Preußisches Allgemeines Landrecht ALR 1794), die vornehmste Instanz der Bildung und Erziehung, vgl. beispielsweise in diesem Zusammenhang: Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Vierter Band. Dramaturgische Schriften. – München 1973, S. 258-262 [Hamburgischen Dramaturgie, 6. Stück]. Diese Ausgabe künftig zitiert als HLA mit Bandnummer und Seitenzahl; Oellers, Schiller. Geschichte seiner Wirkung, hier S. 326; entsprechend charakterisiert Gerhard Schulz Goethe als „Bühnenpädagoge“, Die deutsche Literatur zwischen Revolution und Restauration, Bd. I, S. 559; ein beredtes Zeugnis über die mangelnde Disziplin, mit welcher sich die Theaterleitung immer wieder konfrontiert sah, liefert etwa Johann Christian Lobe mit seiner Schilderung einer durch einen betrunkenen Dirigenten gehandikapteten „Turandot“-Probe, bei der Goethe, offenbar aus Verärgerung, von seinem Platz aus „jupiterte“: „Schafft mir doch den Schweinehund aus den Augen!“, vgl. J. C. L.: Die Probe von Turandot. Eine Goethe-Erinnerung. In: Schatzgräber 7 (1928), S. 14-18, hier S. 18.

388 Selbst dann gilt freilich Böhlers skeptisches Resümee, vgl. Böhler, Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie, S. 292f.: „Ob allerdings der zeitgenössische wie auch der spätere Zuschauer sich durch die

grundsätzlichen Frage, ob man erst ein Lexikon in die Hand nehmen muß, wenn man vorhat, ins Theater zu gehen, führt zurück auf die vollkommen andere Funktion, welche das Theater um 1800 innehatte.³⁸⁹ Dahinter verbirgt sich nicht zuletzt der Umstand, daß Schiller und Goethe, hierin durchaus noch der literarischen Tradition der Aufklärung verpflichtet, es als ihre Aufgabe begriffen, die Zuschauer zu belehren, mithin als Schüler zu betrachten.³⁹⁰ Das Weimarer Theater wagte einen Spagat insofern, als Schiller etwa

Technik einer solchen dramaturgischen Rezeptionsvorgabe im beabsichtigten Sinn beeinflussen ließ, ist eine andere Frage.“

389 Markus Krause (s.o.) sieht dies im Nexus mit der damalige nahezu ausschließlich durch die Theater abgedeckten Unterhaltungsfunktion. Hinzu kommt jedoch, was Goethe wie Schiller offenbar, zumindest an dieser Stelle, wenn nicht allgemein, zu wenig in ihre Überlegungen mit integrieren, nämlich – mit Bourdieu zu sprechen –, wie sehr das „[...] Theater [...] noch in seinen am stärksten gereinigten Versionen Träger einer sozialen Botschaft bleibt, und nur auf der Grundlage einer unmittelbaren, tiefverwurzelten Übereinstimmung mit den Werten und Erwartungen des Publikums ‚ankommt‘ [...]“, vgl. Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Rüsser. – Frankfurt am Main ⁴1987, hier S. 42.

390 Diesen Aspekt verfolgt Helmut Koopmann in seinem Beitrag „Dichter, Kritiker, Publikum. Schillers und Goethes Rezensionen als Indikatoren einer sich wandelnden Literaturkritik.“ In: Unser commercium. – Stuttgart 1984, S. 79-106, vgl. hier besonders S. 92-100; Koopmann behandelt hier die „Dioskuren“ in deren Funktion als Kritiker. Ich vertrete die These, daß vieles, was Koopmann über Schiller als Kritiker herauspräpariert, *auch* auf den Weimarer Theaterschaffenden, zumindest am Beginn seiner Tätigkeit, noch zutrifft, siehe etwa S. 93: „[...] Mit dem Begriff des Volkes kommt zu Schillers Unwillen [für Goethe gilt das Entsprechende, Anm. der Verf.] ein Faktor in das literarische Kräftespiel hinein, den es bislang nicht gab, jedenfalls nicht in dem Sinne, daß er Wertqualitäten und Maßstäbe abgeben können, da Publikum allenfalls in der Form des Kenners oder des gemeinen Mannes existierte: ersterem brauchte nichts bewiesen zu werden, da er mit Criticus und Schriftsteller auf einer Ebene stand, letzterer war *Erziehungsobjekt, an das die Maßstäbe der Aufklärung angelegt werden konnten*.[...]“ [Hervorhebung der Verf.]; als Belege hierfür mögen stellvertretend Schillers Briefe an Goethe vom 15. Mai 1795 respektive vom 25. Juni 1799, vgl. Briefwechsel Schiller-Goethe, hg. von Emil Staiger, S. 104 bzw. S. 770 gelten: „[...] Das Publikum hat nicht mehr die Einheit des Kinder-Geschmacks und noch weniger die Einheit einer vollendeten Bildung. Es ist in der Mitte zwischen beiden, und das ist für schlechte Autoren eine herrliche Zeit. [...]“ bzw. „[...] Was der Sammler [Goethes Aufsatz „Der Sammler und die Seinigen“, Anm. der Verf.] für eine Wirkung machen wird, bin ich in der Tat neugierig. Da man einmal nicht viel hoffen kann zu bauen und zu pflanzen, so ist es doch etwas, wenn man auch nur überschwemmen und niederreißen kann. *Das einzige Verhältnis gegen das Publikum, das einen nicht reuen kann, ist der Krieg*, und ich bin sehr dafür, daß auch der Dilettantismus mit allen Waffen angegriffen wird. Eine ästhetische Einkleidung [...] würde diesem Aufsatz [über den Dilettantismus, der (bedauerlicherweise) im Stadium des ‚Schemas‘ stecken blieb, Anm. der Verf.] freilich bei einem geistreichen Publikum den größern Eingang verschaffen, aber den Deutschen muß man die Wahrheit so derb sagen als möglich [...]“ [Kursive Hervorhebung der Verf.] Schiller sieht sich demnach, ganz wie Koopmann es beim Kritiker Schiller offenlegt, in der Rolle eines Lehrers; speziell mit dem Zuschauer beschäftigen sich die beiden folgenden Arbeiten: Peter Schmidt, Bühnenanweisungen, arbeitet hierbei eine These heraus, Schiller habe bei seinen Stücken das Telos verfolgt, die Zuschauer unter keinen Umständen „mit Zufälligkeiten und Nebendingen, mit Leerem und Unbedeutendem“ zu belasten, sondern statt dessen diese vielmehr zu lenken, wobei vor ihnen „die dramatische Konstellation“, insbesondere „die Verknüpfung der Begebenheiten“ dergestalt entfaltet werden solle, daß ein „Kausalnexus“ entstünde, welcher den Protagonisten in einer Lage präsentiere, in der er „nicht mehr handeln“ könne, jedoch gleichwohl „unter dem Zwang des Schicksals eine Entscheidung treffen“ müsse, vgl. Schmidt, hier S. 290; Michael Böhler konstatiert zunächst, durchaus ähnlich wie Koopmann, die diversen Rezipiententypen, denen Schiller sich gegenüber sah, vgl. Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie, hier speziell S. 277ff., um daran anschließend seine These zu entfalten: „Wie Schiller in seiner eigenen Theaterpraxis den Widerspruch zwischen der Notwendigkeit der Zuschauerlenkung und der Aufgabe der Zuschaueremanzipation zu lösen versucht“, ebenda S. 280,

nicht geneigt war, das Publikum bei dessen Streben nach „kulinarischer Passivität bzw. Erholung im von Schiller abgelehnten Sinne“³⁹¹ zu bedienen oder zu unterstützen, Goethe aber zweifellos, wie bereits weiter oben erwähnt, „[dafür] [...] sorgte [...], daß die unterhaltende Literatur im Spielplan einen relativ großen Raum einnahm.“³⁹² Ihre Botschaft war freilich eine gänzlich andere als diejenige der Aufklärung: Denn neben dem – heute eher elitär erscheinenden – Bildungsanspruch, bei dem mindestens noch die Frage anzufügen wäre, ob das Theater Zuschauer bildet oder bereits gebildete Zuschauer erwartet, legte Goethe außerdem Wert darauf, dem Publikum den Gegensatz zwischen der Theaterwelt und der realen, den Spielcharakter, vorzuführen.³⁹³ Es ging folglich nicht darum, den Rezipienten eine konkrete Verhaltensregel zu empfehlen. Zu diesem Zweck wurden bewußt Stücke gewählt, die entweder durch die zeitliche (bei antiken Werken) oder durch die räumliche Distanz Abstand zum Gewohnten hielten. In der Möglichkeit zur Distanzierung mag auch der Grund dafür liegen, warum Goethe Stücke, in welchen Masken - z. B. bei Terenz' „Brüdern“ oder bei „Turandot“ - vorkommen, so schätzte. Für die Zukunft wünschte sich der Direktor lediglich ein weiteres Fortschreiten auf dem bisher eingeschlagenen Weg. Noch im Januar 1802 nahm Schiller die Bearbeitung von Goethes „Iphigenie auf Tauris“ auf.³⁹⁴ Hier änderte nun Schiller nach allem, was man zu diesem Projekt zu wissen glaubt, seine Bearbeitungsmethode, indem er - nach „ablehnenden Kritiken und [der] kühle[n] Zurückhaltung Goethes“ bei der „Egmont“-Bearbeitung - „zu einer neuen, vertieften Auffassung vom Wesen der Theaterbearbeitung überhaupt“³⁹⁵ gelangte: Bei „Iphigenie“, die am 15. Mai 1802 zum ersten Mal gespielt wurde und deren Weimarer

unternimmt Böhler anhand der „Braut von Messina“ zu zeigen, vgl. besonders S. 282-287. Schiller erweist sich, was seine Auffassung des Publikums anlangt, jedoch durchaus selbstkritischer, differenzierterer Analysen fähig als es die o.g. Stelle des Briefwechsels mit Goethe vermuten läßt – in der Vorrede zur „Braut von Messina“ (1803) findet sich folgende Passage, Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 815-823, hier S. 815: „Es ist nicht wahr [...], daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. [...]“

391 So die Formulierung bei Hans-Jochen Marquardt, Ästhetik der Emanzipation, hier S. 55.

392 Vgl. Eckehard Catholy, Bühnenraum und Schauspielkunst, hier S. 145.

393 Vgl. GA, Bd. 14, S. 69; Zu beachten ist weiterhin, daß Goethes und Schillers Reformbemühungen keineswegs aufs Theater beschränkt bleiben, sondern u. a. auch bei Zeitschriftenprojekten feststellbar sind, vgl. dazu besonders: Brandt, Helmut: „Die ‚hochgesinnte‘ Verschwörung gegen das Publikum.“ Anmerkungen zum Goethe-Schiller-Bündnis. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Herausgegeben von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers. - Stuttgart 1984. (=Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft Bd. 42), S. 19-35.

394 Schon vor seiner Tätigkeit für das Theater hat Schiller übersetzt - so Teile aus „Virgils“ „Aeneide“ (1780 bzw. 1791/92) und zwei Stücke des Euripides: „Iphigenie in Aulis“ sowie „Die Phönizierinnen“ (1788), doch die Übersetzungen gelten als sehr frei, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. III, S. 959. Aufführungen dieser Übersetzungen waren nie vorgesehen. Bezüglich der beiden „Iphigenien“-Dramen gibt es auch eine Rezension Schillers, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 942-970.

395 Vgl. Borcherdt in seinem Kommentar, NA, Bd. 13, S. 296; siehe auch: Rudloff-Hille, S. 197 sowie Fricke/Göpfert, Bd. III, S. 966f..

Bühnenfassung als verschollen gilt, nahm er lediglich Streichungen vor. Gleiches galt wahrscheinlich für Goethes „Stella“, deren Bearbeitung für das Jahr 1803 angenommen wird. Aufgeführt wurde sie in Weimar zuerst am 15. Januar 1806.³⁹⁶ Diese Streichungen waren vor allem nötig, um die Präsentation an einem Theaterabend zu gewährleisten. Borchardt nennt als Richtwert die Länge von 2000 Versen.³⁹⁷ Der Eingriff in den Inhalt fiel deutlich geringer aus als bei den früheren dramaturgischen Arbeiten, dennoch hält Borchardt es für verfehlt, diese Leistung zu unterschätzen.³⁹⁸ Die Verschiebungen von inhaltlichen Ansätzen sind jedoch grundsätzlich das Ergebnis von Kürzungen, falls sie aus dramaturgischen Gründen benötigt werden. An solchen Stellen unterscheidet sich Schillers Tätigkeit deshalb kaum von der eines anderen Dramaturgen. Rudloff-Hille kommt daher zu folgender Einschätzung der sich an die „Turandot“-Bearbeitung anschließenden dramaturgischen Arbeiten Schillers: „Die übrigen Bühnenbearbeitungen und Übersetzungen Schillers haben zwar den Weimarer Spielplan bereichert und sind auch von einigen anderen Theatern gespielt worden. Eine weiterreichende Bedeutung für Drama und Theater haben sie nicht erlangt.“³⁹⁹ Zwischen diesen beiden letztgenannten Bearbeitungen - der „Stella“ und der „Iphigenie“ - lag die Arbeit an der „Braut von Messina“, die in die Zeit von Mitte August 1802 und dem 1. Februar 1803 fiel. Die Uraufführung des „Trauerspiels mit Chören“ war am 19. März 1803. Dieses Stück scheint Schillers extremste Antwort auf den die Bühnen beherrschenden Naturalismus sowie zugleich seine ambitionierteste Annäherung an die griechische Tragödie. Bei diesem wie bei dem folgenden Schauspiel „Wilhelm Tell“ bestand zudem, höchstwahrscheinlich wegen der inzwischen erworbenen bühnenpraktischen Sicherheit, keine Notwendigkeit mehr, noch eine Bühnenbearbeitung vorzunehmen, so gesehen profitiert der als Dramaturg tätige Dramatiker von seiner untergeordneten Arbeit in ganz praktischer Weise.

Im darauffolgenden Monat verschlechterte sich Schillers gesundheitlicher Zustand, was zum vorläufigen Aufschub eigener Dramenprojekte führte. Doch nach wie vor verfügte die Weimarer Bühne über zu wenige Komödien, die den Ansprüchen Goethes und Schillers entsprachen, so daß sich Schiller zur Übersetzung zweier Lustspiele des französischen Dramatikers Louis Benoît Picard (1764-1828) entschloß. Dabei handelte es sich zum einen um das Prosastück „Encore des Ménechmes“ mit dem deutschen Titel „Der Neffe als Onkel“, zum anderen um das in Alexandrinern abgefaßte Stück „Médiocre et rampant le moyen de parvenir“, das Schiller unter dem deutschen Titel

396 Vgl. ebenfalls Fricke/Göpfert, Bd. III, S. 966 sowie Rudloff-Hille, S. 197.

397 Vgl. NA, Bd. 13, S. 294.

398 Ebenda, S. 297. Ob es sich bei bekannten Frankfurter und Berliner Bühnenmanuskripten um die „Stella“-Bearbeitung Schillers handelt, scheint fraglich, vgl. NA, Bd. 14, S. 337f. und Fricke/Göpfert, Bd. III, S. 966.

399 Vgl. Rudloff-Hille, S. 197.

„Der Parasit“ in Prosa übersetzte. Auf der Weimarer Bühne gezeigt wurden sie am 18. Mai respektive am 12. Oktober 1803.⁴⁰⁰

Ende August 1803 begann Schiller den „Wilhelm Tell“, seine letzte eigenständige Theaterarbeit, die am 17. März 1804 Premiere feierte. Danach kam es „nur“ noch zu einer kleinen dramatischen Arbeit, deren Einordnung und Stellenwert in das Schillersche Gesamtwerk noch nicht abschließend geklärt scheint.⁴⁰¹ Anlässlich der Ankunft Maria Paulownas, der frisch angetrauten Frau des Erbprinzen Karl Friedrich, in Weimar, entstand für den 12. November 1804 das casualdramatische Werk „Die Huldigung der Künste.“

Da ihm Weimar und sein Theater zu einengend erschienen, trug Schiller sich zwischenzeitlich mit dem Gedanken, nach Berlin überzusiedeln, wo Iffland den Dichter mit einem verlockenden Angebot umwarb, er distanzierte sich, eventuell aufgrund seiner von ihm realistisch und damit als akut lebensbedrohlich diagnostizierten weit fortgeschrittenen Krankheit aber wieder von diesem Plan.

Die Übersetzung von Jean Baptiste Racines 1677 erschienener Tragödie „Phädra“ dauerte circa vier Wochen - von Mitte Dezember 1804 bis Mitte Januar 1805. Neben dem begrenzten Budget, welches es zu berücksichtigen galt, und dem Publikumsgeschmack mußten, wie anhand der Intervention des Herzogs, welcher dieses Stück gegenüber dem von Schiller favorisierten „Britannicus“ auf der Bühne wünschte, also zudem die Erwartungen des Hofes erfüllt werden. Die avisierte Autonomie der Kunst stieß folglich an ihre Grenzen.⁴⁰² Ein kompromißloser Bruch mit dem „Alten“, dem Kritisierten fand nicht statt, die Nutzung der französischen Tragödie als bloße Durchgangsstation auf dem Weg zu einem neuen Theater, erscheint, vorläufig, als eine nicht in die Tat umgesetzte Illusion. Dennoch war Schiller, wie im entsprechenden Kapitel zu begründen sein wird, daran ändert auch seine Phädra-Bearbeitung nichts, weit weniger Klassizist als Goethe es in dieser Phase war.

In den unmittelbaren Nexus seiner Dramaturgenaufgabe gehört das letzte abgeschlossene Werk, welches Schiller im Auftrag des Hofes binnen vier Tagen ausarbeitete. Ihm selbst galt das für den 12. November 1804 geschriebene „lyrische

400 Vgl. zu diesen Stücken die ausführliche Anmerkung bei Rudloff-Hille, S. 427.

401 Zuletzt hierzu, neben Alts Besprechung in Schiller, Bd. II, Hofe, Gerhard vom: Die Verkündigung des „ästhetischen Staats im höfischen Theater. Zu Schillers lyrischem Spiel *Die Huldigung der Künste*. In: Schiller und die höfische Welt. – Tübingen 1990, S. 168-183; erstaunlich und verwundernd ist dabei die Tatsache, daß das umfassende Schiller-Handbuch diesem Werk kein eigenes Kapitel widmet.

402 Dieses Phänomen läßt sich nicht nur in Weimar und nicht nur um 1800 feststellen, so konstatiert beispielsweise Andrea Heinz für das Hoftheater zu Coburg und Gotha und den von ihr untersuchten Zeitraum 1827-1918 ganz lapidar eine „Abhängigkeit des Spielplans von politischen Ereignissen“ aller Art: Heinz, Andrea: Qualitative Spielplanforschung. Neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters zu Coburg und Gotha (1827-1918). – Heidelberg 1999. (=Jenaer germanistische Forschungen N. F. Bd. 4), S. 19; eine andere mögliche Erklärung für die Änderung von Schillers Plänen, weg vom „Britannicus“, wird im „Phädra“-Kapitel noch zur Sprache kommen.

Spiel“ „Die Huldigung der Künste“, mit welchem die russische Frau des Erbprinzen Karl Friedrich, Maria Paulowna, in ihrer neuen Heimat auf dem Theater empfangen wurde, als lediglich „flüchtige Arbeit“, „Machwerk“, „kleines Vorspiel“, „Werk des Moments.“⁴⁰³ Die Sekundärliteratur verhält sich zu diesem Werk extrem und zwar insofern als sie sich entweder Schillers Verdikt anschließt oder die Bedeutung des Dramoletts überbewertet, indem sie darin sein „ästhetische Testament“ erblickt.⁴⁰⁴ Die folgenden Überlegungen verstehen sich eher als additiv denn als antagonistisch zu den bisher vorliegenden Interpretationen, was nicht zuletzt durch den Umstand erklärt werden kann, daß keiner der bisherigen Interpreten diese Kasualdramatik in den hier anhängigen Konnex der dramaturgischen Arbeiten stellt, wobei Peter-André Alt zurecht darauf hinweist, wie wenig fremd Schiller die Gelegenheitsdichtung war.⁴⁰⁵ Es braucht so gesehen keineswegs den im ungefähren verbleibenden Hinweis auf sicherlich in späteren Jahren mögliche Einflüsse Caldérons, um diese Arbeit plausibel in das Gesamtwerk integrieren zu können.⁴⁰⁶ Häufig wird die autointertextuelle Relation zwischen der von 1795 datierenden Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“ und dem Festspiel thematisiert.⁴⁰⁷ Mit Luserke scheinen allerdings Zweifel an einer zu engen Verknüpfung beider angezeigt.⁴⁰⁸ Der Anfang ist bekannt: Seitens Goethe wird an Schiller der Wunsch heran getragen, ihm die Begrüßung der russischen Prinzessin auf dem Weimarer Theater abzunehmen⁴⁰⁹ und Schiller ist schnell bereit, dieser Aufgabe nachzukommen, zwischen dem vierten und achten November 1804

403 So Schiller in Briefen an Christian Gottfried Körner vom 21. November 1804 (Briefwechsel, hg. von Berghahn, S. 338f.), an seinen Verleger Johann Friedrich Cotta (1764-1832) vom 13. Dezember 1804 respektive vom 1. März 1805 sowie an Wilhelm von Humboldt vom 2. April 1805, siehe hierzu besonders den Kommentar in: Friedrich Schiller Dramen IV. Hg. von Matthias Luserke. – Frankfurt am Main 1996, S.851-876, hier S. 852-860.

404 Contra äußert sich Benno von Wiese: Friedrich Schiller, S. 781, pro Karl Hoffmeister: Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke. 5. Teil. – Stuttgart 1842, S. 120, vgl. Luserke, Kommentar, S. 865.

405 Siehe Alt, Bd. II, S. 587, Bd. I, S. 223f.; nicht nur Schiller war die Gelegenheitsdichtung nicht fremd, möchte man hinzufügen, denn in Goethes Gesamtwerk stellt sie gleichfalls eine kontinuierliche Größe dar, vgl.: Stockhorst, Stefanie: Fürstenpreis und Kunstprogramm: sozial- und gattungsgeschichtliche Studien zu Goethes Gelegenheitsdichtungen für den Weimarer Hof. – Tübingen 2002.(=Studien zur deutschen Literatur Bd. 167)

406 Entgegen der Ansicht Gerhard vom Hofe, Die Verkündigung des ‚ästhetischen Staats‘, hier vor allem S. 181-183; Schillers, wohl auf Goethes Einfluß zurückzuführende, Wandlung bei der Ein- und Wertschätzung des spanischen Dichters, soll damit nicht grundsätzlich in Frage gestellt werden, siehe hierzu auch NA, Bd. 42, S. 352, S. 667 (sämtlich Gries‘ Stellungnahmen); neben dem ins Auge gefaßten Bezug auf Caldéron nennt Luserke, ohne Angabe von Gründen, Pindars 14. Ode als möglichen Referenztext Schillers, vgl. Friedrich Schiller, Dramen IV, Kommentar S. 852.

407 Zuerst von Christa Vaerst-Pfarr, auf die vom Hofe hier mehrfach hinweist, vgl. vom Hofe, S. 170, schließlich auch von vom Hofe selbst, hier S. 179-181, bei ihm bildet dies jedoch nur einen Teilaspekt.

408 Luserke, Friedrich Schiller, Dramen IV, wörtlich, S. 867: „Und ob [...] noch eine Arbeit aus dem Jahre 1805 an die verabschiedeten früheren Positionen [der ‚Ästhetischen Briefe, Anm. der Verf.] nahtlos anzuknüpfen in der Lage ist, muß zumindest als Problemfrage bewußt bleiben.“

409 Vgl. beispielsweise Körners Brief an Schiller vom 18. Dezember 1804, Briefwechsel Schiller-Körner, hg. von Berghahn, S. 341.

entsteht die Gelegenheitsarbeit, an der heutige Rezipienten interessiert, ob sie einen poetisch-poetologischen Wert besitzt und worin dieser bestehen könnte. Der Erwartung des Hofes, ein Widmungsspiel zu liefern, wird entsprochen, nicht zuletzt, weil das Sich-nicht-Entziehen-Können solchen Aufträgen bereits eingeschrieben ist, möglicherweise aber auch, weil Schiller, durchaus geschickt, die Aufgabe mit einer Gegenaufgabe beantwortet, denn der „Chor der Künste“ macht nicht von ungefähr Station bei den mit den Vorkehrungen der Begrüßung der künftigen Landesherrin befaßten „Landleuten“: Während die Letztgenannten den „Orangenbaum“, symbolisch für die gleichfalls aus einer fremden Region stammende Maria Paulowna, pflanzen, verbunden mit der Hoffnung, er möge gedeihen und Früchte tragen, d. h. sie möge sich hier einleben und wirken, betreten der „Genius“ und die „sieben Göttinnen“ die Szene, um zu konkretisieren, in welcher Weise sie an der neuen Stätte wirken sollte:

Wir kommen von fernher,
Wir wandern und schreiten
Von Völkern zu Völkern,
Von Zeiten zu Zeiten,
Wir suchen auf Erden ein bleibendes Haus.
Um ewig zu wohnen
Auf ruhigen Thronen,
In schaffender Stille,
In wirkender Fülle,
Wir wandern und suchen und findens nicht aus. (Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 1084f., V. 41-50)

Der Verfasser nutzt hier die Bühne und die Künste appellativ, um für die mäzenatische Unterstützung zu werben. So gesehen, ist dieses Dramolett, insbesondere ab der gerade zitierten Stelle, zugleich ein Drama über die Kunst selbst, mithin Metatheater. Gesucht wird, so der Genius und der Chor der Künste, ein ruhiger Ort, fern von Krieg, „Haß“ und „Wahn“ (Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 1085, V. 55) mit für die Künste zugänglichen, nicht verbildeten „Menschen“ (ebenda, V. 62), die geeignete Schüler abgeben. Die Funktion der Künste bestünde darin, die Landleute zu bilden:

Hirten, euch ist nicht gegeben,
In ein schönes Herz zu schauen!
Wisset, ein erhabner Sinn
Legt das Große in das Leben,
Und er *sucht* es nicht darin. (Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 1087, V. 124-128)

- und die längst mit der Kunst Vertraute mit dieser an den noch unbekanntem Ort zu binden:

Nicht alles ist ihr fremd in diesem Land,
Mich wird sie wohl und mein Gefolge kennen,
Wenn wir uns ihr verkündigen und nennen. (ebenda, V. 144-146)

Doch die Fürstin gibt nicht nur das Vorbild für die einfachen Landleute ab, sie erhält zusätzlich, in sublimer Form, selbst einen Kursus. Denn Schiller bleibt nicht dabei stehen, auf die Verwiesenheit auf (finanzielle) Hilfe des Hofes, der potentiellen neuen Gönnerin anzuspielen, sondern er führt anschließend vor, was als gelungene Folge davon entstehen kann. Auf diesen letzten Teil, in welchem die Fürstin selbst gemäß der Didaskalien angesprochen wird (vgl. ebenda, S. 1087) möchte ich mich nun konzentrieren.

Nachdem sich die sieben Künste – Architektur, Skulptur, Malerei, Poesie, Musik, Tanz, Schauspielkunst - einzeln vermittels eines jeweils typischen „Attributs“ erst zu erkennen gegeben, wobei lediglich die Poesie aufgrund ihrer unendlichen Stoff- wie Formfülle kein solches mit sich führt⁴¹⁰ und anschließend sich selbst vorgestellt und charakterisiert haben, kommt es zum Finale:

ARCHITEKTUR: Die Säule soll sich an die Säule reißen.

SKULPTUR: Der Marmor schmelzen unter Hammers Schlägen.

MALEREI: Das Leben frisch sich auf der Leinwand regen.

MUSIK: Der Strom der Harmonien dir erklingen.

TANZ: Der leichte Tanz den muntern Reigen schlingen.

SCHAUSPIELKUNST: Die Welt sich dir auf dieser Bühne spiegeln.

POESIE: Die Phantasie auf ihren mächtigen Flügeln

410 Entsprechend heißt es (Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 1089, V.187-197, hier V. 192-194): „[...] Was die Natur tief im Verborgnen schafft,/ Muß *mir* entschleiert und entsiegelt werden,/ Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft [...]“ - Eine komplementäre Charakterisierung der Poesie entfaltet Schillers Gedicht „Das Mädchen aus der Fremde“ (1796), wobei die Ausgangslage durchaus der der „Huldigung der Künste“ vergleichbar scheint, da die Poesie in Gestalt eines „schönen und wunderbaren Mädchens“ in ein „Tal“ zu „armen Hirten“ hinabsteigt und durch ihr seltenes Auftreten „alle Herzen“ „weitet“, ihre Gaben, die „[i]n einem andern Sonnenlichte,/ [i]n einer glücklichen Natur“ entstanden, verteilt. Eine Deutung könnte dahingehen, daß Poesie sich nicht immer einstellt und daß einfache Menschen wie Hirten und Landleute, „Naive“ und „Unverbildete“ empfänglicher für die Botschaft der Poesie sind, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. I, S. 407f.; vgl. zum „Mädchen aus der Fremde“ als einem „schwebend vieldeutigen Text“ mit „enigmatischer Deutungsoffenheit“ Norbert Mecklenburg: *Das Mädchen aus der Fremde*. Über kulturelle und poetische Alterität und das interkulturelle Potential von Dichtung. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 108,2 (1989), S. 263-279, hier S. 279.

Dich zaubern in das himmlische Gefild! (Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 1090, V. 234-241)⁴¹¹

Gegen Peter-André Alts Hierarchisierung der Künste⁴¹², die somit wiederum die konsequent verfolgte Verbindung von den ästhetischen Briefen zu diesem Festspielsdramolett präsupponiert, spräche die gerade hier betonte charakteristische Eigenart einer jeden einzelnen Kunst, welche die Eigenverantwortlichkeit braucht, um eine passende Ergänzung zu den anderen involvierten Künsten zustande zu bringen. So gesehen ginge es nicht um Profilierung gegenüber anderen, keineswegs aber um Nivellierung, sondern um Ergänzung, Auffächerung, Komplementarität. Schillers Vision impliziert nicht Hierarchie, sondern Versöhnung, Verzahnung, Synthese der Künste. Für ein reibungsloses intermediales Spiel auf dem Theater, für ein intermediales Zusammenspiel wäre Alts Interpretation eher abträglich, weil dergestalt die „Kräfte“ schwerlich „schön vereint“ sowie, laut Regieanweisung, „sich umfassend“ strebten (Fricke/Göpfert, Bd. II., S. 1090, V. 247f.). Mit seiner von leichter Hand entworfenen Theaterutopie hat Schiller vielleicht kein „ästhetisches Testament“⁴¹³ verfaßt, es im nachhinein als ein theaterpraktisches, dramaturgisches Vermächtnis zu lesen, ist jedoch durchaus möglich. Die Rolle der neuen Fürstin bestünde demnach darin, dieses hier in idealer Form präsentierte Zusammenspiel zu allererst einmal möglich zu machen, zu fördern, indem sie die Voraussetzungen, die zu einer solch nahtlosen Ensembleleistung nötig sind, schafft oder, noch besser, aus ihren Mitteln schaffen läßt, ohne selbst einzuwirken, ohne zu fordern. Denn die Fürstin wird zwar direkt angesprochen (nach V.146), bekommt aber innerhalb des Festspiels weiter keinen Raum für ein eigenständiges Agieren, d. h. sie bleibt kontemplativ, eine Antwortmöglichkeit wird ausgespart.

Mit der Erwähnung der Kooperation mit dem dem Göttinger Hain angehörenden Dichter und Übersetzer Johann Heinrich Voß (1751-1826) an Shakespeares „Othello“, welche er nicht bis zum Schluß verfolgen konnte, kommt der Überblick über Schillers dramaturgische Tätigkeit, zu ihrem vorläufigen Ende, Schillers Anteil an dieser Bühneneinrichtung ist noch klärungsbedürftig.

Manches spricht inzwischen dafür, daß Schiller auf Goethes rigide Theaterleitung mildernd, beschwichtigend gewirkt haben mag.⁴¹⁴ Wobei grundsätzlich angemerkt

411 Triftiger als die o. g. Bezugstexte scheint ein engerer Zusammenhang mit Humboldts „Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne“ zu sein, da hier die Engführung von Schauspielkunst, Musik, Tanz und Malerei, die Schiller vorführt, explizit hergestellt wird.

412 Alt, Schiller, Bd. II, S. 589. Sicherlich zurecht weisen sowohl Alt als auch vom Hofe zudem auf die Bedeutung von Benjamin Hederichs mythologischem Lexikon für das Dramolett hin.

413 Vgl. vom Hofe, hier S. 170, er zitiert an dieser Stelle Karl Hoffmeister.

414 So schreibt Oellers in seiner Dissertation, S. 324f., Schillers Tod sei „auch auf dem Theater eine deutliche Zäsur“; als ein Beispiel für Schiller weniger wohlwollend gesonnene Stimmen, die ihm einen Anteil dennoch nicht bestritten haben, sei Adam Müller erwähnt, der Schiller lediglich eine gegenüber Goethe inferiore Rolle zubilligen wollte, siehe Schiller, Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, S. 144ff.: „[...]

werden sollte, daß Klaus Schwind und Dieter Borchmeyer einander diametral entgegengesetzte Rekonstruktionen von Goethes Intendanz entwerfen. Borchmeyer nimmt dabei Goethe gegen etwaige Kritik in Schutz, indem er die Gegenpartei in Mißkredit zu bringen trachtet.⁴¹⁵ Was sich, wie oben schon einmal erwähnt, in bezug auf die „Regeln für Schauspieler“ ereignete⁴¹⁶, nämlich die eindeutige, uneingeschränkte Parteinahme pro Goethe, läßt sich unter geänderten Vorzeichen in Hinsicht auf die Schauspielerin Karoline Jagemann, die beinahe so etwas wie eine „Reizfigur“ genannt werden könnte, nachvollziehen.⁴¹⁷ Doch der Reihe nach: Während Borchmeyer für jede

Schiller [hat] auf den Fortgang der Kunst in Deutschland gewirkt, wie wenige andere. Er ist die notwendige Mittelstufe geworden, auf der sich, nicht ohne eigentümlichen Genuß die Nation zu ihrem Meister, zu Goethen erheben kann. [...] mehr Verkündiger, als eigentlicher Vermittler des poetischen Geistes hat er Hoffnungen künftiger Schönheit und Kunst allenthalben erweckt, oft in dem Wahn, sie selbst befriedigend zu erfüllen, öfter mit bescheidener, liebenswürdiger Ergebung in die Unerreichbarkeit des Genius, der vor ihm herleuchtete.“; vgl. hierzu besonders Schwind, „Man lache nicht!“, S. 72 respektive S. 77f. und die betreffende Stelle NA, Bd. 39,1, S. 68, Nr. 73a.

415 Borchmeyer, „Saat, von Göthe gesäet“, S. 267, bezeichnet den mutmaßlichen Verfasser, Carl Wilhelm Reinhold, der „dingfest gemacht worden sei“ (S. 264), als handele es sich um einen Täter, dessen Pamphlet Borchmeyer den Titel seines Aufsatzes liefert. Er war zeitweise am Weimarer Hoftheater engagiert, bevor er anschließend an diese Zeit in seiner „Streitschrift“ „das ganze Weimarer Ensemble durch[hechelt]“ (S. 266f.) und später Philosophie studierte (inklusive Promotion), u.a. als „zweifelhaftes Subjekt“ (S. 267), des weiteren attestiert er ihm „darstellerisches Unvermögen“ (S. 264), sieht ihn als „düpierten Einzelgänger“ (S. 281), d. h. er verwendet einige Mühe darauf, Reinhold auf ganzer Linie zu diskreditieren, vgl. z. B. S. 268: „Keiner der scharfen Richter Reinholds vergißt es, zu erwähnen, daß der Autor des ‚zersetzenden‘ Pamphlets ursprünglich Zacharias Lehmann hieß, woraus man denn seine Konsequenzen ziehen mag. Was der Vorname Zacharias nämlich ahnen läßt: Reinhold alias Lehmann war ein 1777 in Hamburg geborener Jude, der freilich mit 22 Jahren zum Christentum übertrat, den verdächtigen Zacharias gegen Carl Wilhelm vertauschte und schließlich auch einen neuen Familiennamen annahm.“ Diese, vorsichtig formuliert, zumindest mißverständlichen oder zweideutigen Wendungen sollten in einer wissenschaftlichen Abhandlung keinen Platz haben, zumal Borchmeyer ein Experte ist, kundiges „Portrait einer Epoche“, so der Untertitel der Studie zur „Weimarer Klassik“, längst als ein Standardwerk gilt. Angesichts der Tatsache, daß er selbst Reinholds Schrift als „Parodie“ klassifiziert, stellt sich erst recht die Frage, warum die vorliegende Tonlage angeschlagen wird. Doch Parodie und Original auseinander zu dividieren, löst die untersuchte Frage nur zum Teil. Aus dem Hinweis, keiner der von Borchmeyer angeführten Forscher „von Julius Wahle bis Hans Knudsen“ (S. 267f.) unterlasse die Information der Religionszugehörigkeit Reinholds, läßt sich übrigens mindestens ebenso konzis schlußfolgern, diese seien ihrem Gegenstand nicht unvoreingenommen begegnet, sei es aus Gründen der ausgeprägten Goethe-Verehrung, sei es aus sublimalem Antisemitismus oder einer Mischung der genannten Aspekte; ganz anders als Borchmeyer ordnet Schwind die Vorkommnisse um Reinhold ein, vgl. S. 86ff..

416 Wobei dann doch zu bedenken ist, daß die gegenüber der Goetheschen Regeln kritisch Eingestellten oder heutige Leser nicht von vorne herein im Unrecht sein müssen, wenn sie etwa auf die Paragraphen 41 und 42 hinweisen, vgl. HA, Bd. 12, hier S. 256f., die durchaus den Eindruck des Überreglementierten entstehen lassen könnten, was Borchmeyer, „Saat, von Göthe gesäet“, auch einräumt, vgl. S. 282; Borchmeyer hält dagegen, die Regeln seien ein „theatergeschichtliches Gerücht“, so ein Teil des Aufsatztitels (also S. 261), für das Eckermann, nicht Goethe verantwortlich zeichne (S. 282), was den Verdacht aufkeimen lassen könnte, die tatsächlichen „Regeln“ böten eben doch noch genug Angriffsfläche, abzüglich aller parodistischer Überzeichnungen, denn Borchmeyer kommt zu dem Ergebnis, bei den „Regeln“ habe man ein „Anfängertraining“ vor sich (S. 274), um „Vorschriften, die nichts als Fingerübungen sein wollen“ (S. 276), ganz so, als sei eine weitere Inschutznahme angezeigt.

417 Schwind, „Man lache nicht!“, S. 111, faßt es so zusammen: „[...] die nach Lesart der Goethe-Literatur ‚herrschaftliche‘ Caroline Jagemann [so noch Brauneck, Die Welt als Bühne, Zweiter Band, S. 754, Anm.

Maßnahme Goethes Verständnis zeigt, sieht Schwind dessen Rolle nicht uneingeschränkt positiv und ordnet seine Machtposition kritisch ein.⁴¹⁸

Das virulente Interesse an Schillers Bearbeitungen seitens anderer Theater bleibt unbestritten, zweifelhaft scheint mir jedoch Alts daran geknüpfte These, „das Weimarer Repertoire“ habe „rasch stilprägend“ gewirkt, was sich aus „der Häufigkeit, mit der auswärtige Häuser Stücke aus dem Spielplan“ geordert hätten, ableite.⁴¹⁹ Die Tatsache, daß große andere „Häuser“ eine baldige Übernahme von bearbeiteten Stücken Schillers anstrebten, bedeutet keineswegs, daß die Art und Weise der Inszenierung damit gleichfalls importiert wurde. Im Gegenteil verhält es sich vielmehr so, daß Iffland zwar an jedem von Schiller lieferbaren Stück Interesse bekundet, es auch auf der Berliner Bühne umsetzt („Macbeth“ lehnt er bekanntlich zuerst ab), jedoch wohl kaum in gleicher Art und Weise, wie dies in Weimar geschieht, schließlich gilt dieses Theater als Hochburg des seitens Goethe wie Schiller perhorreszierten „Naturalism“ schlechthin.⁴²⁰ Iffland seinerseits weicht indes in einigen Punkten seiner „Fragmente über einige wesentliche Erfordernisse für den darstellenden Künstler auf der Bühne“ vielleicht gar nicht so sehr von der Weimarer Linie ab, wie man zunächst⁴²¹ zu vermuten geneigt sein könnte. Beispielsweise beruft sich Iffland auf „Hoftanzmeister Mereau“ als Vorbild für den Schauspieler.⁴²² Damit scheint er, lediglich gemessen am eben zitierten Text, nicht allzu weit entfernt von dem, was Humboldt 1799 über das französische zeitgenössische Theater aus Paris vermeldete und was eminenten Einfluß auf Goethes Klärung seiner diesbezüglichen Überlegungen und deren Umsetzung auf der Weimarer Bühne besaß, schließlich beobachtet dieser im in dieser Hinsicht vorbildhaften „[...] französischen

der Verf.], [die] in der Verstragödie den Weimarer Stil pflegte [...] [w]ährend sie sich in der Oper und im Lustspiel über Goethes Theaterarbeit – in ihren ‚Erinnerungen‘ auf ihre Ausbildung bei Iffland in Mannheim pochend – mokierte [...]“ Goethe kann sicherlich nicht als innerhalb der Weimarer Hierarchie Benachteiligter gelten. Daß er sich an Jagemanns Einfluß auf Carl August störte, zeigt nur ein weiteres Mal, wie viel besser es wäre, wenn frau sich die Kalamität, vermeintlich nur aufgrund der privaten Beziehung diesen Einfluß ausüben zu können, grundsätzlich und buchstäblich vom Leib hielte. Klar ist immerhin, daß Goethe seine guten Kontakte bei der Ausübung seiner Ämter gleichfalls kaum geschadet haben dürften. Ob Jagemann ihren Einfluß nicht auch vielleicht deshalb geltend machte, weil sie an der einen oder anderen Stelle gute Argumente für ihre Sicht gehabt haben könnte, sollte als Frage weiter verfolgt werden. Schließlich galt ihre Ausbildungsstelle in Mannheim unter Iffland, die Rede war sogar von der „Mannheimer Schule“, als diejenige, die prägend für die Schauspielentwicklung im deutschsprachigen Raum war, vgl. Heeg, Das Phantasma der natürlichen Gestalt, hier z. B. S. 399.

418 Vgl. Schwind, S. 68: Goethes „Machtstellung in jenem Theater“ sei „mit dem Begriff des ‚Intendanten‘ eigentlich nur sehr unzureichend beschrieben“, da er „in einer Weise Regeln und Gesetze, wie sie nur einem ‚Kultur-Minister‘ im absolutistischen Kleinstaat zur Verfügung“ stünden, vgl. ebenda, S. 76f, S. 79f..
419 Alt, Bd. II, hier S. 394.

420 Wobei Goethe sich gleichfalls über die Leipziger Bühne anlässlich einer dort von ihm besuchten Vorstellung negativ vernehmen läßt, das Phänomen entsprechend weiter verbreitet zu sein schien.

421 Zumal nach Oellers‘ Klassifikation der parallel existierenden Schauspiel- respektive Theaterkonzepte, vgl. S. 96 dieser Arbeit.

422 Siehe hierzu August Wilhelm Iffland und Johann Gottfried Seume: Über Schauspieler und Schauspielkunst. Hg. von Kurt Böwe. – Dresden 1954, hier etwa S. 34, S. 87.

Schauspiel zugleich den Mahler, den Bildhauer und den pantomomischen Tänzer [...].⁴²³ Entgegen Goethes Rezeption wendet sich Iffland, als ein Vertreter des Naturalismus wahrgenommen, welchem haargenau das Vergessen des Publikums zur Last gelegt wird, dezidiert gegen ein Spiel, dem man das Wissen um die Anwesenheit von Zuschauern nicht anmerkt, ja er dehnt seine Verhaltensregeln auch auf das Leben unabhängig von der Bühne aus:

Der Schauspieler muß sich zu allen Zeiten so nehmen und halten, als wenn das Parterre gegenwärtig wäre. Da man das bessere Behenmen um sein selbst willen stets zu besitzen wünschen muß, so wird niemand sagen, daß durch diese Achtsamkeit Zwang in das Leben gebracht werde. Auch ist es nur der üble Wille und die ganz entschiedene Trägheit, welche Einwendungen dieser Art machen. [...] ⁴²⁴

Iffland steht darüber hinaus, von seinen schriftlich niedergelegten Überlegungen „Über körperliche Beredsamkeit“ her betrachtet, für ein eher zurückgenommenes, minimalistisches Spiel, das bestimmt wird von „Ruhe“ sowie einer „Klarheit des Ausdrucks“:

Nur auf die unverbrauchte freie Leinwand kann der Maler sein Gemälde auftragen – nur eine ruhige Gestalt, welche die Gewalt über sich besitzt, nicht mehr sagen zu wollen, als die Sacher fordert, ist des deutlichen, wirksamen Ausdrucks fähig.⁴²⁵

Eine deutliche Abweichung zum Weimarer Theater ergibt sich andererseits bei der Benennung des Vorbildes, bei dem Iffland die von ihm geforderten schauspielerischen Fähigkeiten zur Deckung gebracht sieht: Friedrich Ludwig Schröder, der tatsächlich nie am Weimarer Hoftheater gastierte und somit auch keinerlei fachliche Spuren hinterlassen konnte, obwohl dies durchaus erwünscht und ins Auge gefaßt worden war⁴²⁶, verkörpert gemäß Iffland alle Eigenschaften des souverän agierenden Schauspielers.⁴²⁷

423 Wilhelm von Humboldt, Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne. Aus Briefen. In: Propyläen. Eine periodische Schrift. Hg. von Johann Wolfgang von Goethe. Einführung und Anhang von [Hans-] Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Erster, zweiter und dritter Band. – Stuttgart 1965, S. 778-821, hier S. 778f..

424 Iffland,, S. 45ff..

425 Ebenda, S. 88ff..

426 Vgl. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, S. 614, 616f., 620ff., 688f., 691, 697ff., 701.

427 August Wilhelm Iffland und Johann Gottfried Seume, hier S. 93f.: „Der darstellende Künstler muß also ganz vorzüglich seine Gestalt und sein Gesicht zur Ruhe gewöhnen. Diese Ruhe, welchen tiefen, unauslöschbaren Eindruck macht sie noch heut‘ bei Schröders Erscheinung!

Da ist Belebung des Vortrags, ohne irgendeine Verzierung, lebendige Beredsamkeit der höchst würdigen Haltung, ohne irgend etwas zuviel oder zuwenig in der Zutat der Bewegung. Kein Künstler ist mit solcher Gewalt Herr des hohen, idealischen, des leidenschaftlichen, furchtbaren Ausdrucks, wie Schröder – und

Ruft man sich zusätzlich die erwähnten prozentualen Anteile der dramaturgischen Arbeiten ins Gedächtnis, ergibt sich ein realistischeres Bild. Gemessen an Schillers kurzer Lebens- und Tätigkeitszeit in Weimar läßt sich schlußfolgern, daß er in knapp zehn Jahren doch eine stupende Wirkung hinterlassen hat, was seinen nahezu gleichberechtigten Platz neben Goethe auf dem Theaterplatz bis heute rechtfertigt.⁴²⁸

Bis auf die bis heute noch, wenn auch selten, aufgeführte „Turandot“-Bearbeitung besitzen die anderen dramaturgischen Arbeiten, daran besteht kein Zweifel, inzwischen lediglich noch historische Bedeutung, ganz im Unterschied zu den eigenen Dramen, die bis heute einen kontinuierlichen Bestandteil des Theaterrepertoires bilden.⁴²⁹

Schmälern muß dies ihre Bedeutung innerhalb der Literatur- respektive Theatergeschichte in keiner Weise, neben vielen anderen Gründen nicht zuletzt deshalb, weil sie Schillers eigenständige dramatische Entwicklung ergänzend mit nacherzählen und erhellen können, wie auch die Dramen möglicherweise im einen oder anderen Fall dazu beitragen, die vorliegenden Bearbeitungen anders zu sehen als bisher. Im nun anschließenden dritten Teil werden alle dramaturgischen Arbeiten im einzelnen näher betrachtet und ihre intertextualitätstheoretische Einordnung versucht. Intermediale sowie interdisziplinäre Aspekte werden dabei integriert.

zu allen Zeiten hat niemand so wenig wie er, von diesem unübertrefflichen Ausdruck die Spuren in das bürgerliche Leben übertragen. [...]“; unbestritten bleibt gleichzeitig Ifflands abweichende Haltung in bezug auf Verstragödie respektive Ritualisierung (s.o.). Festhalten läßt sich damit aber, daß Schillers Spielvorlagen, an denen viele Häuser Interesse zeigten, unabhängig davon, ob das Weimarer Konzept der Inszenierung (was eher nicht der Fall war, folgt man Schwind, *Man lache nicht*, S. 78), der Schauspielerführung, gut geheißen wurde oder nicht, für die Bühne tauglich, umsetzbar waren, vgl. weiterhin Schwind, hier S. 80: „Das Weimarer Theater erschien außerhalb Weimars keineswegs für jedermann als ästhetischer Mittel- oder Gipfelpunkt der damaligen Theater-Welt.“

428 So sieht Jutta Linder in *Schiller zwischen 1796 und 1805* den „[...] dichterischen Motor der Weimarer Hofbühne“, *Ästhetische Erziehung*, hier S. 84; ebenso ordnet Peter-André Alt Schillers Bedeutung ein, siehe Bd. II, hier S. 394; dies gilt auch unabhängig davon, daß Schiller in Weimar möglicherweise nie zur Gänze heimisch gewesen ist, vgl. Friedrich Schiller. *Dargestellt von Pilling, Schilling, Springer* (2002), beispielsweise S. 65, S. 75.

429 Vgl. Köster, S. 283-287.

Würde man einmal die sämtlichen Kritiken über eines und dasselbe dieser Werke [gemeint: Schillers Bühnenbearbeitungen, Anm. der Verf.] addiren, so würde sich höchst wahrscheinlich ergeben, daß jede Änderung, welche Schiller vorgenommen, ihre Gegner und ihre Verteidiger gefunden hat. [...]⁴³⁰

III. Die Bühnenbearbeitungen

1. *Simplifizierung durch Politisierung* - Schillers ephemere Einrichtung von Goethes „Egmont“ am 25. April 1796

Zu dieser so unverbindlichen wie treffenden Einschätzung der Leistungen Schillers bezüglich seiner dramaturgischen Arbeiten für das Weimarer Hoftheater in der Zeit von 1796 bis 1805 gelangt Albert Köster, der Nestor der Theaterwissenschaft und bisher der einzige, der eine umfassende Darstellung dieses Ausschnitts der Schillerschen Tätigkeit vorgelegt hat, bereits 1891.⁴³¹ Zu den Kritikern der Schillerschen Bearbeitung zählte nicht zuletzt Goethe selbst, der sich an verschiedenen Stellen und in unterschiedlichen Zusammenhängen mit dessen Veränderungen auseinandersetzte, so vor allem mehrfach mit der abgeänderten Schlußszene: „Wegen der letzten Erscheinung Klärchens sind die Meinungen geteilt; Schiller war dagegen, der Autor dafür; nach dem Wunsche des hiesigen Publikums darf sie nicht fehlen. [...]“⁴³² Die deutlich formulierte Kritik deckt sich mit dem Bericht Friedrich de la Motte-Fouqués über ein Gespräch mit Goethe am 3. Dezember 1813:

[...] Indem ich nun während des heitern Gespräches über Egmont vorzüglich auch die letzte Erscheinung Klärchens als tröstende Freiheitsgöttin hervorgehoben hatte, sagte Goethe lächelnd: ‘Ja, und stellen Sie sich vor, just das wollte man mir früherhin abdisputieren, wenigstens für die theatralische Darstellung. Und sogar mein lieber Schiller war mit dabei und ließ als damaliger Lenker der hiesigen Schauspiele die Erscheinung bei der Aufführung auch wirklich fort.’ [...] ‘Eure Exzellenz konnte das unmöglich mit ansehen,’ sagte ich. ‘Zufällig war ich damals just in Ilmenau,’ erwiderte er. ‘Aber Sie haben recht, mit angesehen hätt ich es auf keine Weise.’ [...]⁴³³

Diesen stellvertretend zitierten negativen Stimmen bezüglich Schillers Dramaturgentätigkeit stehen jedoch auch positive Äußerungen gegenüber. Witold

⁴³⁰Vgl. Köster, Albert: Schiller als Dramaturg, Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. - Berlin 1891, S. 283f..

⁴³¹Vgl. Borchardt, Hans Heinrich: Kommentar NA Bd. 13, S. 291-361, hier bes. S. 296-302.

⁴³²Vgl. Goethe, „Über das deutsche Theater“ (1815); vgl. Ingenkamp, hier S. 837.

⁴³³Soweit vorerst Friedrich de la Motte-Fouqué über sein Besuch der „Egmont“-Aufführung am 1. Dez. 1813 und sein Gespräch hierüber mit Goethe zwei Tage später im Haus Johanna Schopenhauers. Auf dieses Gespräch wird noch zurückzukommen sein.

Barewicz kann sich zwischen dem Original und der Bearbeitung nicht recht entscheiden, in seinem Aufsatz „Goethes Egmont in Schillers Bearbeitung“ (1892) ergreift er mal für den Autor, mal für den Dramaturgen Partei. Das „sowohl in der Anlage des Hauptcharakters wie in seiner dramatischen Composition ganz verfehlt[e]“ Stück wurde bei seinem Bearbeiter „eine originelle Schöpfung“ des [m]it einem unleugbaren theatralischen Instinct“ begabten Schiller. An anderer Stelle heißt es dagegen, Schiller, für den „[...] es [...]“ bei seiner gesamten Dramaturgentätigkeit in Weimar „nur galt, technische Schwierigkeiten bei den bereits fertigen Dramen zu überwinden [...]“, habe seine „Ausruhestunden“ „zu derartigen Arbeiten“ genutzt.⁴³⁴

Klingt Barewicz' Feststellung, Schiller habe „in den Verlauf der dramatischen Handlung [...] nach seinem Sinne“ eingegriffen, eher neutral, so fällt Sigrid Siedhoffs Urteil umso deutlicher lobend aus, indem sie betont, „wie schwierig Schillers Aufgabe und wie einmalig seine Leistung war.“ Sie konkludiert: „[...] Es fällt nicht schwer, zu dem Schluß zu kommen, daß Schiller d e r Vorläufer heutiger Produktionsdramaturgen ist.“⁴³⁵

Diese einleitenden Zitate illustrieren das Problemfeld, um das es im folgenden geht. Dabei werden unterschiedlichste Fragen aufgeworfen. Der Reihe nach ließen sie sich hier in etwa so formulieren: Was macht die Bühnenbearbeitung eines Dramas erforderlich? Worin besteht der Sinn respektive der Unterschied zwischen einem Theaterstück, dem Hypotext, und der daraus hervorgehenden Bühnenbearbeitung, einem Hypertext? Wie verhält es sich dabei mit dem Problem der Autorschaft, der *intentio auctoris* bzw. der Eigenständigkeit des jeweiligen Werkes, der *intentio operis*? Gibt es klar voneinander zu trennende notwendige und nicht-zwingende Eingriffe in den Hypotext? Falls ja, was bedeutet dies für die produktionsästhetische Bewertung der Schillerschen Arbeit am „Egmont“? Welche rezeptionsästhetischen Konsequenzen ergeben sich aus heutiger Sicht aus der Lektüre von Original und Bearbeitung?

⁴³⁴Vgl. Barewicz, Witold: Goethes Egmont in Schillers Bearbeitung. In: Sprawozdanie. Dyrekcyi C. K. Lwowskieco Gimnazjum. Za Rok Szkolny 1892. - We Lwowie 1892, S. 3-38, hier S. 5f., S.12: „Zuvörderst handelte es sich darum, das Drama den Anforderungen der für eine Vorstellung bestimmten Zeit, des Bühnenraumes und des Geschmackes des Publicums anzupassen. *Mit einem äusserlichen Zurechtschneiden begnügte sich Schiller jedoch nicht, sondern er griff auch überall in den Verlauf der dramatischen Handlung ein, um sie nach seinem Sinne mit einer festen und sicheren Hand zu führen.* [...] Die Rücksicht auf die Bühne zwang ihn auch in der Ökonomie des Dramas weitgreifende Änderungen vorzunehmen. Wo die Handlung nur langsam vorrückt oder in die Situationsbilder sich zersplittert, mussten die Scenen concentrirt werden. [...] [Hervorhebungen der Verf.] Mindestens mißverständlich formuliert ist Olaf Schwarz' einer ersten Orientierung dienender Artikel zum vorliegenden Stück im Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts, Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. – München 2001, hier S. 78ff.: „Die fünf Akte des von Goethe selbst als >historisches Drama< apostrophierten Prosatruerspiels entstanden in zeitlich [...] und literaturgeschichtlich [...] divergenten Arbeitsphasen. Schillers massive Kritik (1788) ging in die Umarbeitung von 1796 ein [...].“, der manchem den falschen Schluß nahelegen könnte, Goethe habe selbst die Bearbeitung vorgenommen.

⁴³⁵Vgl. Siedhoff, Sigrid: Der Dramaturg Schiller. „Egmont“. Goethes Text - Schillers Bearbeitung. - Bonn 1983.(=Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit Band VI), S. 308f..

Die vorliegende Untersuchung will versuchen, diesen Fragen nachzugehen. Sinnvoll scheint es dabei, den Blick zunächst auf das Original, seine Entstehung und Rezeption zu richten. Im Anschluß daran wird im Bemühen um die größtmögliche Parallelisierung der Hypertext untersucht, um die Art und das Ausmaß der Abweichungen zwischen dem „Trauerspiel in fünf Aufzügen“ und der daraus hervorgegangenen „Untergattung dramatischer Gestaltung“⁴³⁶ transparent herauszulösen.

Goethe liefert über die schwierige Entstehungsgeschichte des „Egmont“ in zahlreichen Briefen, aber auch in seinen autobiographischen Schriften, namentlich „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit“ sowie „Italienische Reise“ wertvolle Zeugnisse.⁴³⁷ Nicht zuletzt aus der langen Entstehungszeit von Oktober 1775 bis September 1787 ergeben sich die vielfältigen Schwierigkeiten bei der Epochenbestimmung zwischen Sturm und Drang und Klassik.⁴³⁸ Generische Zuordnungsprobleme bestehen dagegen nicht: Das Stück ist eindeutig als Tragödie, freilich keine rein klassische, definiert, da das gemischte Personal - von der Kaisertochter Margarete von Parma über den Landadel samt ihrer Bediensteten, über die Bürger und Handwerker bis hin zum Schreiber Vansen - als klarer Beweis für die Sturm-und-Drang-Provenienz gelten kann.⁴³⁹ Aufgrund der historischen Quellen, die Goethe laut „Dichtung und Wahrheit“ akribisch

⁴³⁶Vgl. Borchardt in seinem Kommentar, NA Bd. 13, S. 294.

⁴³⁷Vgl. Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. 10., durchgesehene Auflage 1994. - München 1998, künftig zitiert als HA mit Bandnummer und Seitenzahl, hier HA Band 11, S. 366f., S. 373, S. 382, S. 394, S. 431ff., S. 458 - die Zeitspanne erstreckt sich hierbei vom 9. Juli bis zum Dezember 1787, „recht völlig fertig geworden“ ist „Egmont“ am 5. September 1787 in Rom, die Korrespondenz danach enthält bereits erste Reaktionen insbesondere Charlotte von Steins, die interessanterweise bei Klärchen „eine Nuance zwischen der Dirne und der Göttin“ vermißt, worauf Goethe von Angelica Kauffmanns Interpretation des Dramas, die sehr in seinem, Goethes, Sinne ist, berichtet, vgl. hierzu die bereits genannten Textstellen der Italienischen Reise, S. 431f. und S. 458f.; in Dichtung und Wahrheit erwähnt er sein sich vom „Götz“ unterscheidendes Produktionsverfahren - „und zwar nicht wie den ersten „Götz von Berlichingen“ entstand „Egmont“ „in Reih und Folge, sondern ich griff nach der ersten Einleitung gleich die Hauptszenen an, *ohne mich um die allenfallsigen Verbindungen zu bekümmern*. [...]“ [Hervorhebungen der Verf.], vgl. HA, Bd. 10, Dichtung und Wahrheit, 19. Buch, S. 170f.; vgl. ebenda, 20. Buch, S. 176, S. 181.

⁴³⁸Vgl. Geschichte der deutschen Literatur vom Barock bis zur Klassik. Von Werner Kohlschmidt. 2. Auflage. Mit 112 Abbildungen. - Stuttgart 1981 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart Band II), S. 779-782; so auch Siedhoff, Der Dramaturg Schiller, hier S. 49; anders sieht es Claudia Stockinger, die Schiller attestiert, seine „konsequente“ Bearbeitung mache die in struktureller Hinsicht ‚romantischen‘ Tendenzen von Goethes *Egmont* rückgängig“, vgl. Stockinger, Schiller und das romantische Drama, hier S. 222f. Mir scheint hinter diesen unterschiedlichen Epochenzuschreibungen der Sturm und Drang-Kontext der anhand der Entstehungsgeschichte sicherlich unspektakulärere, aber triftigere Zusammenhang. Gemeinsam ist beiden die hier nicht bestrittene antiklassische Direktion, welcher Schillers Eingriffe aus diversen Gründen klar entgegenwirken wollen.

⁴³⁹Vgl. Wiese, Benno von: ‚Egmont‘ als Tragödie. In: Ders.: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. - Hamburg ⁶1964, S. 86ff..

studiert und welchen er sein Interesse an der dann abgeänderten Haupt- und Titelfigur zu verdanken hat⁴⁴⁰, kann es darüber hinaus als Geschichtsdrama gelten.⁴⁴¹

Sein zahlreiches und wie erwähnt gemischtes Personal läßt Goethe in fünf Akten mit dreizehn Szenen an acht voneinander zu unterscheidenden Örtlichkeiten auftreten (Armbrustschießen, Palast der Regentin, Bürgerhaus, Platz in Brüssel, Egmonts Wohnung, Culenburgischer Palast - Wohnung des Herzogs von Alba, Straße, Gefängnis), es würden dabei, spielte man nach dem Original, insgesamt zwölf Szenenwechsel notwendig. Die Exposition vollzieht eine Annäherung an den Protagonisten mittels der polyperspektivischen Schilderung seines Wesens. Die Soldaten und Bürger kommen während des Armbrustschießens über die ungeteilte Bewunderung von Graf Egmonts Schießkünsten sehr rasch auf die unlängst neu geordnete niederländische Regierung unter Philipp II., als integrative, einende Erscheinung ihres Gespräches erweist sich hierbei Egmont: „Hoch! dem großen Egmont hoch! und abermal hoch! und abermal hoch!“ (HA, Bd. 4, S. 374). Die Regentin beurteilt denselben nüchterner, mit weitaus weniger Euphorie, ihre an Machiavell gerichtete Sentenz lautet schlicht: „Es sind noch andere, [...] Männer, die ich schätzen und tadeln muß.“ (S. 380) Was sie Egmont anlastet, ist „Gleichgültigkeit und Leichtsinn“ (ebenda). Aus dem späteren Dialog Egmont - Oranien (2,2) ist bekannt, daß sie dies keinesfalls nur hinter Egmonts Rücken tut (S. 402). Sie geht noch viel weiter: „Untersuch es genau:

⁴⁴⁰Vgl. Anm. 9; vgl. Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang von Goethe. Egmont. Hg. von Hans Wagener. - Stuttgart 1985, S. 39: Goethes Quellen sind Emanuel van Meteren: HISTORIA, Oder Eigentliche vnd warhaffte Beschreibung aller fürnehmen Kriegshändel/Gedenckwürdigen Geschichten vnd Thaten/ so sich in Niderlandt [...] zugetragen haben (z.B. Arnheim 1604) sowie Famianus Strada: DE BELLO BELGICO. DECAS PRIMA (-1578) (z. B. Rom 1640); Schiller nutzte neben diesen beiden für seine „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande“ (1788) freilich eine weitaus größere Anzahl an Quellen, vgl. hierzu Fricke/Göpfert, Bd. IV, S. 1018f., allerdings kann bereits an dieser Stelle festgestellt werden, daß sich aus dieser Tatsache keinerlei dramaturgische und auch dramentheoretische Konsequenzen ergaben, die über die bereits in Schillers Rezension des „Egmont“ zutage getretenen Differenzen beider Dichter hinausgingen, auf die im Zusammenhang der Rezension noch näher eingegangen wird.

⁴⁴¹Vgl. Zahn, Peter: Das Geschichtsdrama. In: Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Hg. von Otto Knörrich. 2., überarbeitete Auflage. - Stuttgart 1991, S. 123-135, wobei der „Egmont“ hier zwischen zwei verschiedenen Kriterien des nicht eindeutig bestimmbar Geschichtsdramas oszilliert: zwischen der „Verarbeitung“ einer historischen Begebenheit“ und der „Benutzung historischer Gestalten zum Zwecke des Zeigens“, vgl. Zahn S. 124; vgl. zudem: Neubuhr, Elfriede: Einleitung. In: Geschichtsdrama. Hg. von Elfriede Neubuhr. – Darmstadt 1980. (=Wege der Forschung Bd. 485), S. 1-37, hier S. 5, die dafür plädiert, den Terminus „nicht einzuengen, um auch vom Stoff her ‚unhistorische‘ Dramen, die aber Geschichtsdeutung geben, als *Geschichtsdramen* bezeichnen zu können.“ - Schiller, „Über Egmont, Trauerspiel von Goethe“. In: Allgemeine Literatur-Zeitung vom 20. 9.1788, subsumiert Egmont unter die Charakterdramen, eine Untergattung des Geschichtsdramas, vgl. Zahn, S. 123; Ganz selbstverständlich deklariert Hans-Jürgen Schings „Egmont“ zum Geschichtsdrama, vgl. Schings, Hans-Jürgen: Freiheit in der Geschichte. Egmont und Marquis Posa im Vergleich. In: GoetheJb 110 (1993), S. 61-76, hier S. 62; dagegen problematisiert Christoph Michel die Einordnung des „Egmont“ als Geschichtsdrama: C. M: Sinnbildstil – Kulissenzauber. Zur kontroversen Rezeption des „Egmont“-Schlusses. In: Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa. Hg. von Bernhard Beutler u. a. – Köln 2000, S. 77-92, hier S. 88f..

an dem ganzen Unglück, das Flandern trifft, ist er doch nur allein schuld.“ (S. 382) Kaum ist das Egmont-Bild des Rezipienten ein wenig relativiert, erhält die tiefe Verehrung durch „Klares“ Schwärmerei neue Nahrung: „Ach, was ist's ein Mann! Alle Provinzen beten ihn an und ich in seinem Arm sollte nicht das glücklichste Geschöpf von der Welt sein?“ (Szene I, 3, S. 385) versetzt sie der Mutter, die ihre Tochter gern an Brackenburgs Seite und damit zukünftig wohl versorgt wüßte, in der sich weiterspinnenden Diskussion noch hinzufügend: „Es ist keine falsche Ader an ihm. Seht, Mutter, und er ist doch der große Egmont. Und wenn er zu mir kommt, wie er so lieb ist, so gut! [...] so nur Mensch, nur Freund, nur Liebster.“ (S. 386). Klärchen erscheint an dieser Stelle übrigens ganz als einfaches, kleinbürgerliches Mädchen, das einem Grafen, der ihr die Ehre zuteil werden läßt, sich für sie zu interessieren, keinen Korb geben kann, diese Ehre ist für sich schon genug. Die Sympathielenkung zugunsten des Protagonisten, um den allein sich alles zu drehen scheint, mag damit ein wenig illustriert worden sein - an ihr ändert sich bis zum Ende des dritten Aktes nichts, auch bei der Einführung weiterer *dramatis personae*, nichts. Die Handlung kreist um den Prinzen von Gaure, er ist *das* Thema des Dramas. So, als Ganzheit mit einem Zentrum, will Goethe es seinem Publikum näher bringen, so sehen es einige Zeitgenossen, namentlich Karl Philipp Moritz oder auch Caroline Herder (vgl. HA, Bd. 4, S. 621f.).⁴⁴²

Und doch werden bereits bei der bloßen Sichtung des ersten Aktes Zweifel über diese Ganzheit mitsamt seines Mittelpunktes wach, „vielleicht hilft [hier ja] ein zweites Lesen“: Die Niederländer drücken Befürchtungen über ihre künftigen Lebensbedingungen mit der neuen Regierung, wovon nicht weniger als ihr nationales Identitätsgefühl, ihre Lebensqualität abhängt (vgl. stellvertretend Soest, Szene I, 1, S. 372), ihre freie Religionsausübung wird von den „vierzehn neuen Bischofsmützen“ bedroht (ebenda, S. 374f.). Die Regentin räsoniert über die „richtige“ Politikstrategie, zumal sie die Einwände

⁴⁴²Vgl. insbesondere Goethes umständliche Einlassung in der Italienischen Reise, HA, Bd. 11, S. 458f.: „[...] da muß' ich dann lesen, daß einige Szenen für zu lang gehalten würden. Ich dachte nach, hätte sie aber jetzt nicht zu verkürzen gewußt, indem so wichtige Motive zu entwickeln waren. Was am meisten [...] tadelnswert schien, war das lakonische Vermächtnis, womit Egmont sein Klärchen an Ferdinand empfiehlt. [...] Ich [...] dachte zwei Stunden den Gang des Stückes, die Charaktere, die Verhältnisse durch und konnte nichts finden, das ich abzukürzen hätte. Wie gern möht' ich euch alle meine Überlegungen, mein Pro und Contra schreiben, sie würden ein Buch Papier füllen und eine Dissertation über die Ökonomie meines Stückes enthalten. [...]“. Analog idiosynkratisch seine Reaktion auf Schillers differenzierte Rezension in seinem Brief an Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach vom ersten Oktober 1788: den „sittlichen Teil“, welchen Schiller lobt, hat der Rezensent „gar gut zergliedert“, den „poetologischen“, welchen er kritisiert, hätte er sinngemäß besser anderen überlassen, vgl. Goethes Aufsatz „Über das deutsche Theater“ (Feb. 1815), in HA, Bd. 4, S. 628. - Martus bemerkt dazu treffend: „Für Goethe erscheint die Analyse von Ganzheit als Frage der Perspektive, wobei die Perspektive immer auch als polemisches Instrument zur Installierung eines neuen Paradigmas dient: Wer die Ganzheit eines zu verteidigenden Kunstwerks nicht erkennt, sieht es einfach nicht richtig an.“ - Steffen Martus: Sinn und Form von Goethes Egmont. In: GoetheJb 115 (1998), S. 45-61, S. 48. Siehe dazu besonders die „Rede zum Shakespeares-Tag“ (1771), HA, Bd. 12, S.224-227, hier speziell S. 225, Zeile 10-19.

ihres Bruders gegen ihren Weg der „Güte“, der „Nachsicht“ (S. 377) geradezu prophetisch antizipiert, sie vermag an gar nichts anderes mehr zu denken: „Nichts kann mich ergetzen, nichts mich zerstreuen; immer sind diese Bilder, diese Sorgen vor mir“ (ebenda). Währenddessen vertreibt Egmont sich seine Zeit mit „Gesellschaften, Gastmahle[n] und Gelage[n]“, hält „Scherzreden“ und erlaubt sich den Streich mit „neuen Livreen“, auf deren Ärmel er in Weinlaune „Schellenkappen“ und „Narrenkuten“ hat aufnähen lassen (vgl. I, 2, S. 381 resp. II, 2, S. 400). Nebenbei bemerkt: Möglicherweise hält Egmont sich, was Margarete anbetrifft, doch zu viel zugute. Innerhalb ihrer zwei Auftritte (I, 2; III, 1) gibt es keine Textstelle, die Egmonts Vermutung, die Regentin habe „fast Liebe“ für ihn empfunden (V, 2, S. 439), stützen könnte. Seine Einschätzung könnte dann einmal mehr seinen ihn allerdings lange tragenden Hang zur Selbstüberschätzung beweisen, schließlich läßt sich auch Sympathie zwischen den Geschlechtern ohne gleichzeitige erotische Komponente vorstellen. Falls er richtig liegen sollte, so hat er die zeitweilige Liebe der Regentin in jedem Fall durch seine Sorglosigkeit verscherzt. Bei ihr siegt letzten Endes der Selbsterhaltungstrieb. Egmonts Charakterisierung Margaretes oszilliert auffälligerweise zwischen der die Situation sicher im Griff glaubenden Aussage:

Sie ist ein Weib, guter Oranien, und die möchten immer gern, daß sich alles unter ihr sanftes Joch gelassen schmiegte, [...] und da sie es dahin nicht bringen kann, so hat sie keinen Weg, als launisch zu werden [...] und zu drohen – daß sie fortgehn will. (II,2, S. 402)

und der dazu diametral entgegengesetzten Schilderung: „Sie hat auch ein Bärtchen auf der Oberlippe [...]. Eine rechte Amazone.“ (HA, Bd. 4, Szene III, 2, S. 414), so daß bis in die Figurenzeichnungen hinein keine klar bestimmbar Positionen auszumachen sind. Egmont sieht folglich die Gegebenheiten nicht klar, sein Fehler besteht in seiner Uneinsichtigkeit, Fehlsichtigkeit der herrschenden Situation, entsprechend „wird er zum Opfer seiner tragischen Blindheit, die aus einem Zuviel an Lebensnähe entsteht.“⁴⁴³ Ganz anders verhält es sich mit dem gräflichen „Liebchen“: Im Unterschied zur

443 So charakterisiert es Benno von Wiese 1948 in seiner Einordnung des „Egmont“ als Tragödie. In: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. – Hamburg 1964, S. 86ff. [zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe. ‚Egmont‘. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Mit Materialien. Ausgewählt und eingeleitet von Irmgard und Bernhard Nagl, hier S. 118-120, S. 119]. Stellvertretend für eine andere, weitaus seltenere Interpretation steht Gottfried Diener, der „den Untergang des Grafen weniger auf das Schulbuch eines allzu unbefangenen Optimismus, einer vertrauensseligen Verblendung“ gebucht wissen will, sondern die „Erschütterung“ betont, mit welcher die „herzlose Machtbegierde des Tyrannen [gemeint: Alba, Anm. der Verf.] den edel-freizügigen, wohlwollenden [...] Menschenfreund [gemeint: Egmont, Anm. der Verf.] zugrunde richten kann.“, siehe: Johann Wolfgang Goethe. Egmont. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Einführung und Erläuterungen von G. D. – Bamberg, Wiesbaden 1960, hier S. 6. Diener knüpft daran trotzdem eine positive Sichtweise, die er vom Schluß her motiviert. Auf diesen wird noch ausführlich zurückzukommen sein.

Schwester Philipps II. ist das teils solide, teils raffinierte Klärchen in Szene I, 3 im Begriff, sich selbst und ihren Verehrer Brackenburg durch ihre aussichtslose Liebe, die sich eigentümlich mit schwärmerischer, blinder Bewunderung und Geschmeicheltsein angesichts des adligen Standes ihres Liebhabers, den „alle Provinzen anbeten“ (S. 385) amalgamiert, ins Verderben zu stürzen. Selbst ihre Mutter richtet nichts bei ihr aus, sogar die Befürchtung, „daß meine einzige Tochter ein verworfenes Geschöpf ist [...]“ (S. 386) prallt an der „aufstehenden“ und „kalten“ (vgl. Didaskalien ebenda) Klare ab.⁴⁴⁴ Dazu paßt nun wiederum nicht, daß die Mutter im selben Gespräch Klare daran erinnert, sich für das bevorstehende Rendezvous mit Egmont umzuziehen, hebt sie damit doch selbst die vorgebrachten Bedenken auf. Bereits der Blick auf die beiden Egmont vermeintlich am nächsten stehenden Frauenfiguren unterminiert somit den Goetheschen Ansatz, Egmont auf eine einheitliche Struktur hin deuten zu wollen. Die Beispiele, die dieses erschweren, lassen sich fortsetzen: Der suizidgefährdete Brackenburg (vgl. Szene I, 3, S. 388f. respektive V, 3, S. 444) - genau wie Oranien und Alba vergleichsweise deutlich konturiert - ist genauso *ein* skizzenhaft gestreiftes Thema des Schauspiels wie der aufwieglerische Vansen (Szene II, 1, S. 392f, IV, 1, S. 417-420), der antizipatorisch begabte und alpträumende Jetter (vgl. II, 1; IV, 1), der jedoch nur für das Volk und nicht für den „ [wie der Stern am Himmel] so sicher[en]“ Statthalter von Flandern (S. 418) fürchtet, der vom väterlichen Ehrgeiz überrollte Ferdinand, der sich in der kurzen Stunde des Beginns und gleichzeitigen Endes der lang ersehnten Freundschaft mit dem Helden von Gravelingen wünscht: „O daß ich ein Weib wäre!“ (V, 2, S. 448), wohingegen Egmonts Geliebte vom „Glück sondergleichen,/Ein Mannsbild zu sein!“ singt und im Gespräch mit der Mutter diesen Wunsch ein weiteres Mal bekräftigt: „Wäre ich nur ein Bube und könnte immer mit ihm gehen [...]“ (S. 386), womit sie dem längst problematischen Liebesthema noch die politische Komponente addiert. Die Diskurse, die die Figuren verhandeln, sind äußerst vielfältig und häufig nicht voneinander zu scheiden.⁴⁴⁵ Die Entwicklung läßt sich bis in die Struktur des Dramas hinein verfolgen. Von den auffallend vielen verschiedenen Schauplätzen war schon die Rede. Nimmt man die proteischen Charaktere hinzu und forscht nach der Verknüpfung

⁴⁴⁴Einen Vater, der in dieser Situation einschreiten könnte, entbehrt Klärchen ohnehin, mithin gibt es auch keine Figur, die wie der Stadtmusikant Miller die im bürgerlichen Trauerspiel freilich ebenso aussichtslose Position einnehmen könnte, wonach seine Tochter zwar nicht gut genug sei, um Egmonts Frau zu werden, aber für die Rolle als Egmonts Hure wiederum zu wertvoll, vgl. *Kabale und Liebe* in Fricke/Göpfert, Bd. 1, 1. Akt, 1. Szene, S. 759; in einer analogen Ausgangsposition findet sich Klärchen wieder, gleichwohl gibt es Unterschiede, die nicht verschwiegen werden sollen und zwar nicht zuletzt wegen Egmonts offensichtlich schon fortgeschrittenem Alter, vgl. die Bildbeschreibung I, 3, S. 387: „[...] Wenn ich mich manchmal erinnere, wie ich mir sonst eine Schlacht vorgestellt, und was ich mir als Mädchen für ein Bild vom Grafen Egmont machte, wenn sie von ihm erzählten, und von allen Grafen und Fürsten - und wie mir's jetzt ist!“

⁴⁴⁵Vgl. Böckmann, Paul: *Goethe: „Egmont“*. - In: *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart*. Interpretationen. Hg. von Benno von Wiese. Bd. 1. - Düsseldorf 1958, S. 147-168.

beider, stellt man sehr rasch fest, daß diese oftmals gar nicht gegeben ist, vielmehr ist eine überraschende „Folgenlosigkeit der Gespräche (insbesondere zwischen Egmont und Oranien sowie Egmont und Alba)“⁴⁴⁶, aber genauso zwischen Egmont und Klärchen (Szene III, 2) zu konstatieren. Anders wäre es nicht möglich, daß Egmont, „[...] geliebt und gekannt von dem besten Herzen, das er auch ganz kennt [...]“ (S. 415), Klärchen kurz bevor er von den spanischen Soldaten zur öffentlichen Hinrichtung abgeholt wird, an Ferdinand empfiehlt, so als wäre er bei ihr durch irgend einen anderen zu substituieren.⁴⁴⁷ Gut möglich ist es da, daß Egmont Klärchens Antwort, ähnlich wie die Drohungen der Regentin, nicht für ernsthaft und irreversibel hält.

Die Anschlüsse der einzelnen Akte untereinander sind nicht gegeben. Es ist die Aufgabe der Musik, die ja auch innerhalb der Handlung viermal (der Kanon der Bürger, Klärchens Lieder „Die Trommel gerührt“, „Freudvoll und leidvoll“ sowie die Siegesssymphonie nach dem gefallenen Vorhang) an bedeutenden Stellen eingesetzt wird, diese Anschlüsse herzustellen.⁴⁴⁸ Im fünften Akt läutert sich die Titelfigur schließlich relativ unvermittelt, aber unverkennbar vom naiven zum idealistischen Helden, der erst von Verzweiflung gepeinigt ist - „[...] wo hat dich das Geschick verräterisch hingeführt? Versagt es dir, den nie gescheuten Tod vorm Angesicht der Sonne rasch zu gönnen, um dir des Grabes Vorgesmack im ekelnden Moder zu bereiten [...]“ (Szene V, 2, S. 439), sich kurz vor seinem Tod dann aber zum traumwandlerisch-siegessicheren Freiheitspropheten für sein Volk aufschwingt: „[...] ich sterbe für die Freiheit, für die ich lebte und focht, und der ich mich jetzt leidend opfre. [...] Und euer Liebstes zu erretten, fällt freudig, wie ich euch ein Beispiel gebe.“ (S. 453f.). Neben seinem hochpolitischen Disput mit der „Kreuzspinne“ Alba ist es hauptsächlich der fünfte

⁴⁴⁶Vgl. Martus, Steffen: Sinn und Form von Goethes Egmont. In: GoetheJb 115 (1998), S. 45-61, S. 49.

⁴⁴⁷Möglicherweise erginge es Klärchen ähnlich wie Luise Miller, die gleichfalls nicht gewillt ist, aus einer Mischung von Opportunismus, Dankbarkeit und Schicklichkeit zum nächsten sich anbietenden überzugehen – Luise, eine, wie weiter unten noch gezeigt werden wird, Art „Schwester im Geiste“ des umgestalteten Klärchens, wehrt ihren unliebsamen Bewerber so ab: „Weil ich dich in der Brautnacht erdrosselte, und mich dann mit Wollust aufs Rad flechten ließe.“, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. I, III. Akt, 6. Szene, S. 816.

⁴⁴⁸Vgl. Goethes Bemühen um Philipp Christoph Kayser, der die baldige Komposition für „Egmont“ vornehmen sollte, die für die angestrebte Aufführung benötigt wurde, Brief vom 14. August 1787 aus Rom nach Zürich: „Wollten Sie alsdann etwa die Symphonie, die Zwischenakte, die Lieder und einige Stellen des fünften Aktes, die Musik verlangen, komponieren [...]“; vgl. Martus, Sinn und Form; Goethe kalkuliert somit ganz bewußt – um die oben benannten Übergänge zu vermitteln, zu harmonisieren - mit dem von ihm einbezogenen Medium, und zwar in der Art und Weise, die neuerdings Jörg Krämer präzise definiert hat: „[...] Auch im Sprechtheater des 18. Jahrhunderts spielt Musik eine (heute meist übersehene) wichtige Rolle [...]. In der Theaterpraxis der Zeit stehen dabei auf der einen Seite eher akzidentielle Verwendungen der Musik als bloße Zutat zur dramatischen Aktion, auf der anderen Seite *Formen einer strukturellen Verbindung von Musik, Text und Szene* [...]“ – so Krämer, Jörg: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. 2 Bde. – Tübingen 1998, hier Bd. I, S. 12 (siehe auch S. 29) [Hervorhebung der Verf.].

Akt, der es rechtfertigt, Egmont *auch* als politischen Helden zu interpretieren.⁴⁴⁹ Dieser bietet „neben vielem anderen [...] eine reich entfaltete Phänomenologie des politischen Handelns.“⁴⁵⁰ Saviane betont:

Gerade E., der seine Mitbürger aufgerufen hatte, bei ihren Leisten zu bleiben, verteidigt sie später gegenüber Alba und beschreibt sie als reife, sichere und stolze Menschen [...] jeder total, vollkommen auf seinem Betätigungsfeld. Während der Absolutismus [...] diese Totalität zerstört [...], schadet [...] die Unterteilung in Klassen dieser Totalität nicht, sondern fördert sogar deren Entfaltung in einer Gesellschaft des Gleichgewichts, die die Interessen des einzelnen und der Gemeinschaft einander angleicht.⁴⁵¹

An diesem Punkt, der politischen Seite des Dramas, setzt nun Schiller bei seiner Bearbeitung ein, „seine“ zwischen dem 26. März und 7. April 1796⁴⁵² vorgenommene Umgestaltung Egmonts markiert das Ende der ersten, elfjährigen Weimarer Theater-„Periode“, welche „bis auf I f f l a n d s Anknft“ reicht, so Goethe im Aufsatz „Weimarisches Hoftheater“ (1802).⁴⁵³ Goethes Bitte, Schiller möge den „Egmont“ für die Bühne einrichten, stammt zwar aus dem Jahr 1794, umgesetzt wurde dieses Projekt jedoch erst anlässlich von Ifflands Gastspiel. Dieser war zunächst für die Rolle Albas vorgesehen, übernahm dann jedoch die Titelrolle.⁴⁵⁴ Die vorausliegenden vier Aufführungen (Mainz, Frankfurt, Weimar, Wien) waren keine großen Erfolge.⁴⁵⁵ Demnach ging Schiller, wie es zumal nach seiner Rezension⁴⁵⁶ zu erwarten war, forsch zur Sache.⁴⁵⁷ Barewicz' Behauptung, der frühere Rezensent und jetztige Dramaturg habe „nicht beachte[t]“, daß er den Intentionen des Autors nicht Folge leistete, ist schlicht falsch, ging es doch Schiller gleichfalls um das Durchsetzen seiner eigenen

⁴⁴⁹Dieses tun Saviane, Renato: Egmont, ein politischer Held. In: GoetheJb 104 (1987), S. 47-71 und Schings, Hans-Jürgen: Freiheit in der Geschichte. Egmont und Marquis Posa im Vergleich. In: GoetheJb 110 (1993), S. 61-76.

⁴⁵⁰Siehe Schings, hier S. 71, besonders Anm. 52.

⁴⁵¹Vgl. Saviane, S. 71.

⁴⁵²Vgl. Borcherdts Kommentar in NA, Bd. 13, S. 322.

⁴⁵³Vgl. Goethe. Gesamtausgabe der Werke und Schriften in 22 Bänden. Zweite Abteilung Schriften. Fünfte Band. Schriften zu Literatur und Theater. Hg. von Walther Rehm. - Stuttgart 1958, S. 191-200, hier S. 191f.. [künftig zitiert als GA]

⁴⁵⁴ Vgl. beispielsweise Gräf, Hans Gerhard: zur ersten Egmont-Aufführung am Weimarer Hoftheater. – In: Weimarisches Zeitung 1903, Nr. 115, 116, hier Nr. 115.

⁴⁵⁵Vgl. HA, Bd. 4, S. 644.

⁴⁵⁶Vgl. Friedrich Schiller: Über „Egmont“, Trauerspiel von Goethe. Leipzig bei Göschen: Goethes Schriften. Fünfter Band (1788), 388°. In: Fricke/Göpfert Bd. V. - München ⁸1987, S. 932-942.

⁴⁵⁷Vgl. Barewicz, S. 7: „Um schlagendere Bühnenwirkung zu erzielen, wozu Schiller die Vereinfachung der Handlung besonders geboten schien, strich er einzelne Szenengruppen, schmelzte und stellte sie um, kurz und gut, erschalte damit rücksichtslos, *ohne zu beachten*, dass die gründliche Umarbeitung mancher Stellen den Intentionen des Dichters geradezu zuwiderlief.“ [Hervorhebungen der Verf.]

dramentheoretischen wie -praktischen Intentionen. Er war sich darüber selbst im klaren, wie sein Brief an den langjährigen Freund und Förderer Körner vom 10. April 1796 belegt:

[den] 'Egmont', den ich für das Theater bearbeitet habe und der *gewissermaßen Goethes und mein gemeinschaftliches Werk ist*. Ich *mußte* verschiedene neue Szenen darin machen und mit den alten mir manche *Freiheit herausnehmen*. [...] [Hervorhebungen der Verf.]⁴⁵⁸

Bei der Lektüre von Schillers Rezension⁴⁵⁹ aus dem Jahr 1788 kristallisieren sich zwei Hauptkritikpunkte heraus. Zum einen erhebt er von Anfang an Bedenken gegen die Gattung des Stückes, wengleich er abschwächend konzidiert, es sei „hier nicht der Ort, zu untersuchen, wie viel oder wie wenig sich diese neue Gattung [gemeint: das Charakterdrama] mit dem letzten Zwecke der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, [...]“⁴⁶⁰ in Übereinstimmung bringen lasse, wobei die Schlußgestaltung des Dramas noch ein anderes, gewichtiges Problem darstellt, das sowohl den Traum als auch die Rolle der Musik in diesem Nexus anbelangt, zum anderen erwartet der Bearbeiter, „daß er (Egmont) die Zeiten nicht verwechsele.“⁴⁶¹ Beides hängt weit mehr zusammen, als es zunächst eventuell den Anschein haben könnte, denn beide Kritikpunkte kommen zur Deckung in der Klärchen-Figur. Diese präsentiert sich im Vergleich zum Hypotext als charakterlich aufgewertete Figur.⁴⁶² Ob ihre Anhebung gleichzeitig zu einer Amelioration des Stückes selbst gerät, bleibt dahingestellt. Beides, die Gattungsfrage wie diejenige nach der Gestaltung der Apotheose, sind indes genuin *keine* allein dramaturgischen Problemfelder, sondern gleichermaßen dramentheoretische respektive dramenkompositorische – exakt trennen dürften sie sich kaum lassen. Der Rezensent Schiller kommt mehrfach auf diese Einwände zurück. Denn weil der Leser/der Zuschauer Egmonts Verdienste nur via Botenbericht erfährt, weil die Heldentaten nicht gezeigt werden, sondern zurückliegen und man einzig und allein den Gourmet und Liebhaber sieht, der sich noch nicht einmal von seinem Freund Oranien zur politischen Handlung motivieren läßt, sondern erst, als er von Alba räumlich wie dialogisch in die Enge getrieben wird und gar nicht mehr anders kann als politisch Stellung zu beziehen,

458Vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. Hg., ausgewählt und kommentiert von Klaus L. Berghahn. – München 1973, S. 242f..

459Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 932-942.

460Vgl. ebenda, S. 933.

461Vgl. ebenda, S. 936.

462Entgegen Stockingers These, die „Clärchen-Handlung“ werde „stark verkürzt“, vgl. C. S., Schiller und das romantische Drama, hier S. 223. Zwar liegt eine Raffung der szenischen Folge vor, so daß es zu weniger Auftritten von Egmonts „Liebchen“ kommt, ihr Anteil am gesamten Geschehen wird damit jedoch nicht ernsthaft beschnitten, da die Szenen zwischen ihr und ihrer Mutter, welche in der Tat kürzer ausfallen, für das Gesamtgeschehen, auch für die Entwicklung Klärchens nicht die Bedeutung haben wie die Szenen mit Egmont, Richard oder Brackenburg.

zweifelt Schiller an Egmonts Eignung für den tragischen Helden. Er bemängelt also von Anfang an konzeptionelle Aspekte des Dramas und mit keinem Wort dramaturgische. Letzteres beschäftigte den Rezensenten in keiner Weise. Der Dramaturg freilich wird in erster Linie an dramaturgischen Änderungen gemessen. Sofern seine Bearbeitungen sich auf dramaturgische Änderungen beschränkten, wurde seine Arbeit mehr oder minder tolerierend in Kauf genommen.⁴⁶³ Der selbst als Dramatiker erfahrene Rezensent hält Szenen- und Charakteranlage für nicht vollständig plausibel, der Dramaturg fragt sich primär nach der Umsetzbarkeit der Vorlage auf der Bühne. Schiller nähert sich zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Funktionen dem Stück und hat jeweils Einwände, die sich allerdings nicht komplett zur Deckung bringen lassen.⁴⁶⁴ Die Änderungen, die er für die Aufführung vorsieht, seien nochmals kurz in Erinnerung gerufen.

Gleich im ersten Akt fallen Schillers ausführlichere Regieanweisungen und Nebentexte ins Auge. Sie sind lediglich dazu da, eine genaue Vorstellung darüber entstehen zu lassen, wie der Text auf der Bühne umgesetzt werden soll. Beispiele hierfür sind die gleich in Szene 1 eingefügten Didaskalien (NA, Bd. 13, S. 4, S. 6f.). Die Maßnahme der ausführlicheren und verdeutlichenden Anweisungen hält sich durch das ganze Stück: Die pantomimisch gestaltete Parade der spanischen Patrouille beispielsweise am Ende der Szene II, 3 (S. 30) verdeutlicht die veränderten politischen Verhältnisse seit dem Amtsantritt Albas und dient als weitere Charakterisierung des sicherlich nicht den „Weg der Güte“ versuchenden Herzogs (NA, Bd. 13, S. 23), in eine ähnliche Richtung weisen seine Anweisungen „an einem Tische mit Papieren; er [gemeint: Richard, Anmerkung der Verf.] steht unruhig auf“ (NA, Bd. 13, S. 15) in Szene I, 6.⁴⁶⁵ Solche akribischen Ergänzungen legen den Schluß zumindest nahe, Schiller interpretiere die Theateraufführung als ein Gesamtkunstwerk, bei welchem zugleich an die Requisite mitgedacht werde.⁴⁶⁶ Zusätzlich kürzt er den Text merklich⁴⁶⁷, da er für eine Aufführung

⁴⁶³Vgl. Barewicz, S. 7; vgl. Seuffert, Bernhard: Beobachtungen über dichterische Komposition. III. In: GRM 3 (1911), S. 617-622, z. B. S. 621: „Unleugbar hat er aus der Charaktertragödie eine theatralisch wirksame, sogar stärkere Rührung hervorrufende politische Tragödie gemacht. Die Geschlossenheit ist straffer. [...]“

⁴⁶⁴Zur Kontrastierung des Goetheschen Dramas einerseits mit Schillers Sicht hierauf von der Warte des Historikers aus andererseits siehe Blunden, Allan G.: Schiller's Egmont.- In: Seminar 14 (1978), S. 31-44.

⁴⁶⁵Vgl. zu der Funktion der Didaskalien insbesondere: Schmidt, Peter: Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts: Zur Wechselwirkung von Drama und Theater. – Diss. Princeton 1971 sowie: Kuntz, Marietta: Schillers Theaterpraxis. – Diss. Zürich 1979.

⁴⁶⁶Zumal es sich hierbei keineswegs um einen Einzelfall handelt, vgl. z. B. die Didaskalien zum vierten Auftritt des zweiten Aktes, NA, Bd. 13, S. 31.

⁴⁶⁷Laut David G. John um 20 Prozent: Images of Goethe through Schillers *Egmont*. – Montreal, Kingston, London 1998, hier S. 113. – John ermöglicht zudem die Einsicht in das noch 1995 (vgl. Ingenkamp, S. 837) als verschollen geltende Manuskript aus dem Mannheimer Theater-Archiv, die Schloenbach 1862 als Grundlage seiner Ausgabe gedient hat; John macht es samt eines umfangreichen Kommentars vollständig zugänglich; analog Siedhoff, besonders S. 85 und 86.

als zu lang eingestuft wird. Schiller verknappt etwa die Szene I, 2, da die Positionen der Bürger eine Komprimierung ermöglichen. Egmonts mangelndes Interesse an geschäftlichen, politischen oder allgemein postalischen Dingen ist für Schiller hinreichend illustriert, weshalb er gleichfalls die Szene zwischen ihm sowie der insgesamt aufgewerteten Richard-Figur aushöhlt.⁴⁶⁸ Hierdurch und durch Bühnenanweisungen wie „zugleich“ (I, 3, NA, Bd. 13, S. 11ff.) gelingt dem Dramaturgen eine Acceleration, eine spürbare Dynamisierung des Handlungsverlaufs.⁴⁶⁹ Durch Szenenzusammenlegungen bzw. Zusammenziehung von Szenenfolgen wie den Volksszenen aus dem ersten und zweiten Akt spart der Bearbeiter fünf zeitraubende und illusionsstörende Szenenwechsel, gleiches gilt für die Streichung der Figur der Margarete von Parma, die Schiller zwar für „sehr veredelt“, mit „eine[r] gewisse[n] Weiblichkeit, die [...] aus ihrem sonst männlichen Charakter sehr glücklich hervorschein[t]“ erachtet⁴⁷⁰, die er aufgrund ihres Nicht-Zusammentreffens mit Egmont im Drama aber entbehren zu können glaubt.⁴⁷¹ Hatte Goethe Egmont als zentrale Figur installiert, die übrigen Figuren um ihn herum gruppiert, so organisiert Schiller in seiner Bearbeitung das Geschehen linear, auf die finale Botschaft der aktiven, kämpferischen „Kriegsmusik“ (NA, Bd. 13, S. 72, Regieanweisung) hin. Einschneidener als das Wegfallen der Regentin (und, als Folge hiervon: der Figur Machiavells) ist jedoch, wie bereits hervorgehoben, die Stellung der Klärchenfigur, die zuvor als Dreh- und Angelpunkt der Schillerschen Veränderungen erkannt wurde.⁴⁷²

⁴⁶⁸Entsprechend Egmonts schon illustrierter Vergnügungssucht sind ihm seine Amtsgeschäfte, zu denen nicht zuletzt das Schreiben gehört, zuwider: „Und unter vielem Verhaßten ist mir das Schreiben das Verhaßteste.“ (HA, Bd. 4, S. 398), vgl. zu diesem Thema: Japp, Uwe: Lesen und Schreiben im Drama des Sturm und Drang; insbesondere bei Goethe und Lenz. In: Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. [...] hg. von Paul Goetsch. – Tübingen 1994, S. 265-276. Seuffert vertritt hierzu die These, Schiller habe aus Prüderie die Streichung der Schilderung der Vergewaltigung einer Wirtstochter vorgenommen. Aus gleichen Gründen verbleibe Egmont nicht bei „Clärchen“ über Nacht (Szene 2,11), „obwohl die Umstände sein Gehen nicht fordern und seine Sorglosigkeit durch sein Bleiben kräftiger bewiesen würde“, vgl. S. 618. Egmont geht aber nicht in erster Linie - er müßte ja sogar dableiben, angesichts der Tatsache, was für eine Angst Richards Schilderung der neuesten Entwicklungen „der Kleinen“ (NA, Bd. 13, S.41) gemacht haben - aus Gründen der Prüderie, sondern, weil Richard ihn zum Handeln bewegen will und er erst seinen Sekretär beruhigen muß und zum Zweck der Sorglosigkeitsdemonstration gleich noch ein Fest feiern will, vgl. NA, Bd.13, S. 42.

⁴⁶⁹Eine ähnliche Beobachtung macht der Kommentator der Klassikerausgabe, Ingenkamp, allerdings schreibt er von einer „Dramatisierung“ durch Schiller, im Gegensatz zu Goethes „zu episch[er]“ Form des Stückes. Er betrachtet das Drama in Kontext der über eineinhalb Jahre später (Dezember 1797) entstandenen Überlegungen „Über epische und dramatische Dichtung“, die an keiner Stelle explizit auf das bearbeitete Theaterstück rekurrieren, jedoch gleichwohl zu einer schlüssigen Klärung des Verfahrens beitragen, vgl. Ingenkamp, hier S. 848.

⁴⁷⁰Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 940 [Schillers „Egmont“-Rezension].

⁴⁷¹Alts aus der Kappung dieser Figur abgeleitete These, durch das Entfallen der „Statthalterin Margarete von Parma“ sei die „politische Dimension des Stücks erheblich eingeschränkt“, vgl. Alt, Bd. II, hier S. 485, greift, wie im weiteren Verlauf noch zu zeigen sein wird, zu kurz.

⁴⁷²Vgl. wiederum Seuffert, hier S. 619, der der gleichen Ansicht ist.

Schillers Neuerungen sind keineswegs quantitativ besonders umfangreich, gleichwohl qualitativ tiefgreifend. „Qualitativ tiefgreifend“ bedeutet kein vorgezogenes Werturteil, es beschreibt lediglich die Differenz zwischen Hypotext und Hypertext, die teilweise diametral entgegengesetzt zueinander erscheinen. Der erste größere Eingriff erfolgt am Ende der Szene I, 5 (NA, Bd. 13, S. 15), als Schillers Egmont erst den aufständischen, sehr genau lesenden Vansen ob dessen illegaler Bestrebungen in die Schranken weist und ihn dennoch laufen läßt, im selben Atemzug allerdings die antizipatorischen Worte an das Volk richtet: „[...] Ihr seid es müde, von euern Landsleuten beherrscht zu sein - eine spanische Regierung wollt ihr - und die wird euch werden, eh' ihr's denkt.“ (NA, Bd. 13, S. 15) Zudem setzt er an das Ende des ersten Aktes das Gespräch zwischen den beiden niederländischen Statthaltern. Dadurch kommt Egmonts Schlußsatz der Begegnung: „Daß anderer Menschen Gedanken solchen Einfluß auf uns haben! [...] Und von meiner Stirne die sinnenden Runzeln wegzubaden, gibt es ja wohl noch ein freundliches Mittel.“ (NA, Bd. 13, Szene I, 10, S. 25) eine größere Bedeutung, weil Beachtung durch die Zuschauer zu. Durch die szenischen Umstellungen rückt Klärchens endgültiger Entschluß zum Suizid: „Komm, Brackenburg, nach Hause! Weißt du, wo meine Heimat ist?“ vom Ende der Szene V,1 (HA, S. 437) an das Ende des zweiten Aktes, ihr Text ist gleichgeblieben, einzig die Didaskalien „wie aus einem tiefen Traum aufwachend und sich besinnend“ sind ergänzt worden (NA; Bd. 13, Szene II, 25, S. 57). Das Ende des dritten und bei Schiller letzten Aktes wird weiter unten noch eingehender besprochen. Barewicz' Beobachtung, Schiller strebe „überall in Actschlüssen die Gemüther der Zuschauer möglichst auf das Folgende zu spannen, indem er zugleich den Schauspielern wirksame Abgänge zu verschaffen weiss“⁴⁷³ klingt sehr plausibel. Zwei Ergänzungen sind dennoch erforderlich: Zum einen drückt sich der Interpret zumindest mißverständlich aus, wenn er zu dem Ergebnis gelangt, „beinahe jeder Actschluss“ sei Schillers Werk, weil dieses nachweislich nicht stimmt, zum anderen ist der Hinweis wichtig, daß Schillers Einteilung von fünf Akten auf drei mit insgesamt 43 Szenen gegenüber 13 Szenen bei Goethe hauptsächlich durch den Umstand zustande kommt, daß Schiller bei jedem Auf- bzw. Abtritt einer Figur eine neue Szene einrichtet, was bei Goethe nicht der Fall war.⁴⁷⁴ Weder die Akt- noch die Szeneneinteilung hat jedoch für den Zuschauer die Bedeutung, die sie für den Leser unbestritten darstellt, weshalb die Unterschiede in dieser Hinsicht für die Bühnenbearbeitung respektive die Aufführung nicht gravierend ins Gewicht fallen, mithin von Barewicz mehr Beachtung erfahren, als ihnen zusteht.

In jedem Falle neu und für den Handlungsverlauf erheblich erweisen sich die Eingriffe bei Richard, dem Sekretär. Die Gewichtung der Figur fällt stärker aus als bei Goethe. Im

473 Barewicz, S. 30.

474Vgl. hierzu exemplarisch die erste Szene des ersten Aktes bei Goethe, HA, Bd. 4, S. 370-377.

Verzeichnis der *dramatis personae* bei Goethe als Richard, der Geheimschreiber aufgeführt, heißt er in der Szene „Egmonts Wohnung“ einfach „Sekretär“, er wird auch nicht namentlich angesprochen. Schiller gibt ihm in der Bearbeitung seinen Namen quasi zurück und wertet ihn nicht nur dadurch auf. Auch Egmonts Verabschiedung von ihm in Szene I, 7: „Bei meiner Klara findest du mich, wenn etwas vorfällt.“ (NA, S.20) belegt ein tendenziell engeres Verhältnis zwischen ihnen. Der Abschiedsgruß schafft überhaupt erst die Voraussetzung für Richards späteres Verhalten. Erst platzt er in die Unterredung mit Oranien (NA, Bd. 13, S. 22f.), danach erscheint er im Bürgerhaus (II, 0, S. 41f.). Hinter allem steckt natürlich die Absicht des Bearbeiters. Vor allem in der neuen Szene II, 10 tritt Richard gegenüber seinem Herrn erstaunlich bestimmt und insistierend auf : „Vergebt - ich glaubte - es könnte sein - Ihr möchtet Vorbereitungen zu treffen haben.“ (S. 41). Das klingt vergleichsweise untertänig und vorsichtig die Lage sondierend, die ja nicht anders als peinlich zu nennen ist, wenn man seinen Herrn bei der Geliebten stören muß. Der Grund, der ihn dazu veranlaßt, spricht nun aber klar für ihn: Er will Egmont warnen vor den ihm gerade von Donna Elvira bekannt gemachten Plänen Albas, die ihm, somit nicht nur subalternen Diener, sondern selbständig Denkender, sogleich als verdächtig und lebensbedrohlich vorkommen. Offenbar längst Vorbereitungen für eine rasche, unauffällige Flucht getroffen habend, fordert er (ebenda): „Wir haben die ganze Nacht zu unserm Vorteil - Entschließt Euch! [...] Ihr könnt Antwerpen erreicht haben, ehe man Euch hier vermißt.“ Als Egmont sich *partout* nicht zum Gehen bewegen lassen will, versucht er es hartnäckig und unmißverständlich, nachdem der Hinweis, Oranien - und offensichtlich auch noch andere - habe seine Ankündigung wahrgemacht, gleichfalls ohne jede noch so geringe Wirkung geblieben ist, in einem Tonfall, „dringender einfallend“ lautet die Regieanweisung, der unter anderen Umständen vollkommen unangebracht wäre, dessen Richtung erkennbar ins Wütende, über soviel Einfalt, Sorglosigkeit, mangelnde Voraussicht aufgebrachte hinüberspielt (ebenda): „Und ein gewisser Tod, wenn Ihr verwegen und allein Euch in des Tigers Höhle stürzt.“ Verwunderlich, gar unglaubwürdig hat man diesen Auftritt genannt, ja es sei wenig wahrscheinlich, daß Richard und das ebenfalls längst alarmierte Klärchen die Entwicklung voraussehen könnten, während der Graf blind in sein Unglück renne. Für die Szene und deren Verlauf spricht dagegen Vansens zuvor geäußerte Beobachtung der allgemein bedrohlich werdenden Lage, vgl. Szene II, 3, S. 29:

Ich bin ein armer Teufel und könnte ein ganzes Jahr leben von dem, was er [gemeint: Egmont, Anm. der Verf.] in e i n e m Abende verliert. Und doch könnt' er mir sein Einkommen eines ganzen Jahres geben, wenn er meinen Kopf eine Viertelstunde hätte. [...] Dem wollt' ich Eure Courage nur eine Stunde in die

Glieder wünschen, daß sie ihm da Unruh' machte und ihn so lange neckte und juckte, bis er aus der Stadt müßte.

Sie verdeutlicht somit die längst vorhandene Anlage Egmonts, die sich gegen ihn wendende politische Wetterlage nicht wahrnehmen zu wollen, obwohl in der Tat genügend Anzeichen vorhanden sind: Olivas Brief, Margaretes Weggang, Oraniens Warnungen und Fliehen zuvor reichten bei Goethes Egmont nicht aus. Schillers weitere Indizien, die hier konkret Richard und Klärchen liefern, tun es immer noch nicht. In dieses entworfene Bild Schillers passen die weiter fortgeschrittenen Beobachtungen der Bürger, die große Teile der politischen Entwicklung beobachtet, gehört und erlitten haben, indem die Volksszenen, wie erwähnt, zusammengezogen wurden, so daß der Kenntnisstand des Zuschauers beim ersten längeren Auftritt Egmonts im Gespräch mit Richard schon weiter fortgeschritten ist, was Egmonts Ruhe immer weniger zu begründen vermag. Bei aller Hellsichtigkeit für seinen Grafen, dem Richard loyal und hilfreich weit über ein bloßes Herr-Diener-Verhältnis hinaus zur Seite steht, entgeht ihm seine eigene Bedrohung. Die Tatsache, daß von seiner Verhaftung und der daran konsequent anschließenden Hinrichtung bei Schiller zweimal berichtet wird, durch Brackenburg als erklärtem Augenzeugen (Szene II, 22, S. 54) und wie bei Goethe durch Ferdinand (III, 7, S.69f.), verdeutlicht seine politische Bedeutung innerhalb Albas minutiös abgestimmten und dennoch nicht aufgehenden Plan. Klärchen, die in der zuvor erwähnten eingefügten Richard-Szene II,10 am sich ereignenden Schlagabtausch zwischen Richard und Egmont schon teilgenommen hat und ebenfalls für die Flucht Egmonts votierte (was wie bekannt genauso folgenlos blieb wie alle übrigen dahingehenden Unternehmungen), unterstreicht ihre politische Seite außer in dieser Szene, in welcher Richard, aber genauso Klärchen, Egmont das politische Thema aufdrängen, vor allem in den eminent abgewandelten Szenen mit Brackenburg, ihrem Verehrer seit Kindheitstagen.

Ableiten läßt sich aus der *neu und ohne zwingende dramaturgische Gründe eingefügten Szene* weniger, daß Schiller „für Mädchen dieser Art kein Verständnis [h]atte“, daß er „das Liebchen zur Mätresse“ degradiert, wie Seuffert meint (S. 619), sondern daß Schiller es nicht nachvollziehbar fand, wenn Egmont mit seiner *Geliebten, und eben nicht nur mit einer Mätresse* zusammen ist und über derart wichtige Dinge kein Wort verliert. Klärchen wird bei Schiller keineswegs ab-, als vielmehr aufgewertet aufgrund ihrer klar herausgearbeiteten politischen Komponente, welche noch verstärkt wird durch das Ausblenden von Klärchens musischer Seite bei Schiller, denn beide Lieder fallen seiner Bearbeitung zum Opfer.⁴⁷⁵ Dramaturgisch notwendig, weil etwa auf der Bühne

475 Den diametral entgegengesetzten Weg, nämlich die Reduktion Klärchens auf die Rolle der Egmont bewirtenden und sexuell zu Diensten stehenden Geliebten wählt dagegen Ernst Jandl in seinem

nicht realisierbar, ist die Maßnahme selbstverständlich nicht.⁴⁷⁶ Wendet man nun die Helbig'sche Dreiteilung von Intertextualität an, so hat man es mit einer Reduktionsstufe zu tun. Für das Verständnis der Bearbeitung insgesamt ist damit jedoch nicht wirklich etwas gewonnen. Von einer Kontamination in der Bedeutung der Lachmann'schen Terminologie kann man im strengen Wortsinn wohl nicht sprechen, da ja kein genuin neuer Sinn hergestellt wird, sondern nur von einer, allerdings deutlich ausfallenden, Schwerpunktverlagerung. Schiller unternimmt den Versuch, die aufgezeigte Komplexität des Stückes zu entwirren, indem er sich auf einen darin angesprochenen Aspekt intensiver einläßt. Er konzentriert das Geschehen vermittels einer Simplifizierung durch Politisierung. Mit dem Begriff der „Politisierung“ wird jedoch erneut eine Erweiterung der vorhandenen Terminologie vorgenommen. Trotz zahlreicher miteinander konkurrierender Modelle für die Beschreibung intertextueller Verfahren gibt es offensichtlich immer noch ein Defizit bei der Erfassung aller offenstehenden Möglichkeiten, die die vorgenommene Digression erklären. Bei Genette findet sich zwar im weiteren, über sein Fünftypenmodell hinausweisenden Verlauf seiner so gründlich fundierten wie prolixen Recherche der Terminus der „Verknappung“, dieser steht allerdings für eine Textkürzung, „ohne irgendeinen thematisch bedeutenden Teil wegzulassen.“ Doch weder wählt Schiller nur durchgängig einen „knapperen Stil“, der dann „einen neuen Text“ entstehen läßt, noch kann man von einer schlicht „gekürzten Fassung“⁴⁷⁷ ausgehen, da Schiller ja *auch* Text hinzugefügt hat respektive manche Figuren in einem neuen Licht erscheinen, so daß man, bedauerlicherweise ohne Genettes diesbezügliches Kapitel darüber hinaus anwenden zu können, von „mehrdeutigen Praktiken“ schreiben muß.⁴⁷⁸ Das zur Verfügung stehende Netz zur Taxonomie von Intertextualität wäre also - man insinuiert mir hoffentlich nicht eine Art Rache des Kleingeistes an dem Genie - bisher noch nicht engmaschig genug. „Politisierung“ bedeutet an dieser Stelle keineswegs eine Anknüpfung an oder Allusion auf tagespolitische Ereignisse, sondern impliziert eher sozial(politischen) Sprengstoff, insofern als aufgrund der Entwirrung die Handlungsstruktur vereinfacht und damit für den Zuschauer leichter zugänglich wird.

Dramolett „Egmont - ein Stück.“ Die verbale Kommunikation der beiden Akteure bleibt konsequent ausgeblendet, vgl.: E. J.: Sprechblasen. Mit einem Nachwort des Autors: „Autobiographische Ansätze.“ – Stuttgart 2000 [passim], S. 51-55. Schiller bedient mit seiner Maßnahme der Politisierung das ebenfalls bei Jandl, genauer: in seinem Gedicht „zwei Bräute: ein deutsches denkmal“, thematisierte Klischee (das ich nur erwähne, nicht teile), alles vom Verstand her motivieren zu wollen, wohingegen Goethe aus dem Gefühl schöpfe: ebenda, S. 50.

476 Um so erstaunlicher scheint die Tatsache, daß Klärchen wie ihre Mutter bei Schiller in der Liste der dramatis personae eher ans Ende gerückt werden, was eher auf eine weniger bedeutende Gewichtung (NA, Bd. 13, S. 3) schließen lassen könnte – oder mit der untergeordneten Bedeutung des Personenverzeichnisses bei einer Bearbeitung / Aufführung zu erklären wäre.

477 So die Definitionen Genettes, hier S. 323.

478 Siehe Genette, S. 7, S. 372-382.

Schiller interpretiert die Klärchenfigur neu, und zwar auch intellektuell aufgewertet. Erklärbar wird die Maßnahme des Bearbeiters *innerhalb des Stücks* anhand von Klärchens gegenüber Brackenburg an den Tag gelegten härteren, bestimmteren Verhaltens. Mit dem Wegfall der androgynen Adligen einher geht gewissermaßen eine Virilisierung von Egmonts Geliebter. Schillers umgewerteter weiblicher Figur ist es nicht mehr möglich, mit ihrer Jugendliebe gemeinsam zu singen.⁴⁷⁹ Ihr „Leibstück“ (HA, S. 383) erinnert zu deutlich an Egmont, als daß es ihr noch in den Sinn käme, mit Brackenburg vom Liebsten, dem sie überall hin folgen möchte, zu singen. Gestützt wird die gerade vorgetragene Sichtweise zusätzlich durch die harsche Ablehnung seiner Hilfe beim Garnaufwickeln: „Das ist keine Beschäftigung für Euch. [...] Die Zeiten sind vorbei [...]“ (NA, Bd. 13, Szene II, 5, S. 32f.). Brackenburg, von Liebeskummer geradezu paralysiert, vermag keinen Zugang mehr zu seinem Klärchen zu finden - er dringt nicht mehr zu ihr durch. Er macht - ganz wie bei Goethe - sein Leben und seinen Lebenssinn einzig von Klärchen abhängig. Schroff weist sie diesen Liebesdiskurs zurück:

Seht, Brackenburg, ich möchte Euch aufwecken - Euch beschäftigen - möchte Euch so gern Euch selbst wiedergeben. Was wollt Ihr hier? Warum, da alles um Euch her in Bewegung ist, müßige, verlorne Stunden hier verbringen? - Gewinnt es über Euch! Ermannt Euch![...] (NA, Bd. 13, S. 33).

Mit dieser überdeutlichen Zurückweisung will sie vermeiden, länger „eine vergebliche Hoffnung [bei ihm] zu nähre[n]“, wie sie im unmittelbar vorausgehenden Gespräch mit der Mutter schuldbewußt einräumt (NA, Bd. 13, S. 31). Mehr noch: mit nachgerade pädagogischem Eifer sucht sie, Brackenburg eine Ersatzaufgabe zuzuteilen, so legt sie ihm nahe, sich doch endlich für das bedrohte Vaterland einzusetzen, Gaure und Oranien, die sich „für unsre Freiheit so ritterlich wehren“ (S.32), zu unterstützen. Untermauert wird die Aufforderung an der Stelle durch die nun dem Jugendfreund (anstatt der Mutter bei Goethe) entgegengebrachte, leicht verzweifelt anmutende Frage: „Oh, warum bin ich kein Mann, daß ich ihren Fahnen folgen, ihren Ruhm, ihre Gefahren mit ihnen teilen könnte!“ (S.32f.) „Freudvoll und leidvoll“ kommt ihr deshalb nicht mehr über die Lippen, weil es nach der Lektion, die er erfahren mußte, einen zynischen Zug in Klärchens Charakter brächte. Das würde ein absolut falsches Licht auf sie.⁴⁸⁰

479 Evident wird Schillers tiefgreifende Umwandlung Klärchens besonders, wenn man die Figur kontrastiert mit dem von Angelica Kauffmann stammenden Titelkupfer für den Goetheschen Egmont, durch eine hyperpicturale Überprüfung sozusagen. Die Goethesche Frauenfigur ist hier ganz das bewundernde, treu ergebene und schwärmerisch zu ihrem adligen Liebhaber aufschauende Mädchen, dem die Schillersche Entschlossenheit und Handlungsbereitschaft fremd erscheint. Der erwähnte Titelkupfer ist leicht zugänglich: Wagener, Hans: Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe. Egmont. – Stuttgart 1998 [passim], S. 67.

480 Die in der vorliegenden Bearbeitung zurückgestufte Funktion der Musik ändert insgesamt nichts an der Tatsache, daß Schiller die Bedeutung der Musik anerkannte – Christine Lubkoll weist in diesem Nexus auf Schillers Stichwort der „musikalischen Poesie“ in „Über naive und sentimentalische

Warum Schiller seine Eingriffe an der weiblichen Nebenfigur bündelt, kann man jedoch auch noch mit einer *außerhalb des Stückes* liegenden Komponente rekonstruieren: Viele der Schillerschen Frauenfiguren, Haupt- wie Nebenfiguren, zeichnen sich durch Aktivität, Handlungsbereitschaft, durch Überzeugungen auch für Ideen aus, die fern ihrer jeweiligen eigenen Interessen liegen. Zu denken wäre hier etwa an Johanna oder an Thekla. Diesen beiden etwa scheint jedoch eine gewisse Überlegenheit gegenüber der sich jeweils für sie interessierenden männlichen Figuren zu eignen. Demgegenüber porträtiert Schiller gleichermaßen weibliche Figuren mit vermeintlich passiver Charakterisierung, so vielleicht Theklas Mutter, die Frau Wallensteins oder Beatrice aus der „Braut von Messina.“ Darüber hinaus gibt es mindestens noch eine dritte Kategorie: Frauenfiguren mit einem melierten Charakter, die auf den ersten Blick eher passiv wirken, allerdings bei eingehenderer Würdigung ein beträchtliches Kräftepotential offenbaren.⁴⁸¹ Zwei solcher Frauenfiguren, exakt eine Haupt- und eine Nebenfigur, finden sich in einer Situation wieder, welche derjenigen Klärchens vergleichbar ist. Ein genaueres Hinsehen ist vielleicht bei ihnen lohnend: die chronologisch voraus liegende Luise Miller aus „Kabale und Liebe“ (abgeschlossen im Jahr 1783), ein Stück, das mit dem „Egmont“ die nochmalige Konfrontation mit dem Sturm-und-Drang-Thema verbindet, und die erst später ausgestaltete Agnes Sorel („Die Jungfrau von Orleans“, 1801 beendet).⁴⁸² Die Verbindungslinie Luise – Klärchen – Agnes Sorel beschreibt eher eine Konstanz der Schillerschen Sichtweisen auf weibliche Figuren, als einen Wendepunkt in eine gänzlich andere Richtung des Dramas. In Anlehnung an und Ergänzung zu Susanne Holthuis läßt sich von einer *semi-autointertextuellen*

Dichtung“ hin, vgl. Lubkoll, Christine: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800, hier S. 9. Dennoch scheint Schillers Wertschätzung der Musik erst in den späteren 1790er Jahren zuzunehmen, vgl. hierzu seinen Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797, z. B. in: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hg. von Emil Staiger. – Frankfurt am Main⁶1999, hier S. 528ff. spricht er der „[...] Macht der Musik“ die Fähigkeit zu, „[...] das Gemüt zu einer schönern Empfängnis [...]“ zu geleiten. Die bewußte Einsetzung der Musik innerhalb des Dramas nach 1797, nämlich in seinem letzten vollendeten Drama Wilhelm Tell, führt Detlef Altenburg in seinem erschienenen Aufsatz „Zur dramatischen Funktion der Musik in Friedrich Schillers ‚Wilhelm Tell‘“ vor: Vgl. hierzu: Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreuzer zum 65. Geburtstag. Hg. von Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl. – Würzburg 2000, S. 171-189.

481 *Stante pede* fällt mir mindestens noch eine vierte Kategorie ein: die intelligente Intrigantin, unter die z. B. die Gräfin Terzky oder Marina aus dem Demetrius-Fragment zu zählen wären.

482 Während Lesley Sharpe den entgegengesetzten Weg wählt, indem sie, ausgehend von Schillers erster Bearbeitung, die These vertritt, Schillers spätere Entwicklung als Dramatiker, nach seiner Pause seit „Don Carlos“, sei immer wieder, mit Ausnahme der „Braut von Messina“, welche sie nicht erwähnt, auf „Egmont“ rückführbar. Schillers zweite „dramatische Phase“ hat zwar hier ihren Ausgangspunkt genommen, jedoch hat im weiteren Verlauf „Egmont“ eher eine inferiore Rolle gespielt, insofern als Schiller stärker um eigene Pläne und Ideen rang. Dramatische wie dramaturgische Fragen besetzten generell eine zentrale Stelle, zu deren Anfang der „Egmont“ sicherlich der Anlaß war, - mehr aber auch nicht, vgl.: L. S.: Schiller's and Goethe's „Egmont“. – In: MLR 77 (1982), S. 629-645, hier insbesondere S. 639; ein ähnlicher Ansatz wie derjenige Sharpes findet sich bereits beim Herausgeber der NA, Borchardt, vgl. Bd. 13, S. 301.

Anknüpfung, mit Rücksicht auf Manfred Pfister vom Prinzip der Kontiguität schreiben.⁴⁸³ Immerhin teilen alle drei Figuren das intrikate Schicksal, in einem Liebesverhältnis zu einem Mann eines höheren Standes zu stehen, was die Ausweglosigkeit der Beziehung, zumindest was die vermeintliche Erfüllung, die Legalisierung des Verhältnisses in einer Ehe anbelangt, von vorne herein impliziert. Zum anderen kompensieren alle drei Figuren, gerade auch das von Schiller bearbeitete Klärchen, bei aller ihnen gleichzeitig innewohnenden Differenzen den benannten Umstand durch ein Engagement, welches jeweils – mehr oder weniger – *auch* politisch motiviert ist. Luise Millers tragisches Schicksal, angesiedelt in einem Duodezfürstentum, vollzieht sich gleichfalls vor dem Hintergrund politischer Rankünen, gegen welche sie trotz ihrer aktiven Handlungsbereitschaft – sie versucht, an Ferdinands Vernunft zu appellieren und ihn trotz der Erwidern ihrer Gefühle zum Verzicht zu bewegen (Szene I, 4), aussichtslos ankämpft:

Luise (*faßt seine Hand, indem sie den Kopf schüttelt*). Du willst mich einschläfern, Ferdinand – willst meine Augen von diesem Abgrund hinweglocken, in den ich ganz gewiß stürzen muß. Ich seh in die Zukunft – die Stimme des Ruhms – deine Entwürfe - dein Vater - mein Nichts. (*Erschrickt und läßt plötzlich seine Hand fahren*) [...] ⁴⁸⁴

Freilich hilft Luise Millerin ihr größeres Reflexionsvermögen (gegenüber dem Goetheschen Klärchen), gemessen am Ende, welches beiden Frauenfiguren bevorsteht, keineswegs weiter. Das von Schiller bearbeitete Klärchen wie die Schillersche Protagonistin seines frühen Dramas scheitern, bei allen Unterschieden zwischen den Dramen (beispielsweise befindet sich Ferdinand am Beginn seiner Karriere, Egmont dagegen kurz vor dem Fall), nicht zuletzt an ihren beratungsresistenten Partnern, u. a. weil diese ihren Geliebten die Reflexion gar nicht erst attestieren und weil sie sich die politische, die gesellschaftliche Dimension dieser Liebesbeziehung nicht vergegenwärtigen. Ein wenig anders liegt der Fall bei Agnes Sorel, der Geliebten Karls VII. Ihr Einfluß erscheint ungleich größer:

O meine Agnes! Mein geliebtes Leben!
Du kommst, mich der Verzweiflung zu entreißen!
Ich habe dich, ich flieh' an deine Brust,
Nichts ist verloren, denn du bist noch mein. ⁴⁸⁵

483 Vgl. hierzu das erste Kapitel der vorliegenden Arbeit.

484 Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. I, hier S. 766.

485 Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 708, V. 601-604.

Mit diesen Worten begrüßt Karl die Sorel auf der Bühne und offenbart zugleich ihre eminente Bedeutung für ihn als Trösterin und Hoffnungsspenderin. Zudem scheint sie seine Seelenverwandte zu sein, sind doch beide den Tränen mehr als nahe, sie jedoch öfter, er „nur“ einmal.⁴⁸⁶ Diese Rührseligkeit sollte nicht darüber hinweg täuschen, wie groß Agnes' Einfluß bei aller altruistischen Aufopferungsbereitschaft⁴⁸⁷ auf den eher schwächlich wirkenden König ist: die Geliebte hilft mit ihrem Schmuck aus, als Karl das Geld für sein Heer ausgeht (V. 606-613); so ist Karl zunächst überzeugt, von Agnes nach Reims und damit zum Sieg im Kampf um die Krone geleitet zu werden (V. 659f.); sie versucht zu vermitteln zwischen dem König von Frankreich und seinem engen und wichtigen Verbündeten Dunois (V. 802-817); sie beauftragt den königlichen Offizier La Hire selbstverantwortlich, den verärgerten „Bastard von Orleans“ möglicherweise zurückzuholen (V. 874); bei all dem ist sie trotz ihrer ausgeprägten Emotionalität reflektiert genug, ihre Rolle realistisch einzuordnen (vgl. die gesamte Szene IV,2). Ohne Agnes Sorels Rolle zu hoch gewichten zu wollen, fällt die Selbstverständlichkeit auf, mit welcher sie an allen politischen Unterredungen des Königs teilhat, der sie offensichtlich soweit möglich in seiner Nähe wünscht. Ihr privates Interesse, das Glück des Königs, kommt mit ihrer politischen, patriotischen Anschauung zur Deckung. Insofern befindet sie sich, bei ähnlichen Voraussetzungen wie Luise Miller oder Klärchen, in einer einflußreicheren Position. Das *tertium comparationis* der drei Figuren ist ihre nicht zu unterschlagende politische Dimension. Nicht allein die Parallele zu seinem Sturm-und-Drang-Drama respektive zur „romantischen Tragödie“ unterminiert die von Ingenkamp in Anschlag gebrachte These, bei Schillers Bühnenbearbeitungen sehe man sich dem *durchgehenden* Bestreben gegenüber, die Originale zu „klassischen“ Stücken umformen zu wollen. Der Herausgeber des entsprechenden Bandes der Klassikerausgabe definiert als „klassisch“ im Bezug auf ein Theaterstück den „aristokratischen Zug der Öffentlichkeit des Empfindens und Geschehens, dies im Gegensatz zu Innigkeit, Traulichkeit, ‚Seele‘ u. dgl. [...]“, wobei „der entsprechende Gestus, der [...] deklamatorisch und distanzierend zu sein hat und nicht Nähe suchend und beglückend. [...]“⁴⁸⁸ Er präzisiert im Hinblick auf Schillers erste Arbeit fürs Theater nach neun Jahren, nach dem 1787 abgeschlossenen „Dom Karlos, Infant von Spanien“: „Schillers *Egmont* rückt den Helden und Klärchen so, daß die entsprechende Absicht erkennbar wird, aus

486 Siehe Fricke/Göpfert, Bd. II: So Agnes nach V. 904, nach V. 1110, V. 1911, V.1927, nach V.1971, Karl nach V. 1040.

487 Sie fügt sich klaglos in die Rolle der Geliebten und erhebt keinerlei Ansprüche auf die Heirat mit dem König, obwohl im Stück, ganz im Gegensatz zur historischen Situation (Karl war längst verheiratet), von keiner Ehefrau die Rede ist, Standesüberlegungen keine Rolle spielen können und heiratspolitische Gründe zumindest nicht explizit genannt werden, siehe V. 616-620: „Sie ist edel, wie ich selbst/ Geboren, selbst das königliche Blut/ Der Valois ist nicht reiner, zieren würde sie/ Den ersten Thron der Welt – doch sie verschmäht ihn,/ Nur meine Liebe will sie sein und heißen.“

488 So Ingenkamp, S. 762f..

der privaten Zone des letztlich jedermann Sympathischen [...] und macht sie [...] ‚öffentlich‘ und insoweit [...] zu etwas mehr klassischen Helden.“⁴⁸⁹ Luise und Agnes Sorel agieren genauso im Bewußtsein einer öffentlichen Rolle wie Schillers Klärchen, zudem leistet Johanna Verzicht auf einen Anspruch auf privates Glück, um ihr Projekt, die Einung Frankreichs unter einer Krone verbunden mit dem Sieg über England, erfolgreich zu Ende zu bringen. Rein „klassisch“ zu nennen ist dies nicht. Auf die durch die Bearbeitung modifizierte Figur ist nun zurückzukommen. Nähert Schiller doch damit die bedeutende weibliche Nebenfigur seinen eigenen Frauenfiguren an, u. a. eben, indem er den Konflikt zwischen privatem Glück und der öffentlichen Rolle zugunsten der letzteren verschiebt. Damit schöpft er aus seiner eigenen dichterischen Welt und gerade nicht aus fremden Quellen. Der Bearbeiter räumt der politischen Dimension, die freilich das private Glück genauso zerstört wie es die Goethesche Konstellation tat, auch der weiblichen Figur ein: Klärchen und Brackenburg erleiden bei Schiller kein individuell begrenztes Liebesschicksal mehr, vielmehr ist ihr Schicksal jetzt noch deutlicher in das politische Handlungsgeschehen involviert. Bei der gerade erwähnten männlichen Nebenfigur läßt sich die Entwicklung in Szene 22 des zweiten Aktes nachvollziehen. Diese neue Szene zeigt Klärchens hoffnungslosen Verehrer, als er in Erfahrung gebracht hat, an wen er seine Geliebte verloren hat. Er nimmt es hin, ohne mit ihr darum brechen zu wollen: „Und ich - kann ich die Ungetreue hassen - ihr entsagen? Ach! - nein - ich kann - ich kann es nicht.“ Im Gegenteil: er bedauert sie, wissend, daß es keine Rettung, keine Freiheit mehr für ihn geben wird. Bange fragt er sich: „Was wird ihr Schicksal sein?“ (S. 54). Daß Egmont eine nicht zu schlagende Konkurrenz für ihn darstellt, weiß er - doch er hofft wohl immer noch auf seine Chance nach dessen Tod, indem er der von ihm unglücklich Geliebten beizustehen gedenkt.

Die deutlicher herausgearbeiteten Aktschlüsse und die ausgesparten Klärchen-Lieder demonstrieren indes die klar beschnittene Bedeutung der Musik für Schillers Aufführungsvorlage. Durch die durchgängig praktizierte Handlungsvereinheitlichung, ja Handlungsvereinfachung hin zum Politischen verliert sie auch ein Stück weit ihre Funktion der Vermittlung komplexer Handlungsabläufe. Schiller wendet sich nach eigener Aussage nicht an die Sinne, die durch Musik angesprochen werden, „alles Erhabene stammt *nur* aus der Vernunft“ (Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 517). In seiner gerade zitierten Abhandlung „Über das Pathetische“ (1793) heißt es außerdem über die Musik:

Auch die Musik der Neuern scheint es vorzüglich nur auf die Sinnlichkeit anzulegen und schmeichelt dadurch dem herrschenden Geschmack, der nur angenehm gekitzelt, nicht ergriffen, nicht kräftig gerührt, nicht erhoben sein will. [...] Ein bis ins Tierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde,

489 Ingenkamp, hier S. 848f..

ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Atem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berausung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, daß die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Prinzip der Freiheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird. Alle diese Rührungen, sage ich, sind durch einen edeln und männlichen Geschmack von der Kunst ausgeschlossen, weil sie bloß allein dem *Sinne* gefallen, mit dem die Kunst nichts zu verkehren hat. (ebenda, S. 516)

Somit scheinen Schillers Änderungsmaßnahmen hinsichtlich der markanteren Aktschlüsse und Klärchens Lieder in keiner Weise *strictu sensu* dramaturgisch, wohl aber dramentheoretisch begründet und gewollt. Mit den letztgenannten vorgenommenen Änderungen ist es definitiv nicht mehr Goethes alleiniges Werk, hatte dieser doch äußersten Wert auf die Musik gelegt, wie sein Bemühen um die Vertonung durch Philipp Christoph Kayser belegt. Die ausführlich zitierte Textstelle liefert zudem die Begründung für Schillers letzte, bisher noch ausgesparte Änderung des Originals. Die Rede ist von der zwischen Goethe und Schiller strittigen Schlußgebung, die Schiller 1788 in seiner Rezension vernichtend beurteilt hatte, sah er doch die „Illusion“ „mutwillig zerstört“, dadurch daß nach Egmonts Einschlafen sich

[e]ine *Musik* hören [läßt], und hinter seinem Lager scheint sich die Mauer aufzutun, eine glänzende Erscheinung, die Freiheit, in Klärchens Gestalt, zeigt sich in einer Wolke. - Kurz, mitten aus der wahrsten und rührendsten Situation werden wir durch einen Salto mortale in eine *Opernwelt* versetzt, um einen Traum zu *sehen*. Lächerlich würde es sein, dem Vf. dartun zu wollen, wie sehr er sich dadurch an Natur und Wahrheit versündigt habe; [...] (Rezension, S. 942, die nur kursiven Hervorhebungen von der Verf.)

Schiller meidet es, den Traum auf der Bühne zu visualisieren. Er läßt Egmont nur von seinem Traum berichten. Bühnentechnische Schwierigkeiten mögen dabei eine nicht unwichtige Rolle gespielt haben, mit ausschlaggebend erweist sich jedenfalls auch hier sein Dramenverständnis. Ein weiteres Zitat aus der Schrift „Über das Pathetische“ macht diese Schlußfolgerung naheliegend: „[...] Die poetische Wahrheit besteht [...] nicht darin, daß etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, daß es geschehen konnte, also in der innern Möglichkeit der Sache.“⁴⁹⁰

Die Darstellung des Traums, einer sinnlichen Erfahrung, auf der Bühne, die durch die Musik (vgl. Brief Goethes an den Komponisten Kayser, 14. August 1787)⁴⁹¹ unterstützt werden sollte, um so dem Zuschauer den Zugang zu dieser Szenenpassage zu erleichtern, war für Schiller schlichtweg undenkbar. Entsprechend liefert Schillers Klärchen nicht mehr die Projektionsfläche, welche Ingenkamp ihr attestiert: Klärchen, die so gerne ein Mann gewesen wäre, u. a. weil sie dann in die Lage versetzt gewesen

490 So Schiller in „Über das Pathetische“, Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 534.

491 Vgl. HA, Bd. 4, S. 617.

wäre, selbst zu kämpfen, politisch zu handeln, hat, nicht nur aufgrund unerfüllbarer Liebe zu Egmont, den Suizid gewählt. Dieser gerät darüber hinaus, unter Berücksichtigung ihrer Befürchtungen in der Unterredung mit Sekretär Richard, zu einer *auch* politischen Aktion. Bereits das Klärchen des Originals beobachtet die verängstigten Bürger um sich. Klärchens Freitod manifestiert nicht nur eine radikale Absage an ein Leben ohne den Geliebten, sondern gleichzeitig eine Absage an eine Existenz in einem Staat, in dem an Personen seines Charakters ein Exempel, die öffentliche Hinrichtung, statuiert wird. Da ihr, anders etwa als später Johanna von Orleans, die Möglichkeit, an der Spitze des Freiheitskampfes zu marschieren und so an der Veränderung politischer Verhältnisse selbst mitzuwirken, verwehrt wird, bleibt als einziger Ausweg die Selbsttötung, aus – auf das Drama bezogen – realistischen Motiven. Sie übernimmt damit die Verantwortung über sich selbst. Indem Egmont „nur“ seinen Traum der Erscheinung der Geliebten schildert (NA, Bd. 13, S. 71) und der Zuschauer ihn nicht teilt, wird deutlich, daß Egmont Klärchen nicht als ganze Person erfaßt hat, gerade dann, wenn man kontrastierend Ingenkamps Deutung mit berücksichtigt. Laut dieser Interpretation steht der Goethesche Schluß für das „von Goethe bei anderer Gelegenheit so genannte Ewig-Weibliche [...] das den Mann, was immer er auch von sich selbst halten mag, erhebt, belohnt und erlöst.“⁴⁹² Denn in der bei Schiller anders angelegten Schlußapothese kulminieren nach die unterschiedlichen Auffassungen der beiden Dichter. Indem es Schiller darum geht, „keine Erkenntnisspannung, sondern Gefühlsspannung“ zu transportieren⁴⁹³, wird zunächst verstehbar, wie seine Änderungen, hier vor allem seine musikalischen, komponiert sind. Schillers achter und neunter Auftritt des dritten Aktes (NA, Bd. 13, S. 70-72) sind durchzogen von Regieanweisungen, die die Umsetzung der Musik, der eine Schlüsselfunktion zukommt, betreffen. Nachdem der Held von Gravelingen seinem neuen Freund Ferdinand, pikanterweise Albas Sohn, die, wie er nicht weiß, hinfällig gewordene Sorge um Klärchen aufgetragen hatte, findet er endlich den herbeigesehnten Schlaf, der mit „Musik vom Orchester“ untermalt wird. Darauf stören Kriegstrommeln „hinter der Szene“ seine Ruhe, er verläßt sein „Ruhebett“ und „kommt vorwärts“. Ohne musikalische Begleitung berichtet er von der Traumerscheinung seiner „Klara“, die „den Hut der Freiheit“ ihm „entgegen schwang“ und ihm den „Lorbeer auf das Haupt“ setzte: „Es war mein Klärchen, war mein Vaterland. Zusammen in ein Bildnis flossen sie, die beiden schönsten Freuden meines Herzens.“ Im weiteren Verlauf seiner Traumerinnerung unterbrechen ihn die näher heranrückenden „Trommeln“, so daß er sich seine zurück liegenden Schlachten „im kriegesischen Feld“ vergegenwärtigt, wie Schiller prononciert formuliert, während Goethes Text an dieser Stelle das „Felde des

492 Ingenkamp, S. 846.

493 So Siedhoff, Der Dramaturg Schiller, hier S. 56f..

Streits und des Siegs“ in Erinnerung ruft (NA, Bd. 13, S. 71, hier Zeile 44f.). Schillers Egmont fährt emphatischer fort: „[...] Für die Freiheit sterb' ich! Ihr, für die ich sonst gelebt, gehandelt, bring' ich mich jetzt I e i d e n d zum Opfer.“ Nachdem Egmont sich selbst noch Mut zuspricht, sind erneut Trommeln zu hören. Er verurteilt die Wache stellvertretend für das dahinter sich verbergende repressive System mit seinen doktrinären Veränderungen und propagiert den Todeskampf für die Freiheit im allgemeinen, für die Freiheit der Familien der Kombattanden im besonderen. Den Schlußpunkt bildet das Zugehen „auf die Wache“ als nonverbales Zeichen für den intendierten Widerstand, wozu die kämpferisch angelegte „lebhafter“ werdende „Kriegsmusik“ zu hören ist. Schiller Konzept sieht demnach dieses Finale als aktivierend gedachte Aufbruchstimmung, als eine Art Handlungsaufforderung, den Krieg als Mittel zum Erreichen selbst gesteckter und benannter Ziele.⁴⁹⁴ Goethe beläßt es an dieser Stelle, an welcher bei ihm „die Musik“ einsetzt „und [...] mit einer Siegessymphonie das Stück“ ausklingen läßt, bei einer ins Visionäre verschobenen Verklärung, bei einer in unbestimmter Zukunft liegenden Utopie. Die Musik transportiert in beiden Fällen, bei Goethe wie Schiller Botschaften, deren Komplexität durch den gesprochenen Text allein nicht zu vermitteln wären. Zweifellos sind es differierende Botschaften. Entgegen Borchardt kann man so weniger von einem „Mißverständnis“ auf Seiten des Bearbeiters ausgehen als vielmehr von einer gezielten Umwertung respektive Umdeutung, die vor dem Hintergrund eigener Überzeugungen zustande kommt.⁴⁹⁵ Während Schiller den originalen Schluß des Dramas ablehnt, u.a. weil er es, noch einmal rekurrierend auf seine Rezension, für unwahrscheinlich, ja „opernhaft“ hält, aber in seiner Eigenschaft als Bearbeiter wohl mindestens ebenso sehr, weil er die adäquate Darstellung der Goetheschen Vorstellung, die Umsetzung auf der Bühne für schwerlich möglich hält, hält Goethe die Unwahrscheinlichkeit nicht für eine dem Kunstgenuß von vorne herein abträgliche Eigenschaft: Anhand des Beispiels der Oper verdeutlicht er in einem fiktiven Gespräch zwischen einem „Anwalt“ und einem „Zuschauer“ sein Schiller diametral entgegengesetztes Kunstverständnis⁴⁹⁶ und beantwortet in „Über die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“ (1798) die Frage:

-Warum erscheint auch mir ein vollkommnes Kunstwerk als ein Naturwerk? [...]

494 So interpretiert es auch Stockinger, Schiller und das romantische Drama, hier S. 223: „Kriegsmusik substituiert die Siegessymphonie und deutet auf diese Weise die Unabgeschlossenheit des Freiheitskampfes an.“

495 Vgl. NA, Bd. 13, hier S. 301; Gegen Borchardt spricht beispielsweise die von ihm selbst eingeräumte Tatsache, daß Schiller ja gerade keine Interpolationen vornimmt, also gerade keine Einfügungen oder Änderungen unternimmt, ohne diese als solche erkennbar werden zu lassen.

496 Vgl. HA, Bd. 12, Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke, S. 67-73, bes. S. 68, S. 72f..

-“Weil es mit Ihrer bessern Natur übereinstimmt, weil es übernatürlich, aber nicht außernatürlich ist. Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in eins gefaßt und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein, und dieser findet das Fürtreffliche, das in sich Vollendete auch seiner Natur gemäß. [...] (HA, Bd. 12, S. 72)⁴⁹⁷

Das Zitat scheint ein geeigneter Schlüssel zur Egmont-Interpretation nach Goethe. Mit der Formulierung „übernatürlich, aber nicht außernatürlich“ schafft Goethe die Formel für eine Vermittlung seiner Klärchenfigur, die als Synthese wohl nicht nur von „Freiheit“ und „Vaterland“, sondern doch mindestens auch noch von Liebe oder Eros gelten kann, letzteres allerdings weniger aufgrund ihrer Beschreibung in der vorletzten Szene als vielmehr wegen der zurückliegenden Tändeleien während ihres Rendezvous, eingefangen ist dieser ambivalente Eindruck in Schillers neu eingeschobenem „Ich sahe sie – Zu mir herunter stieg ein göttliches Bild – es kam von oben – doch hatt’ es alle Züge *meiner Klara*“ (NA, Bd. 13, S. 71) [Hervorhebungen der Verf.]. Die Erinnerung an die irdische Gestalt der Geliebten amalgamiert sich mit einer himmlischen Erscheinung, diffus bleibt, ob das Symbol der Freiheit, hier: der Hut oder das Symbol des Siegers (respektive des *poeta laureatus*, von dem im Stück an keiner Stelle die Rede ist), der Lorbeer, die Priorität zuerkannt bekommen. Da der Sieg die Option der Freiheit jedoch erst ermöglichte, kommt dieser Entscheidung nicht die zentrale Bedeutung zu. Legt Goethe den Akzent auf den Traum, der als Vision immer präsent bleibt und damit eine Gelassenheit verströmt, die den Zuschauer nicht unmittelbar mit einbezieht, da er vielleicht einmal in Erfüllung geht, scheint bei Schiller die Aktion hervor, die Kriegsmusik besitzt ein stärkeres Potential, den Rezipienten zu involvieren, impliziert eine Aufforderung zur Handlung, damit wiederum zu im weitesten Sinn politischer Haltung. Demnach schreibt Goethe seinen „Egmont“ *sub specie aeternitatis*, wohingegen der Bearbeiter ganz für sein jetzt direkt von ihm anzusprechendes Publikum arbeitete. Die praktische Umsetzung auf der Bühne hatte Goethe beim künstlerischen Prozeß wohl kaum im Blick. Dies erklärt den Eingriff jedoch nicht allein, schließlich hatte der Rezensent bereits Anstoß an der Schlußgestaltung genommen. Die Unwahrscheinlichkeit, die Störung der Illusion war es vielmehr, welche Schiller zu keinem Zeitpunkt seiner Beschäftigung mit dem vorliegenden Stück zu überzeugen vermochte.

497 Schillers Einstellung zur Oper ändert sich erst nach seiner „Egmont“-Bearbeitung, und zwar in seinem Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797, siehe Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Staiger, S. 528-530.

Schillers Version des Goetheschen Trauerspiels blieb in Weimar ein ephemeres Phänomen. Erst nach Schillers Tod, genauer am 31. 05. 1806, kam es wieder auf den dortigen Spielplan. Die Traumerscheinung am Schluß war als Bestandteil wieder in den Spieltext aufgenommen, die ausführlich besprochene Richard-Szene war bereits wieder getilgt, ebenso wie Schillers Theatercoup mit dem vermummten Herzog Alba, der sich, versteckt hinter der Maske, selbst vom beginnenden Vollzug der angeordneten Todesstrafe überzeugen zu müssen glaubt (vgl. NA, Bd. 13, Szene III, 6, S. 65f.).⁴⁹⁸ Mit dieser Aufführung begann der zwar sehr langsam, aber kontinuierlich sich vollziehende Prozeß der sukzessiven Rücknahme der Eingriffe Schillers und damit der Wiederannäherung an Goethes Original.⁴⁹⁹

Bedeutend bleibt Schillers „Egmont“-Bearbeitung bis heute im wesentlichen aufgrund der hier besonders eindrücklich nachvollziehbaren Schwierigkeiten, die sich nach wie vor bei der Deutung des „lange verträdelten Stückes“ ergeben und die sich über den Einstieg mit Schiller als Rezipient, Kritiker, Dramentheoretiker und Dramaturg besonders anschaulich erschließen lassen. Die Prominenz des Bearbeiters leistet wohl noch ein übriges. Des weiteren eröffnet sie aus ungewöhnlicher Perspektive den Einblick in Schillers dramentheoretisches Verständnis. Seine Bearbeitung war wie bei jedem anderen Dramaturgen auch für die augenblicklichen Gegebenheiten und nicht für alle Zeiten geschrieben. Als Herausforderung bleibt im Bezug auf die vorliegenden Texte immer zu bedenken, daß Schiller sich Goethes Text zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Rollen (als Kritiker, als Dramentheoretiker, als Dramaturg) genähert hat, daß er mit dem Text in jeweils rollenspezifischer Sicht (was z. B. bei der Figur der Margarete von Parma zu unterschiedlichen Konsequenzen führte) umging, wobei man Schiller durchaus eine gewisse Flexibilität attestieren könnte und daß daraus manchmal teilweise sich deckende (bei der Schlußapothese), teilweise konträre Ergebnisse zu verzeichnen sind. Schließlich scheint eine Art Sonderfall mit der „Egmont“- Bearbeitung verbunden zu sein: Schiller sah sich hier direkt mit der Reaktion des Autors konfrontiert, bei Shakespeare, Lessing und Gozzi bestand diese Konstellation nicht. Denkbar wäre es immerhin, Schillers sich im wesentlichen auf Streichungen beschränkende geringe

498 So Kilian, S. 68, vgl. ferner Max von Brück: Johann Wolfgang von Goethe. Egmont. Vollständiger Text des Trauerspiels. – Frankfurt, Berlin 1969, besonders seinen im Anschluß an den Text bereit gestellten Apparat, hier S. 156-159, hier S. 157; Kilian wertet im übrigen diesen Eingriff als die „gewaltsamste Neuerung“ des Bearbeiters, vgl. Goethes Egmont auf der Bühne, hier S. 34.

499 Vgl. ebenfalls zur Bühnengeschichte: Höfer, Conrad: Zu Schillers Egmontbearbeitung. In: GoetheJb 31 (1910), S. 70-82; Ders.: Goethes Egmont in Schillers Bearbeitung. Nach dem Originalmanuskript im Goethe- und Schillerarchiv hg. von Conrad Höfer. - München, Leipzig 1914; Kilian, Eugen: Zur Bühnengeschichte des Egmont. In: GoetheJb 33 (1912), S. 67-72; Ders.: Goethes Egmont auf der Bühne. Zur Inszenierung und Darstellung des Trauerspiels. Ein Handbuch der Regie. – München 1925, hier vor allem S. 23-46, der im Unterschied zur oben vertretenen Ansicht der Auffassung ist, Schillers „Bearbeitung“ habe „jahrzehntelang ausschließlich das Theater beherrscht“ und (bis 1925) „in den Bühnenschicksalen des Werks bis in die neuesten Zeiten herein ihre deutlichen Spuren hinterlassen.“

Eingriffe in „Iphigenie auf Tauris“ und „Stella“ nicht zuletzt vor diesem Hintergrund und *nicht allein* in der größeren „Klassizität“ (der „Iphigenie“) oder den geringeren Schwierigkeiten bei der Anpassung an die Bühne (weniger Ortswechsel bei „Stella“) zu sehen. Um Schillers als unstatthafte empfundene Eingriffe in das Original ein wenig zu relativieren, sei an dieser Stelle an Fouqués anfangs zitierte Stellungnahme erinnert. Fouqué gelangt angesichts der als unpassend empfundenen Vermummten-Szene, worüber er und Goethe übereinstimmten, zu folgender Position: „Mir schwebten Worte auf der Lippe, wie so überaus unersprießlich es gerate, wenn selbst ein großer Dichter es unternahme, die Werke seines Genossen zurechtstutzen zu wollen. Aber ich dachte an Romeo und Julia und schwieg.“⁵⁰⁰ Ob Goethes Vorstellungen, laut seines Originaltextes, 1796 in der von ihm gewünschten Form umsetzbar gewesen wären, ist eine so hypothetische wie unklärbare Frage, deren Beweis Goethe freilich nie antreten mußte (oder auch wollte).

500 Vgl. Höfer (1914), S. 143; siehe hierzu auch Hinck, Theater der Hoffnung, S. 52; bemerkenswert ist immerhin Jutta Linders Hinweis, „[...] daß Goethe sich bei der eigenen Bearbeitung des *Götz* im Jahr 1804 ziemlich genau an das Prinzip der Schillerschen Eingriffe [die dieser bei der *Egmont*-Bearbeitung vorgenommen hatte, Anm. der Verf.] hielt, indem er beispielsweise ähnlich wie dieser im Falle der Auftritte im Regentenpalast [...] selbst die Szenen am bischöflichen Hof zum Zwecke einer geradlinigen Handlungsführung wegstrich.“, vgl. Linder, *Ästhetische Erziehung*, hier S. 95.

Nur wenig Englisch weiß ich zwar,
Und Shakspeare [!] ist mir gar nicht klar:
Doch hilft der treue Eschenburg
Wohl bei dem ‚Macbeth‘ mir hindurch. [...] ⁵⁰¹

2. Paratextuelle Annäherungen und Transstilisierung – Schillers ‚klassische Nachdichtung‘ des Shakespeareschen „Macbeth“

Mit dem eingangs zitierten Spottgedicht gelang August Wilhelm Schlegel eine zumindest in der Literaturwissenschaft wirkungsmächtige Düpierung seines früheren zeitweiligen Arbeitgebers, des ehemaligen *Horen*-Herausgebers Schiller, die auf den ersten Blick sehr wohl ihren Reiz und ihren Witz besitzt. Tatsächlich war sich Schiller durchaus seiner mangelnden Sprachkompetenz, was das Englische betraf, in vollem Umfang und von Beginn seiner dichterischen Laufbahn an, bewußt.⁵⁰² Zudem griff er lediglich in Ermangelung einer besseren Übersetzung auf „den Eschenburg“ zurück (und auch nicht ausschließlich auf diesen), wie wiederum sein Brief an August Wilhelm Schlegel, also exakt an seinen Kritiker, vom 11. März 1796 belegt:

[...] der Himmel lohne es Ihnen, daß Sie uns *von dem traurigen Eschenburg befreien wollen*. [...] Man sollte diese Erzphilister, die doch Menschen zu sein sich einbilden, nicht so gut traktieren. Käme es auf sie und ihre Hohlköpfe an, sie würden alles Genialische in Grundsboden zertreten und zerstören. [...] ⁵⁰³

501 Dieses Epigramm stammt von August Wilhelm Schlegel und trägt den Titel „Trost bei einer schwierigen Unternehmung“ – die Fortsetzung der eingangs zitierten Verse lautet: „[...] Ohn‘ alles Griechisch hab‘ ich ja / Verdeutsch die Iphigenia. / Lateinisch wußt‘ ich auch nicht viel, / Und zwängt in Stanzen den Vergil.“, vgl. Aug. Wilh. Schlegel’s sämtliche Werke, hg. von Eduard Böcking, Bd. 2. – Leipzig 1846, S. 212f., ebenso abgedruckt in: Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente. Hg. und eingeleitet von Hans Heinrich Borcherdt. – Stuttgart 1948, hier S. 499.

502 Über Schillers rudimentäre Englischkenntnisse bestehen weder in der Sekundärliteratur, vgl. z. B. (lediglich stellvertretend) Wiese, *Drama und Theater*, S. 702, noch bei Schiller selbst Zweifel, siehe etwa Schillers relativ früh liegenden Brief an Körner vom 1. Januar 1792, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von Klaus L. Berghahn, hier S. 143f.; analog äußert er sich gegenüber Goethe im Brief vom 2. Februar 1800, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 844; vgl. ferner Koopmann im *Schiller-Handbuch*, hier hauptsächlich S. 729f., der einführend zur Übersetzungspraxis im allgemeinen und zu Schillers diesbezüglichen Projekten im besonderen schreibt und in diesem Zusammenhang auf den Umstand hinweist, wie wenig Sinn es mache, dabei „philologische Treue“ in den so entstandenen Arbeiten dieser Zeit zu erwarten. Es ist dabei jedoch im Falle Schillers noch einmal differenzieren zwischen seinen Übersetzungen aus dem Französischen (so auch Hirdt, *NA*, Bd. 15, 2), wo Schiller über gründliche Sprachkenntnisse verfügte, und den englischen oder italienischen Projekten, für die dies nicht zutrifft.

503 Zitiert nach Schiller und die Romantiker, hg. von Hans Heinrich Borcherdt, hier S. 403ff. [Kursive Hervorhebung der Verf.] [passim]; übrigens berichtet Schiller bereits in diesem Brief an Schlegel davon, daß Goethe „den ‚Macbeth‘ gern einmal in Weimar spielen lassen wollte.“ – Vgl. zum Verhältnis Schiller – A. W. Schlegel ferner seinen ebenfalls in diesem Band zitierten Brief von Schiller an A. W. Schlegel vom 1. Juni 1797, bei Borcherdt auf S. 448f..

Es bleibt einmal dahingestellt, ob Schiller und mit ihm Goethe zu diesem Zeitpunkt den Wunsch hegten, Schlegel möge sich als Übersetzer in ihr noch vages „Macbeth“-Projekt einbringen oder auch nicht, infolge des kurz darauf erfolgten Zerwürfnisses zwischen Schiller und den Schlegel-Brüdern⁵⁰⁴ kam es nicht (mehr) dazu. Auf jeden Fall stand Schiller, als er sich 1800 schließlich an die schon geraume Zeit erwogene Bühnenbearbeitung des kürzesten Shakespeare-Stückes setzte, keine entsprechende Übersetzung A. W. Schlegels zur Verfügung, auf die er sich anstelle von Eschenburgs und Wielands Ausgaben hätte stützen können.⁵⁰⁵

Damit befindet man sich bereits mitten in der Problematik der Übersetzung und/oder Bearbeitung eines Stückes⁵⁰⁶, das bis heute immer noch zahlreiche Fragen aufwirft, auch ohne daß diese gleich so fundamental ausfallen müssen, daß sie Shakespeares Identität selbst in Frage stellen.⁵⁰⁷ „War“, um es mit Paul Stecks Worten wiederzugeben, „Schiller der Deutsche Shakespeare?“⁵⁰⁸ Oft wird dieser Zusammenhang hergestellt, meistens mit den Hinweisen auf die ähnlichen, parallelen Figurenkonstellationen, die sich in Schillers Dramen wiederfinden. Ob dabei an das frühe Drama „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“ oder an den „Wallenstein“ erinnert wird⁵⁰⁹, immer

504 Vgl. hierzu die Briefe Friedrich Schlegels an August Wilhelm vom 27. Mai 1796, August Wilhelm Schlegels Brief an Johann Friedrich Reichardt vom 20. Juni 1796, Friedrich Schlegels Brief an den selben Adressaten vom 11. Juli 1796 sowie, vor allem, August Wilhelm Schlegels und Caroline Schlegels Brief an Schiller vom 1. Juni 1797. In: Schiller und die Romantiker, hg. von Hans Heinrich Borchardt, hier S. 446f..

505 Schlegel selbst hatte 1797 lediglich einzelne Passagen des „Macbeth“ übersetzt, diese Übersetzung etablierte sich indes nicht. Auf die Übersetzung des „Macbeth“ innerhalb der Schlegel-Tieck-Ausgabe mußte man noch relativ lange warten, außerdem stammt diese nicht von Schlegel, sondern von Dorothea Tieck, Ludwig Tiecks Tochter, vgl. William Shakespeare. Sämtliche Werke. Tragödien. Aus dem Englischen übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck und Wolf Graf Baudissin. – Berlin⁵1994, S. 1039 [Dorothea Tiecks Übersetzung erschien 1839/40 in der Schlegel-Tieck-Gesamtausgabe der Shakespeare-Übersetzungen]; ferner: Schillers Macbeth, nach dem englischen Original verglichen von Gebhard Schatzmann. In: Programm der k.k. deutschen Staats-Oberrealschule in Trautenuau veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1889 von Director Josef Wurm. – Trautenuau 1889, S. 3-30, hier S. 3.

506 Eine Klärung dieser nach wie vor existierenden terminologischen Unsicherheit folgt im Verlauf des Kapitels.

507 Denn während Bloom genau zu wissen scheint, wer und wie das Faszinosum Shakespeare war, vgl. H. B., Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen, z. B. S. 753, S. 763, stellt Sobran erneut die Frage nach dessen Identität, vgl. Joseph Sobran: Genannt: Shakespeare. Die Lösung des größten literarischen Rätsels. Aus dem Englischen von Heidi Zerning. – Köln 2002. Weder der einen noch der anderen Linie soll im folgenden das Wort geredet werden, sondern der Text soll im Mittelpunkt der Betrachtung stehen.

508 Paul Steck, hier S. 19; sowohl Schleiermacher als auch noch Friedrich Hebbel rezipierten Schiller in dieser Weise, vgl. Ingenkamp, hier S. 882 respektive NA, Bd. 13, S. 404.

509 Vgl. stellvertretend Hiecke, Robert Heinrich: Shakespeares „Macbeth“ erläutert und gewürdigt. – Merseburg 1846, S. 102-152, hier S. 104; [in der UB Tübingen befindet sich ein Sammelband, der Hieckes Vorlesungen und diejenigen Karl Werders, „Vorlesungen über Shakespeares ‚Macbeth‘, gehalten an der Universität zu Berlin (zuerst im Winter 1860 als Skizze, dann ausgeführt und mehrmals wiederholt) von Karl Werder. – Berlin 1885“, in einem Buch versammelt: Signatur Dk VII 19zm]; Hiecke unternimmt explizit eine Engführung von „Wallenstein“ und „Macbeth“, indem er „Vergleichspuncte“ zwischen den beiden männlichen Titelfiguren, Lady Macbeth und Gräfin Terzky sowie zwischen Banquo und Oktavio

wieder wird die Beeinflussung Schillers durch Shakespeare betont. Bei diesen unbestritten bestehenden Parallelen⁵¹⁰ werden aber gleichzeitig die auch vorhandenen Unterschiede verwischt.⁵¹¹ So bei „Fiesco“, der ebenso mit einer nicht zu ihm passenden, weil weniger karriereorientierten und darum sanfteren Partnerin verheiratet ist wie der „Friedländer“. Anstatt sich für ihre politischen Projekte die kongeniale Ehefrau zu wählen, die es im einen wie im anderen Stück gäbe, nämlich in Gestalt von „Julia Imperiali“ respektive der „Gräfin Terzky“, haben sich beide Protagonisten für eine für diese Zwecke ungeeignete Partie entschieden⁵¹², während „Macbeth“ in seiner „Lady“ schon bevor er selbst sich überhaupt klare Machtambitionen eingesteht, die Ergänzung gefunden hat, die seine eventuellen Zweifel und Skrupel auszuräumen weiß und ihn uneingeschränkt, sofern nicht gar übereifrig, unterstützt. Anhand dieses Beispiels wird eventuell deutlich, wie sehr Schiller, auch schon der „frühe Schiller“, der Autor des „republikanischen Trauerspiels“, bei aller Verpflichtung gegenüber der literarischen Tradition, in der er selbstverständlich steht, doch von Anfang an seinen eigenen dramatischen Weg einschlägt und sich nicht schlicht übernommener Figurenkonstellationen vermittels einer adäquat übertragbaren „Montagetechnik“ bedient, um dergestalt aus diversen Vorbildern sein eigenes Drama zusammenzustellen. Die „Herzogin von Friedland“ wie die junge „Gräfin von Lavagna“ entziehen sich bei aller Sanftheit, die sie eint, der Machtoperationen ihrer Ehemänner. Kontrastierend mit der „Lady“ erscheinen sie zudem als Opfer der Rankünen ihrer Gatten, während die Ehefrau Macbeths zweifellos der Anstiftung und der „aktiven Mitwisserschaft“ überführt und damit mitschuldig ist.⁵¹³

Piccolomini entdeckt; analog: Stefan Hackl, S. 33f. sowie Bernhard Sandmann, Schillers „Macbeth“ und das englische Original, hier S. IV.

510 Wie wahrscheinlich längst bemerkt, hat man es hier wieder mit dem schon bekannten, nach Holthuis ergänzten semi-autointertextuellen Bezug zu tun; zur Schillers Verortung innerhalb der „dramatischen Tradition“ vgl. Helmut Koopmanns einleitenden Artikel im von ihm hg. Schiller-Hb, hier S. 137-154, wo sich auch der bei Schiller vermeintlich festgestellte Hang zur „Montagetechnik“ findet, der hier zumindest an einem Beispiel widerlegt wurde.

511 So interpretiert es, im Unterschied zum Schiller-Hb, auch Metscher, Thomas: Shakespeares Spiegel. Geschichte und literarische Idee. Band II. Klassik, Romantik und Aufklärung [!]. – Hamburg 1998, vor allem S. 119-135.

512 Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. I, S. 639-754, hier S. 643, die aufschlußreiche Figurenbeschreibung: während [Lavater läßt grüßen, Anm. der Verf.] die „Gräfin von Lavagna“, Fiescos Gemahlin Leonore, von Schiller als „blaß und schwächig. Fein und empfindsam. Sehr anziehend, aber weniger blendend. Im Gesicht schwärmerische Melancholie“ entworfen wird, ist die „Schwester Gianettino Dorias“ „groß und voll. Stolze Kokette. Schönheit verdorben durch Bizarrie. Blendend und nicht gefallend. Im Gesicht ein böser mokanter Charakter“; in der Trilogie läuft die Charakterisierung der *dramatis personae* dann subtiler, vgl. hierzu Bd. II, S. 313-405, hier etwa S. 335-341 [„Die Piccolomini“, Szenen II,2-II,4].

513 Ihre Mittäterschaft scheitert nicht an anfänglichen Skrupeln, die sie in der ersten Unterredung weniger zu kennen scheint als ihr Mann, als vielmehr an Skrupeln in letzter Sekunde, als sie mit klarer Tötungsabsicht vor dem Bett des schlafenden, wehrlosen Duncan steht, und unverrichteterdinge geht. Freilich ist sie Mittäterin insofern, als sie das Personal mit Alkohol außer Gefecht setzt.

Vorab gilt, was Eckhard Heftrich bezüglich des unterschiedlichen Herangehens an Shakespeare-Texte um 1800 und heutzutage festgehalten hat:

[...] Wer heute Shakespeare für die Bühne bearbeitet, wird wohl schwerlich der Überzeugung sein, daß sein Produkt objektiv besser sei als das Original. [...] Goethe und Schiller hingegen waren durchaus der Meinung, daß ihre Versionen besser seien als das Original, und nicht nur im Hinblick auf die Bühnen der eigenen Zeit, sondern auch unter dem Gesichtspunkt einer strengen, an gültigen Normen orientierten Ästhetik. [...] Dennoch ist unübersehbar, daß Goethe wie Schiller Shakespeare mit sehr verschiedenen Augen lasen, je nachdem, ob sie die Stücke um ihrer selbst willen oder mit dem Blick auf die Verwendbarkeit für Aufführungen studierten. [...] ⁵¹⁴

Der Ansicht, Shakespeares Drama sei in bezug auf die damalige Bühnengestalt zu verbessern, war Schiller in der Tat. Der Boden für diese heutigen Rezipienten vollkommen fremde Zugangsweise war u.a. dadurch bereitet, daß im Hinblick auf das „Original“, den Hypotext, große Differenzen, Unstimmigkeiten herrschten, die einzige tradierte Textfassung (es existiert „nur“ eine Folio- und keine Quart-Ausgabe des „Macbeth“) im Verdacht stand und steht, selbst eine aus einem *prompt book*, einem Soufflierbuch, hervorgegangene und gekürzte Bühnenbearbeitung zu sein.⁵¹⁵ Hinzu kamen allein vier verschiedene überlieferte Bühnenadaptionen des Shakespeare-Stückes, die Schillers dramaturgischer Arbeit vorausgingen.⁵¹⁶ Schiller rekurrierte nicht auf diese Bühnenbearbeitungen, sehr wohl aber auf die vorliegenden Übersetzungen des schon angesprochenen Eschenburg und auf diejenige Christoph Martin Wielands.⁵¹⁷

Hätte man nun versucht, Wielands oder Eschenburgs Text auf die Bühne zu bringen, wäre das in keinem Falle eine originalgetreue Umsetzung Shakespeares gewesen. Um

514 Heftrich, Eckhard: Shakespeare in Weimar. In: Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik. Hg. von Roger Bauer [...]. – Frankfurt am Main, Berlin, Bern 1988, S. 182-200, hier S. 189. Dabei sollte dann doch der Ordnung halber darauf hingewiesen werden, wie selbstverständlich diese heute megaloman anmutende Haltung jahrhundertlang gewesen ist, vgl. hierzu William Shakespeare: Macbeth. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. Mit einem Essay und Literaturhinweisen von Ulrich Suerbaum. – München ³2000, hier Suerbaums lesenswerter Essay, S. 246-269, insbesondere S. 249-253; speziell zu Schiller Günther Erkens Ausführungen im Shakespeare-Handbuch. Die Zeit. Der Mensch. Das Werk. Die Nachwelt. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter hg. von Ina Schabert. Mit einem Geleitwort von Wolfgang Clemen. 3. Auflage. – Stuttgart 1992, S. 717-744, hier besonders S. 731; des weiteren Hackl, S. 20.

515 Siehe hierzu die Anmerkungen des Übersetzers in: William Shakespeare: Macbeth. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt [...] von Frank Günther, hier S. 208f.; ob und inwieweit Schiller überhaupt Kenntnisse über diese Diskussionen in England besaß, muß sehr vorsichtig beurteilt werden, sehr wahrscheinlich sind sie nicht; siehe ferner: Suerbaum, Ulrich: Der Shakespeare-Führer. – Stuttgart 2001, S. 297f..

516 Informationen hierüber bei Ingenkamp, S. 875f. und Albert Köster, S. 56-74.

517 Sowie diejenige Wagners und ab dem dritten Akt das von Charlotte von Stein entlehene englische „Original“, vgl. NA, Bd. 13, S. 366 und umfassender Ingenkamp, S. 877ff..

zu verdeutlichen und zu illustrieren, wie frei etwa der „schwäbische Vielschreiber“ Christoph Martin Wieland⁵¹⁸ bei seiner Übersetzung vorging, möchte ich darauf hinweisen, daß er sehr interpretierend und nicht um Exaktheit bemüht den Schluß des ersten Aktes wiedergibt, indem er Macbeths seine soeben gefaßte Entscheidung in diese Worte kleiden läßt: „Ich bin entschlossen, Weib, und alle meine Sehnen strengen zu dieser furchtbaren Tat sich an. Komm, und laß uns unser Vorhaben unter die schönste Larve verbergen.“⁵¹⁹ Dagegen lautet die Passage im Original: „I am settled , and bend up / Each corporal agent to this terrible feat. / Away, and mock the time with fairest show: / False face must hide what the false heart doth know.“⁵²⁰ Desgleichen trifft Wieland den Ton zwischen dem Than von Glamis und Cawdor und seiner Ehefrau nicht so recht, wenn er sie „mein liebstes Hühnchen“ nennt ⁵²¹, während das englische Kosewort „chuck“ eher den deutschen Termini „Liebchen“ oder „Täubchen“ entspricht, wohingegen „Hühnchen“ weder allgemein als Kompliment noch in Verbindung mit der zwischenzeitlich zum Mord entschlossenen Lady passen will.

Eschenburg dagegen arbeitet bei seiner Übersetzung so trocken wie akribisch, indem er seine Übersetzungsprobleme in Fußnoten erörtert und dergestalt sein Bemühen um eine enge Anlehnung an seinen Hypotext transparent macht. Sprechbarkeit auf der Bühne stellt demnach von Anfang an kein für ihn geltendes Kriterium dar.⁵²²

Schiller selbst nennt seine sowohl auf seine Vorgänger aufbauende als auch vielfach von ihnen abweichende, weil frei gestaltende Bühnenbearbeitung⁵²³ sehr exakt „Macbeth. Ein Trauerspiel von Shakespeare. Zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet von Schiller.“⁵²⁴ Der Untertitel⁵²⁵ erklärt deutlich Anspruch und Ziel

518 So Merseburger, *Mythos Weimar. Zwischen Geist und Macht*, S. 59.

519 William Shakespeare. *Das Trauerspiel, [!] vom Macbeth*. Übersetzt von Christoph Martin Wieland. – Zürich 1995, hier S. 32.

520 Vgl. im Gegensatz hierzu Schücking, S. 114ff.; zum Vergleich sei noch Frank Günther zitiert, *Shakespeares Macbeth*. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von F. G.. – München 2000, S. 49: „Ich bin dabei; gespannt / In jeder Faser hin zur Grauenstat. / Fort, geh die Welt mit heitrem Schein umgarnen: / Falsche Fassade muß das Falschherz tarnen.“

521 So Wieland, *Das Trauerspiel vom Macbeth*, hier S. 61.

522 Siehe hierzu stellvertretend Wilhelm Shakespears [!] *Schauspiele*. Neue verbesserte Auflage. Zwölfter Band. Mit Allerhöchstem kaiserlichen Privilegio und Hoher obrigkeitlicher Erlaubniß. – Straßburg 1779, S. 4-144, hier (als Auswahl) S. 5-9, S. 16f., S. 21, S. 27f., S. 48ff., S. 55, für Schiller war dieser Aspekt dagegen von zentraler Bedeutung, vgl. auch Hiecke, *Shakespeares „Macbeth“* erläutert, S. 146.

523 Ein Überblick über die vor Schiller entstandenen dramatischen Adaptionen findet sich bei Hackl, S. 22ff..

524 Siehe NA, Bd. 13, S. 73; Schiller beginnt seine zweite dramaturgische Tätigkeit weit über drei Jahre nach der „Egmont“-Bearbeitung, nach seinem dramatischen Großprojekt, der „Wallenstein“-Trilogie, während der Arbeit an „Maria Stuart“, laut Alt, um dergestalt eine „akute Schreibkrise“ wegen derselben zu überwinden, vgl. Alt, Bd. II, hier S. 486. „Macbeth“ kostet ihn dann jedoch mehr Zeit als erwartet, vgl. dazu den Brief Schillers an Goethe vom 5. Februar 1800, Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Staiger, hier S. 845.

525 In der Definition Genettes ein Paratext, vgl. *Palimpseste*, hier S. 11.

des Unternehmens.⁵²⁶ Im klaren scheint er sich darüber hinaus über den geringeren Stellenwert seiner Bühneneinrichtung im direkten Vergleich mit dem englischen Original, denn seinem Dresdner Freund Körner gibt er bei der Übersendung unumwunden zu, sie mache gemessen am Original „[...] eine schlechte Figur.“⁵²⁷ Die Verantwortung für dieses qualitative Gefälle sieht und sucht der Dramaturg indes nicht bei sich als vielmehr in „der Sprache“ sowie den diversen „Einschränkungen [!] welche das Theater notwendig machte.“⁵²⁸ Eine „Übersetzung“⁵²⁹ würde der Dramaturg seine Arbeit selbst kaum nennen. Wie wenig es sich um eine solche handelt, demonstriert Walther Schroeter, indem er Schillers Text ausschnittsweise zurück ins Englische übersetzt, was die Abweichungen vom Ausgangstext, Shakespeares „Macbeth“, klar zutage fördert.⁵³⁰ Entsprechend ordnet Albert Köster die Shakespeare-Bearbeitung ein:

Zieht man das Schlußresultat, so sieht man, daß [...] Schiller [...] keinen wörtlichen Anschluß an Shakespeare gesucht hat. [...] [S]ieht man [...] einerseits, wie dennoch die Verszahl im Englischen und Deutschen die gleiche ist, dann kann man [...] Schillers Verfahren nicht anders als eine freie Nachdichtung nennen. [...] [A]n solchen Stellen, wo Schiller sich gehen ließ, tritt auch im Ausdruck und in der Anschauung sein eigener Stil am reinsten hervor [...].⁵³¹

526 Während A. W. Schlegel eine exakte, dem Original gerecht werdende Übersetzung plant, strebt Schiller eine konkrete Aufführung an, mit räumlichen und pekuniären Beschränkungen sowie eigenen Ambitionen. So gesehen, könnte man die scheinbar unversöhnlich einander gegenüber stehenden Positionen unaufgeregterweise auch als Mißverständnisse oder doch wenigstens als voneinander klar abweichende Ziele beschreiben, siehe auch NA, Bd. 13, S. 403.

527 So in seinem Brief vom 16. Juni 1800, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von Berghahn, hier S. 302.

528 Ebenda; vgl. zudem Hackl, S. 8 und S. 14.

529 Trotzdem taucht dieser Terminus immer noch im hier anhängigen Konnex auf, so zuletzt bei Gordon Sebastian Gamlin, Synergetische Sinnkonstitution, z. B. S. IV, S. 63, der diese Kategorisierung als Synonym zu „Bearbeitung“, z. B. S. 1, verwendet.

530 Schroeter, Walther: „Macbeth“ on the German Classical Stage (Schiller's version of Shakespeare's tragedy). In: Jadavpur Journal of Comparative Literature 3 (1963), S. 80-98, hier hauptsächlich S. 86-94.

531 Vgl. Köster, hier S. 86-89. - Um Kösters Ausführungen zu unterstreichen, möchte ich den zweiten, und nicht den sonst eher in den Blick genommenen fünften Akt des „Macbeth“ herausgreifen, vgl. dazu: Shakespeares Werke. Englisch und Deutsch. Fünfter Band. Hg. von L. L. Schücking. - Berlin, Darmstadt 1955, S. 98-166, hier S. 115-125, im folgenden zitiert als Schücking mit Szenenangabe und Seitenzahl. Allein die jeweils unterschiedlichen Orts- und Personenangaben, die zwischen dem Shakespeare-Text, der von Schücking vorgenommenen Übersetzung und der Bearbeitung Schillers auffallen, verdeutlichen die erheblichen Abweichungen Schillers. Bei Shakespeare/Schücking besteht der zweite Akt aus vier Szenen: Szene II,1 spielt im Schloßhof, die auftretenden Personen sind: Banquo, Fleance, ein Diener, später: Macbeth mit Diener, danach gehen Banquo, Fleance und der ihnen zugehörige Diener ab, schließlich verläßt auch Macbeths Diener die Bühne; Szene II,2 findet ebenfalls im Schloßhof statt, es treten auf: Macbeth und Lady Macbeth; in Szene II,3 tritt erst der Pförtner auf, später: Macduff, Lenox, Macbeth, zwischenzeitlich gehen Macbeth und Lenox ab, Lady Macbeth und nach ihr Banquo treten auf, anschließend kommen Macbeth und Lenox zurück, Malcolm und Donalbain gesellen sich hinzu, gegen Ende der Szene gehen alle außer Malcolm und Donalbain ab; Szene II,4 spielt mit Rosse, einem alten Mann und später Macduff vor dem Schloß. Schiller dagegen unterteilt den zweiten Akt in dreizehn Szenen, die alle im „Zimmer“ stattfinden. In der ersten Szene treten Banquo und Fleance auf, in der zweiten gesellen sich Macbeth und ein Bedienter dazu, in der dritten tritt Macbeth allein auf, in der vierten

Analog wird Schillers zweite dramaturgische Tätigkeit auch von anderer Seite gesehen.⁵³² Eine rigidere Differenzierung der Termini „Übersetzung“ und „(Bühnen-)Bearbeitung“ ist also nicht allein indiziert, sondern durchaus möglich. Weniger entschieden als eher aufgefächert stuft Hackl „die Bühnenbearbeitung“, welche es „an sich“ nicht gebe, ein, indem er sieben von einander zu unterscheidende „Grundtypen“ benennt, um im direkten Anschluß daran zu konzedieren, „auch diese Typen“ seien „z. T. schwer“ abzugrenzen.⁵³³ In Schillers aktuellem Fall verhält es sich so, daß lediglich die drei von Hackl zuletzt aufgeführten Unterkategorien („Vervollständigung eines Fragments, Fassung, gattungsverändernde Bearbeitung“) nicht angewandt werden können, während die vier ersten („Bühnenbearbeitung für eine bestimmte Bühne, nationalisierende Bearbeitung, aktualisierende Bearbeitung und freie Bearbeitung [Nachdichtung, Adaption]“)⁵³⁴ allesamt zutreffen. Sein Modell erscheint darum insgesamt zu unspezifisch, auch wenn er mit seiner Diagnose der sich verwischenden Grenzen einzelner Bearbeitungsweisen sicherlich richtig liegt.⁵³⁵ Bedenkt man die eingangs angesprochenen semi-autointertextuellen Bezüge zu Schillers eigenem insbesondere dramatischen Werk, dann spricht Schillers erstes Shakespeare-Projekt am ehesten für Helbig's Potenzierungsstufe, da hier der Raum für wechselseitige Parallelen und Kontraste weit geöffnet wird. Zugleich liegt eine Mischform der von Lachmann eingeführten Kategorien der „Tropik“ respektive der „Transformation“ vor. Exakt beschrieben ist mit all diesen Termini das Schillersche Verfahren allerdings kaum, allenfalls könnte von einem Sich-Annähern an dieses ausgegangen werden. Der Weimarer Dramaturg arbeitet sehr gezielt, sehr kalkuliert. Hinter seinen Eingriffen in seine verschiedenen Hypotexte, aus denen er den Weimarer „Macbeth“ herauspräpariert, steckt, wie bei der im Anschluß avisierten Sicht auf die Figuren deutlich gemacht werden soll, Intention. Darum bleibt am Ende der abgeschrittenen

erscheint Lady Macbeth, später noch ihr Mann. In der fünften Szene betritt zuerst der Pförtner die Bühne, Macduff und Rosse folgen. In der sechsten Szene spielen Macbeth, Macduff und Rosse, in der siebten nur Macbeth und Rosse. Zu diesen kehrt Macduff in der achten Szene zurück. Die neunte Szene versammelt Macduff, Lady Macbeth, darauf Banquo, Lennox, Angus[!] und später noch Macbeth mit Rosse. In der zehnten Szene stoßen noch Malcolm und Donalbain zu den vorigen. Die elfte Szene wird von Malcolm und Donalbain allein bestritten, die zwölfte von Rosse und einem alten Mann. In der letzten Szene gesellt sich Macduff zu Rosse und dem alten Mann, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. III, S. 735-820; einen ausführlichen wie gründlichen Ein- und Überblick über die gesamten szenischen Umstellungen Schillers gibt Borchardt in der NA, Bd. 13, S. 366-371; ergänzend: Schatzmann, Schillers Macbeth, S. 8.

532 So schreibt Borchardt im Kommentarteil der NA, Bd. 13 sowohl von einer „freien Nachdichtung“ (S. 371) als auch von einer „nachdichtenden Theaterbearbeitung“ (S. 366), übrigens in expliziter Abgrenzung zur „Übersetzung“.

533 Vgl. Hackl, S. 195-199.

534 Ebenda, S. 195ff..

535 In Analogie dazu hatte ja auch Pfister in seinem hellsichtigen roten Faden bei den diversen Formen der Intertextualität Interferenzen zwischen seinen einzelnen Erscheinungsformen festgestellt.

Intertextualitätsmodelle noch Genette, der das angewandte Bearbeitungsverfahren adäquat einordnen könnte.

Bei ihm wird man prompt fündig. Denn während bei einer bloßen „Stilisierung“ der Hypotext entweder gemäß eines vorher exakt festgelegten, aber noch nicht umgesetzten Ideals beziehungsweise eines als mustergültig eingestuften Vorbildes oder auch mittels der Simplifizierung bearbeitet würde, operiert die von Genette so getaufte „Transstilisierung“⁵³⁶ mit davon leicht, aber gleichzeitig in bedeutender Weise abweichenden Mitteln. Exakt um dieses Verfahren der „Transtilisierung“ handelt es sich nach meinem Dafürhalten bei Schillers Nachdichtung des „Macbeth.“⁵³⁷ Genette versteht darunter, zunächst durchaus in enger Anlehnung an die „Stilisierung“, „[...] eine stilistische Umarbeitung“, wird jedoch sogleich konkreter, indem er ergänzt, hierbei liege „eine Transposition“ vor, „deren einzige Funktion eine Veränderung des Stils“ sei, wie sie, unter anderem, als Nebeneffekt bei „Übersetzungen“ auftrete.⁵³⁸ Im vorliegenden Fall heißt das nicht nur Vereinfachung des Trauerspiels, sondern zusätzlich Veränderung in eine bestimmte Stoßrichtung. Mit dem oft für den Schillerschen „Macbeth“ benutzten Etikett des „Klassischen“ wäre eine solche vorhanden. Unter dem Vorbehalt, neben der „Übersetzung“ zusätzlich auch die „Bühnenbearbeitung“ als eine Textgattung, bei der die „Transstilisierung“ häufiger vorkommen kann, zu installieren, scheint dies exakt derjenige intertextualitätstheoretische Terminus zu sein, der hier in die Tat umgesetzt worden ist. Der klar benennbare Unterschied, ob das avisierte Ziel ein potentieller Leser oder Zuschauer ist, soll damit nicht außer Acht gelassen werden, plädiert wird lediglich für eine Begriffsweiterung.

Wendet man sich der Rezeptiongeschichte „Macbeths“ zu, die natürlich weitläufig und nicht in wenigen Sätzen erschöpfend zu skizzieren ist, dann gibt es Entdeckungen, die Schillers Vorgehen, sein teilweise aus heutiger Sicht rigides Eingreifen in die Textgrundlage⁵³⁹, innerhalb eines größeren Zusammenhanges, verständlicher erscheinen lassen, als das ohne diese erweiterte Perspektive der Fall wäre.

Denn auffallend ist, daß die Rezeption im englischsprachigen Raum⁵⁴⁰, die Shakespeare-Herausgeber große Mühe darauf verwendeten, den vorgefundenen Text zu „verbessern“, die Sekundärliteratur des neunzehnten, und mit Einschränkungen⁵⁴¹

536 Genette, Palimpseste, S. 309-313.

537 Entsprechend interpretiert Wiese, Drama und Theater, S. 702f., Schillers Bearbeitung als den Versuch, „ein streng gebautes Drama der Nemesis“ zu entwerfen.

538 Genette, hier S. 309.

539 Die wiederum, wie erwähnt, aus mehreren verschiedenen Hypotexten (Wielands, Eschenburgs und Wagners Übersetzungen sowie dem C. von Stein gehörenden Exemplar des Originals) besteht.

540 Siehe Suerbaums Beobachtungen in: William Shakespeare: Macbeth. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt von Frank Günther, hier S. 250f..

541 Der prominenteste unter den Schiller-Gegnern dieser Zeit dürfte wohl Friedrich Gundolf sein, siehe hierzu: Shakespeare und der deutsche Geist. Von Friedrich Gundolf. Zweite, durchgesehene Auflage. – Berlin 1914, hier besonders S. 285-309, bezüglich der „Macbeth“-Bearbeitung heißt es u.a., S. 307ff.:

auch des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, in weitgehender Übereinstimmung, sich damit zufrieden gab, zu versuchen, Schillers Berechtigung für jede einzelne seiner Änderungen zu belegen.⁵⁴² In der Minderheit bleiben Schillers erklärte Kritiker.⁵⁴³

Obwohl den folgenden Ausführungen aufgrund der großen literaturwissenschaftlichen Resonanz, derer sich Schillers „Macbeth“-Projekt bis heute erfreut, sicherlich eine gewisse Redundanz nicht abgesprochen werden kann, scheint es genauso wenig möglich, Schillers Änderungsmaßnahmen nicht doch kurz zu würdigen. Dem Rechnung tragend, erklärt sich das weitere Vorgehen, das sich in diesem Kapitel weniger auf die vergleichende Textinterpretation konzentriert als bei den anderen besprochenen dramaturgischen Arbeiten. Denn es gestaltet sich entsprechend schwieriger, den Versuch zu unternehmen, noch etwas Neues, Unbemerktes an dieser dramaturgischen Arbeit zu entdecken.⁵⁴⁴ Stattdessen wird im Anschluß an den Überblick über die wichtigen Eingriffe in den Ausgangstext der Versuch unternommen, Schillers Projekt in

„[D]ie aus der Handlung herauszulesende Beziehung zur sittlichen Weltordnung genügte ihm noch nicht. [...] Den tragischen Sinn des Kontrasts zwischen zwei Wirklichkeiten, zwischen dem Geschwätz des Pförtners und dem Mord den er bewacht, fühlte Schiller nicht oder er missbilligte ihn. Er wollte Kontrast nur zwischen Ideal und Wirklichkeit. [...] Freilich: mit welcher Meisterschaft hat es Schiller fertig gebracht, durch kleine Drücker die gesamte Diktion des Stückes zu versittlichen. Es ist eine Mustersammlung geworden, um die wesentlichen Unterschiede zwischen Schillers und Shakespeares Sprache zu vergegenwärtigen. Nirgends ergeht sich Schillers Trieb, alles was bei Shakespeare Leidenschaft ist, als Moral zu lesen [...]. [...] Bei Schiller ist die Natur ausgeschieden, das Schicksal ist nicht ein Geschehen, sondern ein Vollzug, die Menschen schreiten mit der überall nachklirrenden Kette woran die Nemesis sie gebunden hält zu ihren Taten und in ihren Tod, und der Dichter selbst steht lehrhaft hinter ihnen und zerreiht die drückende, tragische Luft mit der Shakespeare alle Figuren umgibt, aus der er sie herausformt, mit seiner hellen und heiligen, salbungsvollen und sittlichen, aber allzusehr uns vertrauten Sprache.“

542 Für Schiller ergreifen Partei: Fietkau, Hermann: Schillers „Macbeth“, unter Berücksichtigung des Originals und seiner Quelle. In: Programm des Realgymnasiums auf der Burg. – Königsberg/Pr. 1897, S. 1-46, insbesondere S. 3, S. 13-19; Schatzmann, Schillers Macbeth, S. 6f., S. 8, S. 14, S. 25; Hiecke, Shakespeares „Macbeth“ erläutert und gewürdigt, S. 114, S. 115f., S. 120, S. 127f.; Beckhaus, Hubert: Shakespeares Macbeth und die Schillersche Bearbeitung. In: XLIII. Schulnachrichten des Königlichen Gymnasiums zu Ostrowo. Ostern 1889. – Ostrowo 1889, S. 3-25, hier z. B. S. 3, S. 24; der letzte Titel ist auch zugänglich in der Reihe „Reprints zur Geschichte der Literaturwissenschaften“ als Bd. 1 (Gießen: Edition Kletsmeier 1996) und, *last but not least*, wenn auch mit Einschränkungen, Albert Köster, Schiller als Dramaturg, z. B. S. 124.

543 Der erste war Karl Werder: Vorlesungen über Shakespeare's Macbeth gehalten an der Universität zu Berlin [...] – Berlin 1885, sekundiert von Sandmann, Bernhard: Schillers „Macbeth“ und das englische Original. In: Beilage zum Osterprogramm des Realgymnasiums zu Tarnowitz. - Tarnowitz 1888, S. III-XVI sowie Puls, Alfred: Macbeth und die Lady bei Shakespeare und Schiller. Eine kritisch-ästhetische Untersuchung. – Gotha 1913. (=Beiträge zur Lehrerbildung und –fortbildung Heft 49), S. 3-27 - letzterer wenig substantiell, und, mangels operationalisierbarer Belege seiner Bezugspunkte, unwissenschaftlich, hinter dem auch damals gültigen Standard zurückbleibend, indem er beispielsweise Schillers Bühnenbearbeitung kurzerhand zu einer „Fälschung“ deklariert, vgl. ebenda S. 4, was ja schon allein durch die Offenlegung des Originals im Untertitel der Bearbeitung widerlegt ist.

544 Das Problem der Redundanz soll kompensiert werden, indem die Hauptpunkte, an denen Schiller ansetzt, angeführt und Verweise auf die sich damit ausführlich befassenden Autoren der Sekundärliteratur geliefert werden – dabei wird aufzuzeigen versucht, welche der unterscheidbaren zwei Seiten aus welchen Gründen jeweils als die plausiblere angesehen wird.

den Nexus seiner Korrespondenz mit Goethe einzubetten, da dieser Aspekt bedeutsamer erscheint, als er bisher wahrgenommen wurde.

Alles in allem herrscht *summa summarum* eine weitgehende Einstimmigkeit beim Benennen der Maßnahmen, derer sich Schiller bedient, aber gleichzeitig eine eklatante Divergenz bei der Bewertung derselben. Zu differenzieren sind hierbei zuerst einmal die rein dramaturgisch begründbaren Maßnahmen, die, ähnlich wie bei „Egmont“, vor allem in einer gezielten Reduktion der gehäuften Prospektwechsel⁵⁴⁵, was bühnentechnische Vorteile und eine geringere Störung der Illusion gleichermaßen einbringt, sowie einer Minimierung des großen Personals⁵⁴⁶ bestehen, gegen welche es im Hinblick auf die begrenzten Weimarer Gegebenheiten wenig Einwände geben dürfte.⁵⁴⁷ Bei diesen hat der Bearbeiter es indes nicht bewenden lassen, sondern er greift darüber hinaus in die Charakterisierung der *dramatis personae* ein.

545 Insgesamt spart Schiller Örtlichkeiten und damit einhergehend Szenenwechsel ein, vgl. dazu die Ortsangaben bei Schücking: Heide (Szene I, 1; I, 3; III,5), Freies Feld bei Fores (I, 2), Fores, im Palast (I, 4), Inverness, Zimmer in Macbeths Schloß (I, 5), Inverness, vor dem Schloß (I, 6; II, 4), Inverness, Schloßhof (I, 7; II, 1; II, 2; II, 3), Fores, Saal im Schlosse (III, 1 [möglicherweise identisch noch mit Fores, Prunksaal im Schloß, Tafel (III,4)], Fores, anderes Zimmer (III,2) [möglicherweise identisch mit Fores, Zimmer im Schloß (III,6)], Fores, Park am Schloß (III,3), finstere Höhle (IV, 1), Fife, Zimmer in Macduffs Schloß (IV,2), Schauplatzwechsel von Schottland nach England, Park beim königlichen Schloß (IV, 3), Dunisan, Zimmer im Schloß (V,1) [möglicherweise identisch mit Dunisan, im Schloß (V, 3)], Feld in der Nähe von Dunisan (V, 2; V, 4, hier: Wald in der Ferne), ein anderer Teil des Schlachtfeldes (V, 7) mit den nicht immer eindeutigen Angaben bei Schiller, NA, Bd. 13: offener Platz (I, 1-3), eine Heide (I, 4-6), Königlicher Palast (I, 7 und 8), Vorhalle in Macbeths Schloß (I,9-15), Zimmer (II, 1-II,13), die Lokalität am Beginn des dritten Aktes ist ohne Angabe, darum anscheinend immer noch „Zimmer“ III, 1-5, „unter Bäumen“ spielen die Szenen III, 6 und 7, festlicher Saal III,8, 9. Szene des III Aktes ohne Ortsangabe, freier Platz (IV, 1), finstere Höhle (IV, 2-4), Szene IV, 5 ungeklärt, in einem Garten spielt Szene IV, 6, Szene V, 1 und V, 4 im „Zimmer“, Szene V, 2 und 3 in einer „Offenen Gegend“, nicht völlig klar scheint der Ort in V, 6 und 7, auf „freiem Platz vor der Festung“ endet das Drama (V, 8-14); siehe des weiteren Borcherdts Vergleich der szenischen Einteilung bei Wieland und Schiller, NA, Bd. 13, S. 366ff; ferner Hiecke, S. 113ff..

546 In Schillers Personenverzeichnis fehlen Menteth und Cathness bei den schottischen Adligen, Lady Macduff und ihr Sohn sowie der englische Arzt (bei Shakespeare treten ein englischer und ein schottischer Arzt auf), daneben beschneidet Schiller Lenox' Part zugunsten Rosses, was einige „Fehler“ nach sich zieht, vgl. NA, Bd. 13, S. 74, Ingenkamp, S. 886f.; siehe zusätzlich wiederum Hiecke, Shakespeares „Macbeth“ erläutert, S. 121. Neben zu großer Grausamkeit der Szene, in welcher Macduffs Ehefrau und ihr Sohn hinterhältig ermordet werden, kommen als weitere Erklärungsmöglichkeiten für das Streichen dieses Auftritts zudem in Betracht, daß Schiller sie, analog zu den Auftritten der Margarethe von Parma im „Egmont“ und zu Truffaldinos Intermezzo in „Turandot“ als für den Gang der Handlung nicht unbedingt erforderliche Stationen, also als episierende Momente eingeordnet haben könnte. Im Fall der Ermordungs-Szene könnte darüber hinaus sogar noch die Absicht, unfreiwillige Komik unbedingt vermeiden zu wollen, mit hinein gespielt haben, vgl. Schücking, hier Szene IV, 2, S.147: First Murderer: „What, you egg! *Stabbing him*. Young fry of treachery!“ – Son: „He has kill'dme, mother; run away, I pray you!“; Karl Werder plädiert sehr dezidiert für die Beibehaltung der Szenen mit Macduffs Partnerin, vgl. Vorlesungen über Shakespeare's macbeth, hier S. 188-194, vehement für Schillers Streichung argumentiert Schatzmann, Macbeth, nach dem englischen Originale, hier S. 6f. Schatzmann versäumt an der zitierten Stelle nicht, darauf hinzuweisen, daß laut T. Fontane diese Szene auch in englischen Bühnenadaptionen des 19. Jahrhunderts oft ersatzlos wegfiel.

547 Siehe hierzu z. B. Hackl, S. 26 und NA, Bd. 13, S. 386.

Die Sicht auf den Protagonisten bleibt dabei in der Bearbeitung weitgehend unangetastet. Sein Charakter, sein Verhalten und seine Aussagen erfahren keine einschneidenden Modifikationen im Vergleich mit dem Hypotext. „Der Bräutigam der Kriegsgöttin“ erscheint unverändert als der ehrgeizige Zweifler, den Shakespeare zur Titelfigur erkoren hat:

If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly. If the assassination
Could trammel up the consequence, and catch
With his surcease kucces; that but this blow
Might be the be-all and the end-all here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come. But in thess cases,
We still have judgement here; that we but teach
Bloody instructions, which, being taught, return
To plague th' inventor. This even-handed justice
Commends th'ingredients of our poison'd chalice
To our own lips. [...] ⁵⁴⁸

Schiller gibt die entsprechende Stelle mit den folgenden Worten wieder:

Wär ea auch a b g e t a n, wenn es g e t a n ist,
Dann wär es gut, es würde rasch getan!
Wenn uns der Meuchelmord auch aller Folgen
Entledigte, wenn mit dem Toten alles ruhte,
Wenn dieser Mordstreich auch das Ende wäre,
Das Ende nur für diese Zeitlichkeit –
Wegspringen wollt' ich übers künft'ge Leben!
Doch solche Taten richten sich schon hier,
Die blut'ge Lehre, die wir andern geben,
Fällt gern zurück auf des Erfinders Haupt,
Und die gleichmessende Gerechtigkeit
Zwingt uns, den eignen Giftkelch auszutrinken. [...] ⁵⁴⁹

548 So lautet Macbeths vermeintlich berühmtester Monolog, zitiert nach der Ausgabe Shakespeares Werke. Englisch und Deutsch. Fünfter Band. Hg. von L. L. Schücking. Berlin, Darmstadt 1955, hier S. 112.

549 Siehe NA, Bd. 13, S. 92, bei Schiller Szene I, 14.

Abgesehen vom expressiveren Ausdruck, der sich in der gesperrten Schreibweise und den Ausrufungszeichen im Unterschied zum Shakespearschen Originaltext manifestiert, ist hier keine inhaltliche Veränderung auszumachen. Ob Duncans Feldherr seinen so ehrgeizigen wie mörderischen Gedankenspielen, seinen Mordphantasien nachgeben, d.h. sie in die Tat umsetzen wird oder nicht, scheint in diesem Monolog im Hypo- wie im Hypertext völlig offen und in der Schweben. Sie sind jedoch auch bei der Titelfigur vorhanden und wurden ihm nicht erst von der Frau an seiner Seite implantiert.⁵⁵⁰ Für diese Lesart sprechen die Hexen, die sich Macbeth und nicht etwa den anscheinend nicht gefährdeten, unbestechlichen Banquo für ihre Verführungskünste auserwählt haben und Lady Macbeths Bezugnahme auf ein früheres, dem Drama voraus liegendes Gespräch, in dem ihr Mann schon einmal seine ehrgeizigen Pläne, den Thron selbst zu besteigen, eingestanden hat (vgl. Szene I, 7, Schücking, S. 110f.).⁵⁵¹ Weder ist es möglich, den Beweis für Macbeths weiterhin integren Weg zu führen, sofern die Hexen und die Gemahlin nicht derart nachdrücklich interveniert hätten, wie sie es getan haben, noch scheint es möglich, den als erfahrenen wie erfolgreichen Militär, der er ist, strategisch denkenden und begabten Herrn von Inverness von jeglicher Verantwortung für sein Morden und seine Anstiftung zum Töten reinzuwaschen. Dies strebt Schiller wohl auch nicht an. Doch er unternimmt den Versuch, ihn so weit als irgend möglich zu entlasten.

Schiller trägt die Schuld von Macbeth ab, indem er sie dessen Ehefrau und den zu Schicksalsgöttinnen modifizierten Hexen aufbürdet. Damit steht er eher am Anfang der langen Rezeptionsgeschichte des dichten Stückes, sah doch nur zu Beginn „[...] die Literaturkritik [...] Macbeth und Lady Macbeth [...] noch schlicht als heroische[n]

550 Darauf weist zurecht und konzis A. C. Bradley: Zum Charakter des Macbeth. In: Wege der Shakespeareforschung. Hg. von Karl L[udwig] Klein. – Darmstadt 1971. (=Wege der Forschung Bd. XV), S. 66-86 hin, der die charakterliche Ähnlichkeit des Ehepaares deutlich heraushebt, siehe hier insbesondere S. 67 respektive S. 85 und zugleich, indem er die Reflektiertheit des Titelhelden aufdeckt, der Deutung, Macbeth sei ein lediglich von der Lady getriebener labiler Charakter, überzeugend entgegentritt, so auf S. 81, bezogen auf die Szene III, 4 (Ausgabe von Schücking): „Was für eine gräßliche Klarheit der Selbsterkenntnis in diesem Abstieg zur Hölle, und doch was für eine wilde Gewalt in dem Trieb zu leben und sich selbst zu behaupten [...].“ Bradley scheint mir darüber hinaus auch die treffendere Sicht auf die Haltung des Rezipienten gegenüber dem aus Ehrgeiz zum Mörder werdenden Than von Glamis zu besitzen – falls man es überhaupt gelten lassen will, hier eine einheitliche Sichtweise zu insinuieren. Während Harold Bloom sehr selbstverständlich folgert, Macbeth setzte „die Menschen“ einem Zwang aus, „sich mit ihm oder wenigstens mit seiner Fantasie zu identifizieren“, Bloom, Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen, hier S. 754f., konstatiert Bradley vorsichtiger, „daß wir ihn mehr mit Scheu als mit Bedauern betrachten“ (S. 70), wie er auch sehr skeptisch der These entgegentritt, Shakespeare habe durch Macbeth eigene Überzeugungen verkündet, vgl. Bradley, S. 78, während Bloom, hier S. 753, ohne Beweise vermutet, Macbeth sei „mit einer ungeheuer starken Fantasie begabt, die geradezu“ den Eindruck erwecke, „Shakespeares eigene zu sein.“; ferner: Schatzmann, Schillers Macbeth, S. 9.

551 Vgl. insbesondere Karl Werder, Vorlesungen über Shakespeare's Macbeth, hier S. 212-227.

Bösewicht und abscheuliche Schurkin [...]“, während spätere Rezipienten die gemischten und vielschichtigen Charaktere dieser Figuren auffaßten.⁵⁵²

Bei den Hexen greift der Bearbeiter drastisch ein, davon abgeleitet offenbart sich ein gänzlich anderes Konzept, als der ursprüngliche Verfasser es im Sinn gehabt hat.⁵⁵³

Unter Schillers Händen mutieren die „Zauberschwestern“ zu antiken Schicksalsgöttinnen, was nicht zuletzt ihre Bewegungsfreiheit und Agilität auf der Bühne reduziert.⁵⁵⁴ Durch Textzusätze in ihrem ersten Auftritt und einen weitgehenden Austausch ihres Dialoges im späteren werfen sie ein sehr abweichendes Licht auf das gesamte Handlungsgeschehen. Das ist auch Körner aufgefallen und kritisch von ihm aufgenommen worden.⁵⁵⁵ In seiner Antwort auf den Einwand des Freundes verteidigt Schiller sein Vorgehen, wobei er seinen pädagogischen Impetus preisgibt: „[...] Deine Bemerkung wegen der in die erste Hexenszene eingeschobenen deutlichen Enuntiationen mag wohl gegründet sein; aber sie schienen mir für das Theater nötig, weil die Masse des Publikums zu wenig Aufmerksamkeit hat und man ihr vordenken muß. [...]“⁵⁵⁶ – Die Sicht des Publikums auf das Stück soll so gezielt beeinflusst, dessen Interpretation des Gesehenen nicht dem Zufall überlassen, sondern vielmehr kanalisiert werden. Aus diesem Grund hat er sich anscheinend auch zu einer beträchtlichen Ausdehnung der bei Shakespeare kurz und effektiv aufblitzenden Eröffnungsszene entschlossen (vgl. NA, Bd. 13, Szene I, 1, V. 10-27 sind Schillers freie Ergänzung), um dem Publikum mehr Zeit und Raum zu geben, die drei ungewöhnlichen Gestalten einzuordnen, zugleich bietet die dramaturgisch geschickte, neu eingestreute Erwähnung der „Meisterin“ die Option, Hekates späteres Erscheinen (vgl. NA, Bd. 13, Szene IV, 2, S. 130) anzukündigen und dergestalt weniger überraschend erscheinen zu lassen. Den zweiten Auftritt der Hexen verschiebt Schiller minimal nach hinten, sie erscheinen eine Szene später als bei Shakespeare wieder (NA, Bd. 13, Szene I, 4, S. 79f.). Wiederum sehr frei ersetzt der Dramaturg den Dialog der Hexen durch die von Schroeter so genannte „Parabel“ vom Fischer⁵⁵⁷, eine Ballade, die offensichtlich als eine Anspielung

552 Gemäß Suerbaum, *Der Shakespeare-Führer*. – Stuttgart 2001, S. 300f. sowie dem aktuellen Forschungsüberblick *Shakespearean Criticism* 69 (2003), p. 268-371, hier besonders die Einleitung, p. 268.

553 Über die vorgetragene Einschätzung besteht eine sehr weitreichende Einigkeit in der Sekundärliteratur, als einziger weicht Frank Günther von dieser Sichtweise ab, indem er bereits bei Shakespeare die Hexen als „Schicksalsgöttinnen im klassischen Sinn“ faßt, vgl. William Shakespeare. *Macbeth*. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt [...], hier S. 212.

554 Die des Schwebens oder Fliegens mächtigen Hexen, vgl. Szene I, 1, bei Shakespeare / Schücking S. 100: „hover“ bedeutet „schweben“, wirken bei Schiller wesentlich statischer, da sie buchstäblich auf Kothurnen schreiten, vgl. hierzu die Einlage im Brief Goethes an Schiller vom 30. September 1800, Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Staiger, hier S. 881f., Bemerkung 4.

555 Siehe Körners Brief an Schiller vom 26. Juni 1800, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von Klaus L. Berghahn, hier S. 302.

556 Ebenda, S. 304 [Schillers Brief an Körner vom 3. Juli 1800].

557 Siehe Schroeter, hier S. 90.

auf Macbeths zukünftiges Schicksal interpretiert werden muß⁵⁵⁸, wenngleich wiederum als eine sehr parteiische, da entsprechend Macbeth, gleich dem armen, aber glücklichen Fischer, von den Hexen arglos und ohne dem auch nur das Geringste entgegensetzen zu können, von seinem guten Weg abgebracht wird, weil „die erste Hexe“ sich von so viel bisher gezeigter Gutherzigkeit anscheinend geradezu zwangsläufig provoziert fühlen mußte:

[...] Mich verdroß des Bettlers froher Gesang,
Ich hatt's ihm geschworen schon lang und lang –
Und als er wieder zu fischen war,
Da ließ ich einen Schatz ihn finden,
Im Netze, da lag es blank und bar,
Daß fast ihm die Augen erblinden.
Er nahm den höllischen Feind ins Haus,
Mit seinem Gesange da war es aus. (NA, Bd. 13, S. 79, V. 110-117)

Wie später noch einmal bei „Der Jüngling am Bache“ in „Der Parasit“ substituiert Schiller eine Textpassage des betreffenden Hypotextes mittels einer frei hinzugedichteten Einlage, welche sich als Interpretation des Dichters lesen läßt. Während das Gedicht innerhalb des übertragenen französischen Lustspiels das positive Ende vorwegnimmt, antizipiert das Schicksal des Fischers Macbeths tragisches Scheitern aufgrund zu ambitionierter Karrierevorstellungen. Vernachlässigt wird in der Ballade die Frage nach dem individuellen Ausmaß der Schuld, die bei Macbeth, der für seine Ziele buchstäblich über Leichen geht, beträchtlich höher ausfällt als bei dem vom rechten Weg abgekommenen Fischer, der es „nur“ versäumt, den von ihm gefundenen Schatz zu melden oder zu teilen. „Macbeths Musen“⁵⁵⁹ fördern im übrigen bei ihren Auftritten im vierten Akt zusätzlichen Sprengstoff zutage. Warum neben all den angeblich wirkungsvollen pflanzlichen und tierischen Ingredienzen „Judenleber“ (vgl. NA, Bd. 13, Szene IV, 3, S. 131, V. 1493) notwendiger Bestandteil des gerade zusammengebrauten „Breies“ (vgl. ebenda, V. 1500) sein muß, obwohl davon im Hypotext an keiner Stelle die Rede ist⁵⁶⁰, will in keiner Weise einleuchten.⁵⁶¹

558 So auch Borchardt, NA, Bd. 13, hier S. 389.

559 So Bloom, Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen, hier S. 767.

560 Vgl. hierzu Schücking, Szene IV, 1, S. 138-144, S. 138f..

561 Diesen negativen Aspekt entdeckte auch schon der Rezensent des „Dramaturgischen Journals für Deutschland, Nürnberg, 1802, 21. März“, leicht zugänglich über Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen..., hg. von Julius W. Braun, Bd. III, S. 216f.; immerhin macht diese Textstelle hellhörig und sensibilisiert für etwaige weitere Entdeckungen in dieser Richtung, die nicht unbeachtet bleiben werden; der Herausgeber der NA schweigt über diesen Aspekt, vgl. Bd. 13, hier S. 397, desgleichen Ingenkamp, hier S. 938.

Schiller eliminiert demnach nicht, wie sich etwa aufgrund des von ihm als unwahrscheinlich eingestuften ursprünglichen „Egmont“-Schlusses, den er entsprechend abänderte, erwarten ließe, die in „Macbeth“ deutlich zutage tretende „Sphäre des Fantastischen“⁵⁶² – die Hexen z. B. bleiben zwar nicht unangetastet, werden von ihm aber in ihrer szenischen Präsenz nicht reduziert, sondern das komische Element des Stückes, den Text des Pfortners. Dieser erfährt eine konsequente Umgestaltung. Dahinter verbirgt sich sicherlich das Streben nach einer Reinheit der Form, hier des Trauerspiels, in welcher solche Brechungen keinen Platz haben.⁵⁶³ Die drastische Sprache und mehr noch die Auswahl der erwähnten Themen tun ein Übriges, um Schiller darüber hinaus eine gänzlich andere Gestaltung dieser Szene geraten erscheinen zu lassen. Als eine der hervorstechendsten Maßnahmen, die Schiller bei der Bearbeitung des gesamten Stückes vornimmt, beschreibt stellvertretend McLain

[...] die völlig neugestaltete Pfortner-Szene [...]. [...] Nach der eben geschehenen Greuelthat ist diese Szene [im Original, Anm. der Verf.] einerseits „*ein komisches Intermezzo*“ [Hervorhebung der Verf.], andererseits wirkt sie gleichsam auf höherer Ebene ironisch, da der Zuschauer weiß, daß der Pfortner, als er sich scherzend als Pfortner der Hölle vorstellt, unbewußt die Wahrheit spricht. Offenbar fand Schiller, daß das idyllische Morgenlied, das er seinem Pfortner in den Mund legte, dem poetischen Niveau, das er in seiner Bearbeitung anstrebte, weit besser entsprach als Shakespeares derbkomische Wortspielerei; [...].⁵⁶⁴

Substituiert wird der so böse wie treffende Kommentar des von der Schloßherrin in Betrunkenheit versetzten Pfortners, eines Narren in einem plausiblen Gewand, der, ohne sich dessen selbst bewußt zu sein, eine Analyse der Situation liefert, welche haarscharf ins Schwarze trifft. Schillers Motive für die vollständig andere Anlage der Pfortner-Szene werden neben den bereits genannten Überlegungen nahezu einstimmig in dem ihm attestierten „Mangel an Verständnis für epische und groteske Elemente in der Tragödie“ gesehen.⁵⁶⁵ Ob jedoch der bei Schiller in einem „Zimmer“ stattfindende Auftritt des Bediensteten, der ein religiöses Lied auf den Lippen hat, tatsächlich als gelungener Ersatz für das Ausgetauschte gelten kann, darf mit dieser ostentativen

562 So Bloom, Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen, hier S. 753; zu den Hexen siehe weiterhin Gamlin, Synergetische Sinnkonstitution, hier S. 72-78 und Ingenkamp, S. 892ff..

563 So argumentiert stellvertretend für die anderen Interpreten Ingenkamp, S. 897.

564 Vgl. McLain, William H.: Schillers *Macbeth*: Sprache und Rhetorik. In: Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen. Festschrift für Stuart Atkins. Hg. von Gerhart Hoffmeister. - Bern, München 1981, S. 217-230, hier besonders S. 221f.; vgl. ferner: Paulin, Roger: Schiller's *Macbeth* Reconsidered. In: Texte, Motive und Gestalten der Goethezeit. Festschrift für Hans Reiss. Hg. von John L. Hibberd und H. B. Nisbet. - Tübingen 1989, S. 131-149; übereinstimmend weisen Hackl, S. 15, Karl Werder, S. 200f. auf die großen Zweifel an der Authentizität der Pfortner-Szene hin, woraus viele die Berechtigung ableiteten, sie zu streichen oder zu verändern.

565 So formuliert es stellvertretend Hackl, hier S. 35.

Skepsis der heutige Rezipient leichter fragen, als der zeitgenössische. Körner, der sich immer klar zu seinen anderen Lesarten und ästhetischen Überzeugungen bekennt, lobt diesen Eingriff explizit⁵⁶⁶ und Goethe, der, wie später noch ausführlich dargelegt wird, etliche Ratschläge zur vermeintlichen Verbesserung der geplanten theatralischen Einrichtung parat hält, verliert über diesen Punkt kein Wort, weshalb aufgrund des Stillschweigens von seinem Einverständnis auszugehen ist. Legitimiert sah man die Maßnahme des Weimarer Dramaturgen durch die allgemein und offen diskutierten Zweifel an der Authentizität der Szene.⁵⁶⁷

Es entsteht schon im Ausgangstext der Eindruck, als wolle Lady Macbeth mehr als sie kann und als könne Macbeth mehr, als er anfänglich will. Immerhin wirkt rückblickend der erste feige Mord an seinem Cousin und Gast wie ein *point of no return* (vgl. Szene II, 2, bei Schücking S. 119, bei Schiller Szene II, 4, NA, Bd. 13, S. 102). Zudem fällt Macbeth im weiteren Verlauf seiner Tragödie sehr wohl eine bewußte, aktive Entscheidung für das Böse (vgl. Macbeths lange ununterbrochene Rede am Ende von III, 2 bei Schücking S. 131, bei Schiller Macbeths Monolog in Szene III, 3; NA, Bd. 13, S. 114). Demnach wird er von seiner Frau, die jedoch sicherlich eine affirmative, eine unbestritten begünstigende Funktion ausübt, nicht überrollt. Sie stimuliert ihren Mann, sie macht übereifrig seine noch diffusen Ziele zu ihren eigenen. Obwohl es gemeinsam an einem Strang zieht, entfremdet sich das Ehepaar nach dem Erreichen des Ziels, der Königskrone, was sich auch in der mangelnden Präsenz der weiblichen Figur auf der Bühne niederschlägt. Sie teilen sich einander nicht mehr mit und sie teilen genauso wenig ihren Tagesablauf.⁵⁶⁸ Transparent macht Shakespeare die mildernden Umstände für seine wichtigste weibliche Figur an eben jener bei Schiller ausgesparten Stelle, durch die die Lady beim deutschen Bearbeiter zu einer plakativ bösen Figur gerät (vgl. Schücking, S. 129, Szene III, 2):

[...] Nought' s had, all's spent,
Where our desire is got without content:
,Tis safer to be that which we destroy,
Than by destruction dwell in doubtful joy.⁵⁶⁹

566 Nämlich in seinem schon angesprochenen Brief an Schiller vom 26. Juni 1800, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von Berghahn, S. 302.

567 So nachzulesen beim durchaus kritischen Karl Werder, Vorlesungen über Shakespeare's Macbeth, hier S. 194-201, S. 201.

568 So interpretiert es auch Bloom, siehe hierzu S. 772 respektive 755.

569 Siehe Schücking, S. 129.

Zusätzlich noch befördert wird der so forcierte negative Eindruck durch die ihr des weiteren in den Mund gelegten Verse im fünfzehnten Auftritt des ersten Aktes (vgl. NA, Bd. 13, S. 94).⁵⁷⁰

Neben den Charakterveränderungen reduziert Schiller insgesamt die Komplexität der Tragödie mittels klar erkennbarer, vereinseitigender Konturierung der *dramatis personae* im unmittelbaren Umfeld des Protagonisten. Die ursprünglich gegebene Heterogenität des Dramengeschehens, die einen panoramatischen Einblick in die Handlung gewährt, bündigt er nicht allein durch die Aufhebung von Ortswechseln oder den besonders auffallend geänderten Ablauf des Schlußaktes, wo er anfangs alternierend im „Zimmer“ das Ende der Lady, in einer „offnen Gegend“ die Vorbereitungen der Gegner Macbeths auf den finalen Kampf mit ihm zeigt, um ab der achten Szene auf dem „freien Platz vor der Festung“ (vgl. Didaskalie, NA, Bd. 13, S. 157) ununterbrochen die sich für Macbeth bis zur Ausweglosigkeit zuspitzende Situation zu zeigen, sondern darüber hinaus auf formaler Ebene vermittelt des bei ihm forcierten Gebrauchs etwa des Reimes, dessen systematische wie sukzessive zunehmende Etablierung zusammen mit dem Blankvers (NA, Bd. 13, Szene I, 9, S. 88; Szene II, 5, S. 102f.; Szene V, 1, S. 146-149) von den Weimarer Theatermachern gemeinsam avisiert und tentiert wurde. Die dergestalt gewonnene größere Einheit der Form korrespondiert mit der austarierten, geglätteten Heranführung des Publikums an das Präsentierte durch die hierfür instrumentalisierte Musik, die besonders im fünften Akt zur Steigerung der Wirkung gezielt eingesetzt wurde (vgl. NA, Bd. 13, S. 373f.), indem z. B. die „kurze Schlacht“ jeweils von „Musik“ untermalt wird, diese wird in den Szenen 8-14 exakt choreographiert bis hin zum Untergang Macbeths, der szenisch nicht gezeigt wird (vgl. NA, Bd. 13, S. 161) und nach Szene V, 12 und vor V, 13 stattgefunden haben muß und der Begrüßung des neuen, legitimen Königs, Duncans Sohn Malcolm, mit „Pauken und Trompeten“ (NA, Bd. 13, S. 375).

„Macbeth“ ist bis heute sicherlich die am häufigsten besprochene Bühnenbearbeitung des Weimarer Dramaturgen, noch weit vor „Egmont“ oder „Turandot.“⁵⁷¹ Zugleich ist sie,

570Selbst der Schiller wohlwollende Schatzmann konzidiert, Schillers Auffassung der Figur sei „bedenklich[...]“, vgl. Schatzmann, Schillers Macbeth, S. 7, obwohl er wenige Seiten später auf die Position des Dramaturgen einschwenkt, hier S. 11: „Er [Schiller, Anm. der Verf.] hatte die Erfahrung gemacht, dass nach dem Shakespeare'schen Texte der Charakter der Lady eine *doppelte Deutung* zulasse, diesem *Mangel* wollte er abhelfen und dieses Ziel hat er denn auch glücklich erreicht.“ [Kursive Hervorhebungen der Verf.] Zum Tragen kommt somit erneut Schillers pädagogische Intention, die Interpretation der Zuschauer zu steuern.

571 Unter den vielen Veröffentlichungen zum hier anhängigen Thema befinden sich mindestens drei Dissertationen, nämlich: Hochgesang, Michael: Wandlungen des Dichtstils. Dargestellt unter Zugrundelegung Deutscher Macbeth-Übertragungen. – München 1926; Hackl, Stefan: Shakespeares „Macbeth“ in den Bearbeitungen von Friedrich Schiller und Heiner Müller. – Innsbruck 1979; Gamlin, Gordon Sebastian: Synergetische Sinnkonstitution und das Bild des *Macbeth* in Friedrich von Schillers Einrichtung der gleichnamigen Tragödie von William Shakespeare am Weimarer Hoftheater am 14. Mai 1800 unter der Leitung von Johann Wolfgang von Goethe. – Konstanz 1995.

was ihre Präsenz auf den deutschsprachigen Bühnen (zumal denjenigen des 19. Jahrhunderts) anbetrifft, mit Abstand die wohl wirkungsmächtigste und die meistgespielte.⁵⁷²

So wurde etwa der Nachweis, daß es sich hier um eine „freie Nachdichtung“, die eng an die Schaffung eines eigenen poetischen Werkes grenzt⁵⁷³, oft und aus meiner Sicht mit durchaus stichhaltigen Argumenten geführt.⁵⁷⁴ Wie keine zweite wurde sie darüber hinaus in frappanter Unanimität zu der „klassischen“ Bearbeitung Schillers für das Hoftheater deklariert. Lesley Drewing diagnostiziert, „[...] daß die Substanz des Dramas [bei Schiller, Anm. der Verf.] eine andere geworden“ sei, es handele sich um „eine Dramatisierung in vollem Einklang mit der klassischen Ästhetik“⁵⁷⁵, Ingenkamp entdeckt, Schiller habe einige Maßnahmen ergriffen, „um seine Adaptation möglichst klassisch zu machen“⁵⁷⁶, Borchardt attestiert dem Dramaturgen, er habe es „als seine Aufgabe“ erkannt, Shakespeares Stück „aus dem Geiste der Klassik neu zu gestalten“⁵⁷⁷, Hackl ordnet „Schillers ‚Macbeth‘ in einer Reihe mit den großen klassischen Tragödien wie ‚Faust‘, ‚Egmont‘[!], ‚Iphigenie‘, ‚Die Jungfrau von Orleans‘ [!], ‚Maria Stuart‘, ‚Wallenstein‘ usw.“ ein⁵⁷⁸, um nur einige, keineswegs alle diesbezüglichen Interpretationen in Erinnerung zu rufen, die im übrigen alle eine klare Definition des von ihnen erkannten „Klassischen“ vermissen lassen. Hochgesang unternimmt dabei den ambitioniertesten Versuch der Zuordnung zum sogenannten „Klassischen“, als er der Definition Burgers erstaunlich nahe kommt, er einen überzeitlichen, wenn nicht zeitlosen Maßstab anlegt:

[...] Wenn Schiller Shakespeares Bilder in seinem Sinne übersetzt, so bedeutet diese Übersetzung immer auch eine Umsetzung einer maßlos-bewegten, chaotischen, stofflich-erfüllten und triebhaft-beherrschten

572 Hierzu ausführlich: Ingenkamp, S. 879ff.; NA, Bd. 13, hier hauptsächlich S. 400-404; Köster, S. 119-125.

573 Übrigens *meo voto* mit mehr Berechtigung, als Guthke dies für die „Turandot“-Bearbeitung, die er als Schillers eigenständiges Werk einstuft, für sich in Anspruch nehmen kann, davon handelt dann aber ausführlich das übernächste Kapitel, dem jetzt nicht weiter vorgegriffen werden soll, so etwa bei Schatzmann, Schillers Macbeth, S. 25, ähnlich Hiecke, Shakespeares „Macbeth“ erläutert, vor allem S. 115-123; unter den Zeitgenossen äußert sich in diesem Sinn Heinrich Voß, vgl. hierzu NA, Bd. 13, S. 401f. oder auch der Herausgeber der NA, der von einer „geistigen Interpretation“ schreibt, so auf S. 371 sowie Ingenkamp, hier S. 777; wie dagegen Peter-André Alt zu seiner Einschätzung gelangt, Schillers „Eingriffe“ seien auch bei „Macbeth“ und nicht allein bei „Lessings Nathan“ und dem späteren „Othello“ bloß „punktueller Natur“, erschließt sich nicht, vgl. Alt, Bd. II, hier S. 484.

574 So konstatiert nüchtern Borchardt bereits 1946, etwa das „Verhältnis zu den Quellen“ sei „so klar bestimmt worden, daß nicht viel Neues hierzu gesagt werden“ könne, vgl. NA, Bd. 13, S. 366.

575 Drewing, Die Vossische Shakespeare-Übersetzung, hier S. 71.

576 Ingenkamp, hier S. 894, ebenso S. 767.

577 NA, Bd. 13, hier S. 307, im nämlichen Sinn formuliert Borchardt auch auf S. 309, S. 311.

578 Hackl, hier S. 171.

Welt in die klaren, maßvollen, geordneten, aber auch fernen und durchsichtigen Linien seiner idealen Welt. [...] ⁵⁷⁹

Wenn die auf die „Macbeth“-Bearbeitung folgenden dramaturgischen Projekte des Weimarer Dramaturgen Schiller das Etikett „klassisch“ nicht oder weitaus weniger für sich reklamieren können, dann läßt sich daran die Frage knüpfen, ob und welche Gründe es hierfür möglicherweise geben könnte? Was unterscheidet diese Bearbeitung von den übrigen?

Schiller bearbeitet nach der Ansicht vieler namhafter Kommentatoren den „Klassiker aller Klassiker“⁵⁸⁰, den „schwärzesten Shakespeare“⁵⁸¹, und zwar, indem er den „Macbeth“ „klassisch-idealisiert“⁵⁸² umprägt. Als „Klassisch“ erweist sich diese Bühnenbearbeitung jedoch zumindest insofern nicht, als sie nicht richtungsweisend, prototypisch oder mustergültig für den weiteren dramaturgischen Weg Schillers gewesen wäre. Schillers Version des „Macbeth“ ist vielmehr die letzte Bühnenbearbeitung, bei welcher der Weimarer Dramaturg szenische Umstellungen vornimmt, bei den folgenden dramaturgischen Projekten kommt es lediglich zu Szenenstreichungen, so bei „Nathan“ oder „Turandot“, respektive zu Kürzungen innerhalb der einzelnen Szenen, so am Beginn des vierten Aktes bei „Othello.“⁵⁸³ Daraus leitet sich ab, daß Schiller in die Struktur der von ihm bearbeiteten Dramen nach seinem zweiten Projekt weniger eingreift, obwohl er für die strukturellen Veränderungen einen klar benennbaren Grund, die Reduktion der Wechsel des Prospektes, des Bühnenbildes, auf seiner Seite wußte, während er manche Änderung der Charaktere, auch künftig, ohne bühnenpraktische Notwendigkeiten, vornahm. Ob sich der Sinneswandel bezüglich der von nun an beibehaltenen Szenenabfolge durch eine

579 Hochgesang, hier S. 85, vgl. vor allem auch S. 74, S. 76, S. 78, S. 90, S. 95, vielleicht gipfeln in dieser Konklusion, S. 98: „Mit welcher Unmittelbarkeit vermag Shakespeares Sprache Wollen und Wünschen, alles Dunkle und Unheimliche inneren Schauens und Fühlens zu umreißen. Schillers Sprache kraft ihrer klassischen Ordnung und Gliederung setzt höchste Bewußtheit voraus.“

580 So Ute Daniel, Hoftheater, hier S. 157.

581 Genette, Palimpseste, hier S. 482.

582 So von Wiese, Drama und Theater, hier S. 703.

583 Tatsächlich fallen zudem einige inhaltliche Parallelen zwischen „Othello“ und „Macbeth“ ins Auge, so scheint Duncan von ähnlicher Blindheit geschlagen, was Macbeths berufliche Aspirationen anbelangt, wie Othello bezüglich Jago. Der Ehrgeiz bildet in beiden Tragödien den Dreh- und Angelpunkt für sämtliche weitere Themen. Blooms Erklärungsansätze für das Verhalten bei Macbeth und Jago basieren jeweils auf letzten Endes putativen, supponierten sexuellen Defiziten beider Figuren und vermögen nicht zu überzeugen; hinzu kommt der von diesen beiden Figuren ausgehende ins Allgemeine gerichtete Blick. Allerdings könnte man hiergegen doch einwenden, daß nicht jeder seine sexuellen Defizite, selbst wenn diese als gegeben vorausgesetzt werden, in der Macbethschen oder Jagoschen Methode kompensiert, vgl. Bloom, Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen, S. 771. Als ein weiteres *tertium comparationis* der beiden Weimarer Shakespeare-Adaptionen fällt die jeweilig ausgeprägte Einsetzung des Lichts, des Hell-Dunkel-Kontrastes, auf, wobei dieser im einen Fall hauptsächlich am Kontrast Othello – sämtliche weitere Personen seiner Umgebung, in anderen Fall über die Wechsel von Tag zu Nacht festgemacht wird.

sorgfältige Auswahl der zu bearbeitenden Stücke, die dieses Verfahren vielleicht gar nicht mehr nötig erscheinen lassen, oder durch eine wie auch immer herbei geführte Meinungsänderung des Dramaturgen, der einen anderen, strikteren Umgang mit seiner Vorlage pflegt, erklärt, auffallend bleibt dieser Einschnitt. Die „Macbeth“-Bearbeitung steht für den ersten Riß innerhalb Schillers dramaturgischer Verfahrensweise und zwar insofern, als der unmittelbar darauf folgende „Nathan“, wie gleich im Anschlußkapitel gezeigt werden wird, in auffallend behutsamer Art und Weise und ohne tief greifende Veränderungen für die Weimarer Bühne adaptiert wird. Die im folgenden ausführlich zitierten Dokumente innerhalb des Schiller-Goethe-Briefwechsels legen den Schluß nahe, daß die Erfahrungen und Schwierigkeiten mit „Macbeth“ dieses zurückhaltendere Verfahren nach sich zogen.

Zu beobachten ist damit insgesamt keine einheitliche, durchgängige Bearbeitungsweise, als vielmehr ein bei jeder Bearbeitung abzulesendes, zu verfolgendes variierendes Verfahren, welches in gleicher Art und Weise nicht exakt mit dem einer anderen Bühnenbearbeitung zur Deckung zu bringen ist.

Peter Schmidt wertet Schillers zweite, von ihm „als misslungen“ erachtete dramaturgische Arbeit immerhin als den Versuch, „ein Gegengewicht zu Goethes französischer Richtung zu schaffen [...]“.⁵⁸⁴ Ob dieser Gegensatz derart deutlich vor Schillers Auge stand, dürfte aufgrund des ursprünglich bestandenen, von Goethe grundsätzlich goutierten Planes, „[...] diese Suite von acht Stücken [...], die den Krieg der zwei Rosen abhandeln [...]“⁵⁸⁵, zu bezweifeln sein.

Interessant und bisher in der Tat noch nicht ausreichend beachtet ist indessen Goethes intensive Anteilnahme speziell an dieser Bearbeitung, die, zumindest soweit es hierfür schriftliche Zeugnisse gibt, weit über sein sonstiges Interesse und Engagement bezüglich Schillers dramaturgischer Tätigkeit hinausreicht.⁵⁸⁶ In mehreren Briefen, eminent wichtigen paratextuellen Dokumenten, setzt er sich mit dem Projekt auseinander, macht Änderungsvorschläge, gibt Hinweise auf die Kostümierung etc. Interessanterweise beruft Beckhaus Goethe sowohl zum Zeugen als auch zum Richter für die von ihm angetretene Ehrenrettung des Bearbeiters.⁵⁸⁷ Doch waren die

584 Schmidt, Bühnenanweisungen, hier S. 323f..

585 Siehe Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Staiger, hier S. 501ff. [Schillers Brief vom 28. November 1797 respektive Goethe Antwortschreiben vom 29. November 1797].; gemeint sind die Historien, von denen damals nur acht, heute jedoch zehn Shakespeare zuerkannt werden, wobei die Diskussion über die Autorschaft Shakespeares regelmäßig von neuem entfacht wird.

586 In besagtem Umfang gibt es keine weiteren Zeugnisse Goethes, eine andere Schillersche Bühnenbearbeitung betreffend.

587 Beckhaus, Shakespeares Macbeth und die Schillersche Bearbeitung, setzt es sich zum Ziel, zu zeigen, „wie er [gemeint: Schiller, Anm. der Verf.] in Übereinstimmung mit Goethe gehandelt hat“, z. B. S. 3, S. 24.

schriftlichen wie mündlichen Deliberationen anschließend auch von Erfolg gekrönt?⁵⁸⁸ Während Gordon Sebastian Gamlin zurecht von der grundsätzlich bei einer Theaterproduktion gegebenen „synergetischen Sinnkonstitution“ ausgeht⁵⁸⁹, die es erschwere, alle am Sinnfindungsprozeß Beteiligten zu eruiieren respektive deren jeweiligen Anteil am Endprodukt zu bestimmen, erweist sich Goethes Anteil gerade an dieser Arbeit höher als bei allen anderen von Schiller für das Weimarer Hoftheater in Angriff genommenen Projekten, auch wenn er selbst ein „Rätsel“ für die „Turandot“-Aufführung beigesteuert hat. Zudem ist sein Part hier größer als der eines jeden Dritten.⁵⁹⁰ Schillers Arbeit an der englischen Tragödie geht schleppender voran, als er erwartet haben mag. Zunächst beschert sie ihrem Bearbeiter eine schlaflose Nacht: „Eine lebhaft Beschäftigung mit dem Macbeth, dem ich gestern noch spät nachdachte, hat mich erhitzt.“, heißt es im Brief an Goethe vom 13. Januar 1800.⁵⁹¹ Sechs Tage später meldet er seine Entschlossenheit, „[...] mich zu Hause zu halten und bei meinem Geschäfte zu bleiben, welches dieser Tage ein wenig laulich gegangen ist. [...]“⁵⁹² Am 2. Februar teilt er Goethe die positiven Wirkungen mit, die ihm das Original im Unterschied zu den bisher ausschließlich benutzten „beiden Vorgänger[n]“ eröffne,⁵⁹³ drei Tage darauf glaubt er zwischenzeitlich sogar, am folgenden Abend mit dieser Aufgabe zu Rande kommen zu können.⁵⁹⁴ Die Hoffnung war jedoch verfrüht, denn Goethe erkundigt sich am 14. Februar nach dem Schluß und schickt Schiller am 16. Februar „das englische Lexikon“, dessen er bedarf.⁵⁹⁵ Den erbetenen Schluß erhält Schiller am 3. April vom Freund zurück, mit der Zusatzbemerkung „nur wenig angestrichen“ zu haben. Anschließend kommt es noch einmal zu Umarbeitungen, Revisionen, denn nach wiederum zwei Tagen läßt Schiller den Weimarer Intendanten wissen, er stäke „jetzt ganz in [s]einem Geschäft“ und hoffe aufgrund „leidliche[r] Stimmung [...] so weit zu kommen als möglich [...]“.⁵⁹⁶ Am 10. April 1800 regt Goethe ihn an, die von Reichardt komponierte „Musik von Macbeth“ einschließlich des „Pfortnerlied[es]“ bei seinem Besuch mitzubringen.⁵⁹⁷ Die Premiere findet schließlich am

588 Zu mündlichen Konsultationen über „Macbeth“ kommt es erstmals sechs Tage nach dem Entschluß, diesen zu bearbeiten, am 12. Januar 1800. Es folgen weitere Gespräche über diesen Gegenstand am 22. Januar, am 6. und am 15. Februar, am 3. April, vgl. Wilpert, Gero von: Schiller-Chronik. Sein Leben und Schaffen. Mit 12 Abbildungen. – Stuttgart 2000, S. 274-277.

589 Gamlin, Synergetische Sinnkonstitution und das Bild des Macbeth [...]. – Konstanz 1995; zudem geht Gamlin auf Goethes Briefe bezüglich des „Macbeth“ nicht näher ein.

590 Daß seine Sicht auf Shakespeares Tragödie schließlich von Goethe goutiert worden sei, betont besonders Beckhaus, Shakespeares Macbeth und die Schillersche Bearbeitung, hier S. 3, S. 24f..

591 Siehe Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Staiger, hier S. 841.

592 Ebenda, S. 842.

593 Ebenda, S. 844.

594 Ebenda, S. 845.

595 Ebenda, S. 846.

596 Ebenda, S. 850.

597 Ebenda, S. 851.

14. Mai 1800 statt, und geriet laut der zeitgenössischen Berichte trotz der Textschwierigkeiten des Hauptdarstellers zu einem beachtlichen Erfolg.⁵⁹⁸ Das mit Abstand interessanteste Dokument des intensiven Austausches über die Theaterproduktion findet sich jedoch in der Einlage zu Goethes Brief an Schiller vom 30. September 1800, die er so ankündigt: „[...] Ich lege noch *vorjährige Bemerkungen* über den Macbeth bei, die ich zum Teil noch erst werde kommentieren müssen, heben Sie solche bei sich auf oder geben sie Beckern.“⁵⁹⁹ Goethe selbst gibt den Hinweis, daß seine Aufzeichnungen keineswegs aktuell sind, sondern zeitlich zurückliegen. Aus dem Vorjahr, wie Goethe angibt, können sie jedoch nicht datieren, da die Entscheidung für diese dramaturgische Arbeit erst im Januar gefallen ist. Darum spricht einiges, ohne daß sich das exakte Datum definitiv klären ließe, für ein Entstehen der Aufzeichnungen Goethes in der Endphase der Bearbeitung durch Schiller respektive während der Einstudierung des Stückes, die der Bearbeiter selbst leitete oder unmittelbar nach der Premiere, nämlich vor allem Schillers Revision nach der Rückgabe des Schlusses am 3. April, oder die Abstimmung der musikalischen Einlagen noch wenige Tage vor der Premiere am 10. April. Für die erneute Aufführung am 1. Oktober 1800 werden die Rollen neu besetzt.⁶⁰⁰ Goethes „Bemerkungen“⁶⁰¹ rekurrieren hauptsächlich auf Fehler oder Schwächen der theatralischen Umsetzung und Darbietung⁶⁰², so dreht es sich etwa um die „symmetrische Stellung“ der drei Hexen, die deutlicher zu akzentuieren ist, ihre Bühnenpräsenz beim gemeinsamen Auftritt mit den Feldherren soll wirkungsvoller gestaltet werden, die Musik zur Überleitung zwischen den zwei heterogenen Szenen (vgl. NA, Bd. 13, Szenen IV, 4 und IV, 6, S. 132-136 und S. 137-142) sei geschickt einzusetzen⁶⁰³, den Darstellern der Lady Macbeth und Macduffs, des Arztes sowie den in den Hexenszenen im vierten Akt eingesetzten Kindern habe man Spielanweisungen zu geben. Zudem klappen die Abgänge noch nicht reibungslos, er mahnt wirkungsvollere Fechtscenen an, die Ausstattung erscheint insgesamt verbesserungsfähig usw.⁶⁰⁴ Abgeschlossen sind die Korrekturen damit immer noch nicht.

598 Vgl. NA, Bd. 13, S. 365; eine erste Wiederholung erfolgt aufgrund des Erfolges schon am 17. Mai 1800.

599 Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, S. 879-882, hier S. 880, kursive Hervorhebung der Verf..

600 Vgl. wiederum NA, Bd. 13, S. 365.

601 Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, S. 881f..

602 Mit Ausnahme der unter Nr. 22 und Nr. 25 verzeichneten Vorschläge, siehe hierzu ebenda, S. 882 [möglicher Einschub eines Monologes von Malcolm sowie über zu ändernde „Arrangements“ in der Arzt-Szene des fünften Aktes], NA, Bd. 13, Szenen V, 1 oder V,4 und 5, S. 146-149, S. 152-55.

603 Offenbar erinnert Goethe sich nicht mehr an den dazwischen liegenden Auftritt Macbeths in Verbindung mit Lenox, der durchaus eine Vermittlungsfunktion zwischen den beiden angesprochenen Szenen besitzt, vgl. NA, Bd. 13, Szene V, 5, S. 136f..

604 Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, S. 881f..

Am 7. April 1804 kam es zu einer Wiederaufnahme der „Macbeth“-Produktion am Weimarer Hoftheater. Daß sie den Versuch darstellte, tatsächliche oder vermeintliche Mängel der ersten Aufführungen aus dem Jahr 1800 auszugleichen, liegt nahe. Denn nach wie vor wurde an der Umsetzung gefeilt. Wieder brachte sich Goethe im nachhinein in die Gestaltung der Inszenierung nachdrücklich ein, was auf seine Unzufriedenheit mit dem auf der Bühne Präsentierten schließen läßt. Immer noch werden dabei von ihm szenische Veränderungen in Betracht gezogen, so anlässlich der Begegnung zwischen dem alten Mann, Rosse und Macduff (vgl. NA, Bd. 13, Szene II, 13, S. 110f.), wo er dafür plädiert, den Aktschluß von letzterem sprechen zu lassen, des gleichen bemängelt er im vierten Akt Macbeths die Szene IV, 14 beendenden Worte „Komm herein, du draußen!“ (NA, Bd. 13, S. 136f.). Ansonsten kümmern sich seine Ausführungen zum ganz großen Teil um schauspielerische Gesten, die deutlicher zu akzentuieren seien, um den Text ergänzende Handlungen, die den „sinnlichen Bezug“ herstellen sollen oder um kleinere Abänderungen des Bühnenbildes respektive des Lichtes und des Kostüms.⁶⁰⁵ Der „Macbeth“ soll stetig an Stringenz gewinnen, soll noch besser, noch stimmiger werden bis hin zur wohl avisierten Perfektion. Schiller reagiert auf alle Veränderungsvorschläge und kritischen Anmerkungen Goethes zumindest nicht in überlieferter schriftlicher Form. Inwieweit seine Ideen umgesetzt wurden, bleibt somit im dunkeln. Die Realisierung des Erstrebten gestaltet sich äußerst schwierig. Wie schwierig, wird eventuell daran evident, daß Goethe in seinen ersten Änderungsvorschlägen aus dem Jahr 1800 teilweise eher statisch orientiert ist, die Choreographie darum bemüht schien, die Schauspieler möglichst exakt auf ihren Platz auf der Bühne festzulegen, sie gewissermaßen zu ‚verorten‘, während er vier Jahre danach tendenziell dazu übergeht, mehr Aktion, mehr Bewegung zu fördern.⁶⁰⁶ Der Schlüssel zur geeignetsten Umsetzung ist aber damit keineswegs endgültig gefunden.⁶⁰⁷

Ein anderer Zugang zu Shakespeare wird nach der immer noch nicht zufriedenstellenden Wiederaufnahme in Angriff genommen: Unter den Zuschauern des Theaterabends im Jahr 1804 befand sich der junge Heinrich Voß, mit dem 1805 die Fortsetzung der Shakespeare-Rezeption in Weimar geplant wurde.⁶⁰⁸ Die „Othello“-Produktion läßt die soeben entwickelte Beobachtung dann offenkundig werden: Mit ihr

605 Alle erwähnten Beispiele stammen aus Goethes Brief an Schiller vom 16. April 1804, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 1029f..

606 Ebenda, vor allem seine Notizen zu Lady (11) respektive Macbeth (13).

607 Vgl. Borchardt, NA, Bd. 13, der sich hier, S. 365, skeptisch anlässlich der wenig zufriedenstellenden Vorstellungen in Lauchstädt im Juli 1804 zeigt; die von Schiller einstudierte erste „Macbeth“-Inszenierung war im nachhinein die von den Rezipienten akzeptiertere, siehe ebenfalls Borchardt, S. 365 [er zitiert hier einen Brief Adolph Müllers an seine Schwester vom 13. Juli 1804].

608 Vgl. Drewing, Die Shakespeare-Übersetzung von Johann Heinrich Voß und seinen Söhnen, hier S. 91.

war der entscheidende Schritt in Richtung auf ein verändertes, stärker am Original orientierten und geschulten Herangehen an den Text vollzogen.⁶⁰⁹

609 Nicht verschwiegen werden soll, daß Hackl zu einer diametral entgegengesetzten Interpretation dieses Umstandes gelangt ist, insofern, als er die Weimarer „Othello“-Version als die im Vergleich mit „Macbeth“ (in Schillers Bearbeitung) noch radikalere einstuft, so Hackl, auf S. 32: „Schiller reduzierte ‚Othello‘ auf das französische Prinzip, vereinfachte die Handlung, kürzte viel und verdeutlichte die Konturen der Charaktere. Diese und andere Verfahrensweisen [...] sind hier [gemeint: in der Othello-Bearbeitung, Anm. der Verf.] zum Teil noch konsequenter angewandt als bei Macbeth.“; auch Ingenkamp deutet es anders, vgl. S. 776.

„Edler Schatten, du zürnst?“ – Ja, über den leblosen Bruder,
Der mein modernd Gebein lasset im Frieden nicht ruhn.

Xenion 356

3. Komprimierung des Vorbildes – Lessings „Nathan der Weise“

Gotthold Ephraim Lessings „dramatisches Gedicht“ *Nathan der Weise* aus dem Jahr 1779 (erschieden bei Christian Friedrich Voß im Mai desselben Jahres) wird bis heute von der Forschung geschätzt als dichtes Schauspiel mit breitem Bezugsrahmen: theologische Fragen werden genauso thematisiert wie poetologische, die Motivierung der Figurenkonstellation innerhalb des Stückes wird ebenso hinterfragt wie die mögliche Bedeutung für einen (neuen) Gesellschaftsentwurf insgesamt.⁶¹⁰ Die Themenfülle mag das ungebrochene literaturwissenschaftliche Interesse an diesem „Ideendrama“, dem auch schon „das Gewicht eines weltanschaulichen Vermächtnisses“ attestiert wurde, erklären.⁶¹¹ So liefert Lessings letztes vollendetes Drama immer noch genug Stoff für aktuelle Dissertationen und Habilitationsschriften.⁶¹² Seine erste öffentliche Aufführung erlebte es fast genau vier Jahre nach der Drucklegung, am 14. April 1783 unter Karl Theophilus Döbbelin (1727-1793) in Berlin, vorausgegangen war lediglich eine Privataufführung am 15. Oktober des Erscheinungsjahres.⁶¹³ Mit Bezug auf den Gothaer Theaterkalender von 1786 vermeldet Köster danach einen Aufführungsversuch in Preßburg aus dem Vorjahr, bevor am 27. Juli 1801 Friedrich Ludwig Schmidt den ersten

610 Vgl. Fick, Monika: *Lessing Handbuch*. – Stuttgart 2000, S. 407.

611 Vgl. Kohlschmidt, Werner: *Geschichte der deutschen Literatur vom Barock bis zur Klassik*. 2. Auflage. Mit 112 Abbildungen. – Stuttgart 1965, S. 417-423, hier S. 420.

612 Vgl. z. B. Fischer, Barbara: *Nathans Ende? Von Lessing bis Tabori. Zur deutsch-jüdischen Rezeption von „Nathan der Weise“*. – Göttingen 2000 respektive Müller Nielaba, Daniel: *Die Wendung zum Bessern. Zur Aufklärung der Toleranz in Gotthold Ephraim Lessings Nathan der Weise*. – Würzburg 2000 - von den zahlreichen einschlägigen Texten abgesehen, vgl. stellvertretend: Gotthold Ephraim Lessing. Hg. von Gerhard und Sibylle Bauer (= *Wege der Forschung* Bd. 211). – Darmstadt 1968; Politzer, Heinz: *Lessings Parabel von den drei Ringen*. In : Ders.: *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*. – Stuttgart 1968[und öfter]; Bohnen, Klaus L. (Hg.): *Lessings Nathan der Weise*. – Darmstadt 1984 (= *Wege der Forschung* Bd. 587); *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*. Von Wilfried Barner, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer unter Mitwirkung von Volker Badstübner und Rolf Kellner. Fünfte, neubearbeitete Auflage. – München 1987; Eibl, Karl: *Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise*. In: Harro Müller-Michaels (Hg.): *Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Bd. I: *Von Lessing bis Grillparzer*. – Weinheim³1994 [zuerst 1985], S. 3-30; Düffel, Peter von: *Erläuterungen und Dokumente. Gotthold Ephraim Lessing. Nathan der Weise. Durchgesehene Ausgabe*. – Stuttgart 2000 [zuerst 1972]; Schmitt, Axel: *„Die Wahrheit rühret unter mehr als einer Gestalt“ Versuch einer Deutung der Ringparabel in Lessings „Nathan der Weise“ 'more rabbinico'*. In: *Neues zur Lessing-Forschung*. Ingrid Strohschneider-Kohrs zu Ehren am 26. August 1997. Hg. von Eva J. Engel und Claus Ritterhoff (†). – Tübingen 1998, S. 69-104.

613 So dokumentiert es Claudia Stockingers Artikel zu Lessings „Nathan“ im *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Unter Mitarbeit von Lars Korten und Thorsten Kruse. – München 2001, S. 208.

als geglückt geltenden „Nathan“ in Magdeburg auf die Bühne bringt.⁶¹⁴ Demnach hätte also nicht erst Schiller das Stück, dessen Bearbeitung, obschon innerhalb von zehn Tagen schon im April desselben Jahres ausgefertigt⁶¹⁵, aufgrund theaterinterner Probleme erst am 28. November Premiere hatte, für die Bühne erobert.⁶¹⁶ – Schillers Bühnenbearbeitung erscheint vor diesem Hintergrund zunächst als eine Art Akzessorium, was sich nicht zuletzt daran ablesen läßt, daß sie noch nicht einmal in alle Schillerausgaben Eingang findet⁶¹⁷ beziehungsweise daß Peter von Düffel sie umstandslos in seine Reihe der „Nathan“-Ausgaben aufnimmt.⁶¹⁸ Entsprechend überschaubar sind die vorliegenden Arbeiten hierzu geblieben, was Peter-André Alt zu der Einschätzung veranlaßt, „die Eingriffe [Schillers, Anm. der Verf.] in Lessings *Nathan* [...]“ seien „punktuelier Natur“, das Potential für eine originelle Interpretation bleibt angesichts der einhellig diagnostizierten wenigen Digressionen entsprechend gering, da sich der Spielraum für eine solche erst bei größeren intertextuellen Abweichungen erweitert.⁶¹⁹

Es mag verschiedene Gründe für die Auswahl gerade dieses Schauspiels gegeben haben, immerhin zwei seien genannt: sowohl der Gesamtplan des bereits erwähnten Theaterrepertoriums, welcher den Bühnen insgesamt, nicht nur in Weimar, einen komfortablen, weil erweiterten Fundus an Stücken erobern sollte als auch die Tatsache, daß das „dramatische Gedicht“ in Blankversen verfaßt war und sich somit nicht zuletzt

614 Vgl. Ingenkamp, hier S. 957.

615 Vgl. Schillers Brief an Goethe vom 18. April 1801, Goethes Brief an Schiller vom 27. April 1801, Schillers Antwort hierauf vom 28. April 1801, z. B. in: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hg. von Emil Staiger. Mit Illustrationen. Bildkommentar von Hans-Georg Dewitz. – Frankfurt am Main 1999, S. 914-917; leider verrät Willi Jasper nicht, wie er zu dem Schluß gelangt, Schiller habe sich „von allen seinen Bühneneinrichtungen am längsten mit dem ‚Nathan‘ beschäftigt[.]“, vgl. Jasper, Lessing, hier S. 295 tatsächlich dauerte die Ausarbeitung des „Macbeth“ etwa runde zwei Monate, also deutlich länger, siehe beispielsweise Ingenkamp, S. 876f..

616 Vgl. Köster, Albert: Schiller als Dramaturg. Beiträge zur Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. – Berlin 1891, S. 132, wobei sich diese Einschätzung wohl hauptsächlich auf den Umstand beziehen dürfte, daß Schillers Bearbeitung die Grundlage für mehrere andere Theateraufführungen außerhalb Weimars und Bad Lauchstädts bildete, vgl. hierzu Borcherdts Kommentar in NA, Bd. 13, S. 406-408 sowie 418f., von Düffel, S. 132; vgl. zudem Alt, S. 487f. sowie Rudloff-Hille, hier S. 193, die alle Schillers Verdienst betonen und die Magdeburger Bühnenversion damit, wie zuletzt auch erneut Willi Jasper, Lessing. Aufklärer und Judenfreund. Biographie. – Berlin, München 2001, hier S. 292, nicht würdigen.

617 Vgl. stellvertretend: Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Hg. von Georg Fricke, Herbert G. Göpfert und H. Stubenrauch. 5 Bde. 8., durchgesehene Auflage. – München 1987 [und öfter], deren dritter Band von den dramaturgischen Arbeiten lediglich Louis Benoît Picards „Parasit“ und „Der Neffe als Onkel“, Goethes „Egmont“, Shakespeares „Macbeth“ und Gozzis „Turandot“ präsentiert – der „Nathan“ fehlt ebenso wie Shakespeares „Othello“.

618 Vgl. von Düffel, S. 161.

619 Vgl. Alt, Peter-André: Schiller. Leben – Werk – Zeit. Zweiter Band. – München 2000, S. 484-492, hier S. 484.

besonders für die Weiterentwicklung der Sprechkunst der Schauspieler qualifizierte, hat mit zu dieser Entscheidung beigetragen.⁶²⁰

Nachdem Arnold Schloenbach 1860 zunächst die irrige Auffassung vertreten hatte, Schillers – schließlich im Mai 1805 auch in Mannheim gegebene Bearbeitung – stamme bereits aus dessen Dramaturgenzeit am dortigen Nationaltheater 1783/84, was er vor allem mit den von Schiller eingefügten Versen des Schatzmeisters begründete (vgl. NA 13, I ,3, V. 308-320), war es 1889 Wartenberg, der die Theaterbearbeitung untersuchte und dabei zu dem Ergebnis gelangte, als zentrale Punkte der Umgestaltung seien die „Abschwächung des reflectirenden und des tendenziösen Elementes“ neben dem „Streben nach möglichster Deutlichkeit und Durchsichtigkeit“ zu nennen.⁶²¹ Zwei Jahre später wandte sich Albert Köster der Bearbeitung intensiver zu.⁶²² Abwägend urteilte er, das Ergebnis von Schillers zügiger Beschäftigung mit dem Lessingschen Spätwerk stelle einen bloßen „Compromiß zwischen seinen früheren radikalen Änderungsvorschlägen und dem konservativen Bestreben Goethes“ dar.⁶²³ Damit spielt Köster zum einen auf Schillers beinahe an einen Verriß grenzende Kritik innerhalb seiner letzten theoretisch-ästhetischen Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ (1795) an, als Schiller bei der Kontrastierung von Tragödie und Komödie explizit auf den Nathan eingeht:

[...] Der Tragiker muß sich vor dem ruhigen Räsonnement in acht nehmen und immer das Herz interessieren; der Komiker muß sich vor dem Pathos hüten und immer den Verstand unterhalten. Jener zeigt also durch beständige Erregung, dieser durch beständige Abwehrgung der Leidenschaft seine Kunst; und diese Kunst ist natürlich auf beiden Seiten um so größer, je mehr der Gegenstand des einen abstrakter Natur ist und der des andern sich zum Pathetischen neigt. Im ‚Nathan dem Weisen‘ ist dieses nicht geschehen, hier hat die frostige Natur des Stoffs das ganze Kunstwerk erkaltet. Aber Lessing wußte selbst, daß er kein Trauerspiel schrieb, und vergaß nur, menschlicherweise, in seiner eigenen Angelegenheit die in der ‚Dramaturgie‘ aufgestellte Lehre, daß der Dichter nicht befugt sei, die tragische Form zu einem andern als tragischen Zweck anzuwenden. Ohne sehr wesentliche Veränderungen würde es kaum möglich gewesen sein, dieses dramatische Gedicht in eine gute Tragödie umzuschaffen; aber mit bloß zufälligen Veränderungen möchte es eine gute Komödie abgegeben haben. Dem letztern Zweck

620 Vgl. hierzu beispielsweise Goethes Aufsatz „Weimarisches Hoftheater“ (1802): Johann Wolfgang Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler. Bd. 14. Schriften zur Literatur. – Zürich 1950, S. 62-72, hier S. 69.

621 Vgl. Wartenberg, G.: Schillers Theaterbearbeitung von Lessings „Nathan“. In: Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte, Weimar 1889, Bd. 2, S. 394-406, hier S. 398, S. 400, S. 401f., S. 404.

622 Vgl. Schloenbach, Arnold: Schillers Bearbeitung des Nathan. In: Dresdner Schillerbuch 1860, S. 132.

623 Vgl. Köster, S.133.

nämlich hätte das Pathetische, dem erstern das Räsonierende aufgeopfert werden müssen, und es hat wohl keine Frage, auf welchen von beiden die Schönheit dieses Gedichts am meisten beruht.⁶²⁴

In der Abschwächung, sofern nicht gar in der Eliminierung des Pathos erblickt Schiller folglich das Remedium für die aus seiner Sicht notwendige Verbesserung des Stückes, sein daraus abzuleitendes Telos besteht also im pointierteren Herausstellen der besonderen Qualität des ‚Räsonierens‘, um eine klar zuzuordnende Komödie zu erhalten.⁶²⁵ Die soeben zitierte Schillerkritik an Lessing schlägt aber deswegen fehl, weil letzterer zwar sehr klare Merkmale der Komödie wie der Tragödie in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767/68) benannt, er jedoch, ganz anders als Schiller, keinesfalls auf einer generellen strikten Gattungstrennung bestanden hat, ist doch Christian Felix Weises „Richard III.“ gleichfalls ein „dramatisches Gedicht“, das er dessen ungeachtet ein „gleichwohl interessantes Stück“ nennt. So gesehen wählte Lessing seinen Untertitel sehr bewußt und strebte gar keine Tragödie an, wie das Schillers Erwartungshaltung eher entspräche.⁶²⁶ Demnach mißt Schiller Lessing an seiner eigenen Dramentheorie und nicht an den Kriterien, die dieser sich selbst auferlegt hatte.

Anschließen läßt sich an die zitierte Einschätzung innerhalb der oben erwähnten Schrift eine weitere, welche sich der Bearbeiter selbstreflexiv und -kritisch auf einem undatierten Blatt (wahrscheinlich im April 1801) notiert:

Leßing [!] hat im Saladin gar keinen Sultan geschildert, und doch ist die Intention Saladins mit Nathan, wie er ihm die Frage wegen der drey Religionen vorlegt, ganz sultanisch. Deßwegen erscheint uns dieses Motiv plump ja ganz unpaßend; es gehört einem andern Saladin zu als wie wir ihn im Stück sehen. *Der Dichter hat nicht verstanden, jene derbe Farbe zu vertreiben, und die Handlungsweise des historischen*

624Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. 5, S. 725; zum anderen erwähnt Köster bereits den später des öfteren wiederkehrenden „Vorwurf“, Schiller habe sich bei seiner Bearbeitung an Goethes Wünschen und Vorstellungen orientiert. Auf diesen Punkt komme ich im Verlauf des Kapitels noch mehrfach und desgleichen ausführlich zurück.

625 Wartenbergs wiedergegebene Interpretation scheint vor diesem Hintergrund zunächst geradezu unverständlich, was sich jedoch hoffentlich noch aufklären wird.

626 Vgl. zu dieser genealogischen Eigentümlichkeit Claudia Stockingers Artikel im Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts (2001), S. 208f.; vgl. ganz besonders: Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Vierter Band. *Dramaturgische Schriften*. – München 1973, S. 363f.: „Die Komödie will durch lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen. [...] Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken [...]“ [HD, 29. Stück]; auf S. 595f. benennt er sinngemäß die Erregung von Mitleid und Furcht und eine daraus resultierende Verwandlung in tugendhafte Fertigkeiten als Kennzeichen der Tragödie [HD, 78. Stück]; die Würdigung des „dramatischen Gedichts“ findet sich auf S. 599f. [HD, 79. Stück]. Künftig wird diese Ausgabe zitiert mit der Sigle HLA, Bandnummer und Seitenzahl – entsprechend folgert Eibl, Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise, S. 3: „[...] Schiller [...] hatte Mühe mit der eigentümlichen Form des Dramas, das sich weder seinen noch den Grundsätzen der *Hamburgischen Dramaturgie* fügen wollte [...]“ Eibls Folgerung, *Nathan* stünde nicht im Einklang mit der Hamburgischen Dramaturgie, kann anhand der soeben benannten Stellen der Hamburgischen Dramaturgie widerlegt werden.

*Saladins mit dem Saladin seines Stücks zu vereinbaren. Daß Saladin bloß aus Eingebung der Sittah handelt ist bloß ein Behelf, der die Sache um nichts besser macht.*⁶²⁷

Diese Kritik Schillers mutet nun in der Tat befremdlich an, hat er doch selbst mehrfach sowohl für sich als auch ganz grundsätzlich ein exaktes Unterscheiden von historischer und poetischer Wahrheit nicht allein reklamiert⁶²⁸, sondern selbst vielfältig umgesetzt. So käme doch niemand ernsthaft auf die Idee, Wallensteins astrologischen „Tick“ zu hinterfragen, Johannas Erscheinungen zu überprüfen, das Treffen Elisabeths und Maria Stuarts für wahr zu halten oder Wilhelm Tells Selbstjustiz *realiter* umzusetzen. Schillers Vorwurf greift darum nicht, denn: „[D]as Poetische [...] stellt eine in sich geschlossene Welt und eine sich selbst genügende Wahrheit auf, die zu ihrer Begründung und Rechtfertigung keines fremden Maßstabes bedarf und die keinen solchen Maßstab zuläßt.“⁶²⁹ Einmal ganz abgesehen davon, daß Lessing in seinem „Ideendrama“ eine betont exotisch-utopische Welt kreiert, sich in Jerusalem wie in einem Brennglas nicht „bloß“ drei Religionen, sondern drei Kulturen und deren Repräsentanten unterschiedlichster sozialer Provenienz und pekuniärer Ausstattung begegnen, womit allein schon der Verdacht bezüglich des vermeintlich zu positiv gezeigten historischen Saladin entkräftet wäre.⁶³⁰

Ferner außer Acht lassend, daß Lessing Schillers theoretische Position in bezug auf die exakte Differenzierung von historischer und poetischer Wahrheit nicht allein teilte,

627 Vgl. NA, Bd. 21, S. 91, kursive Hervorhebung der Verf.. Ob und inwieweit Schiller seine frühere, 1795 gegenüber dem „Nathan“ geäußerte Kritik später in seine Bearbeitung hat einfließen lassen, darauf wird weiter unten noch eingegangen.

628 *Beispielsweise* in seiner Schrift „Über das Pathetische“ (1793), Fricke/Göpfert, Bd. V, etwa S. 528f., S. 532f.; relevant in diesem Nexus allgemein „Über die tragische Kunst“ (1792), ebenda, S. 372-393 sowie „Vom Erhabenen“ (1793), ebenda S. 489-512 sowie schon 1788 in Briefen an Caroline von Beulwitz und Christian Gottfried Körner: Schiller an C.v.B. am 10. Dezember 1788, vgl. hierzu Koopmann, Schillers Leben in Briefen, hier S. 393f. [passim] bzw. Schiller an C.G.K. am 25. Dezember 1788, vgl. Briefwechsel, hg. von Berghahn, hier S. 92f. [passim].

629 So treffend Ernst Cassirer: Idee und Gestalt. Goethe. Schiller. Hölderlin. Kleist. – Darmstadt 1994, S. 97.

630 So erhält Nathan schon im Verzeichnis der *dramatis personae* den Zusatz „ein reicher Jude in Jerusalem“, der Derwisch, sein Freund, ist *per definitionem* „bettelarm“, ähnlich der christliche Klosterbruder und der Tempelherr, der als erstes Zugeständnis an Nathan die Bereitschaft signalisiert, sich seinen lädierten Mantel ersetzen zu lassen (HLA, Bd. II, Szene II,5, S. 251). Jerusalem als eine Art „Ort der unbegrenzten Möglichkeiten“ wiederum kennt neben dem Reichen und den Armen noch die über ihre Verhältnisse pompös lebenden Angehörigen des Königshauses und den offenbar über Bestechungsmittel verfügenden Kirchenfürsten. Nicht nur die „Palmen“ (z. B. HLA, Bd. II, S. 211, S. 234), die „Kamele“ (z. B. S. 219) und „Datteln“ (z. B. S. 225), oder die „edeln Spezereien,/ An Steinen und Stoffen, [aus] Indien/ Und Persien und Syrien, gar Sina [!],/ [die] Kostbares nur gewähren“ (S. 232) qualifizieren den Ort zu einem potentiellen Schlaraffenland oder besser: Paradies, sondern u. a. das „Wunder“ (S. 214), daß hier ein Tempelherr ein jüdisches Mädchen vor dem unabwendbar scheinenden Flammentod bewahrt - vor dem skizzierten Hintergrund scheint es fast so, als unterlaufe dem theoretisierenden Dichter angesichts der aufgezeigten mangelnden Konsistenz ein argumentativer Fehler.

sondern vielmehr sogar vorwegnahm⁶³¹, lässt sich Schillers spätes Gedicht, *Thekla* (1802), *auch*, neben der unbestritten näher liegenden Deutung als Kommentar des Autors zu gestellten Fragen über die entsprechende Figur aus „Wallenstein“, eine jener typischen weiblichen Dramenfiguren Schillers, einer „realistischen Idealistin“⁶³², als Bestätigung des früh theoretisch formulierten Anspruchs interpretieren, und zwar insofern, als das Poetische mehr als eine Möglichkeit der Deutung impliziert und eine Überprüfung der ‚wahren Begebenheit‘ letztlich zu keinem exakten Ergebnis führt. „Eine Geisterstimme“ verkündet in dem zeitnah zur Bearbeitung entstandenen Gedicht:

Wo ich sei, und wo mich hingewendet,
Als mein flüchtger Schatte dir entschwebt?
Hab ich nicht beschlossen und geendet,
Hab ich nicht geliebet und gelebt?

[...]

Und er fühlt, daß ihn kein Wahn betrogen,
Als er aufwärts zu den Sternen sah,
Denn wie jeder wägt, wird ihm gewogen,
Wer es glaubt, dem ist das Heilge nah.

Wort gehalten wird in jenen Räumen
Jedem schönen gläubigen Gefühl,
Wage du, zu irren und zu träumen,
Hoher Sinn liegt oft in kindschem Spiel.⁶³³

631 Vgl. HLA, Bd. IV, S. 317-321: „Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. [...]“ respektive die sich auf Maffei beziehende Stelle auf S. 424-429: „[...] Maffei hatte in seiner Jugend viel Neigung zur Poesie [...] Hernach legte er sich auf die Geschichte, auf Kritik und Altertümer; und ich zweifle, ob diese Studien die rechte Nahrung für das tragische Genie sind. [...]“ [Hamburgische Dramaturgie, 19. respektive 42. Stück]. Lessing schreibt bei der exakt passenden Gelegenheit quasi *avant la lettre* Schiller folgenden Satz ins Stammbuch: „Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert“, vgl. ebenda, S. 317.

632 So Oellers in seinem Aufsatz „Um 1800: Schillers Dichtung als Politik“. In: Am Beginn der Moderne. Schiller um 1800. Mit Beiträgen von N. O. und Wolfgang Riedel. – Marbach am Neckar 2001, hier S. 28.

633 Fricke/Göpfert, Bd. I, S. 460f. [kursive Hervorhebungen der Verf.]; analog folgt dem hier interessierenden Unterschied übrigens auch die Ballade „Der Graf von Habsburg“ (1803) einschließlich der ihm angefügten „Anmerkung“ des Dichters, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. I, S. 378-381; vgl. darüber hinaus zum Komplex „historische und poetische Wahrheit“: Siekmann, Andreas: Friedrich Schillers Differenzierung von historischer und poetischer Wahrheit. In: Wirkendes Wort 36 Heft 1 (1986), S. 9-15 sowie Jutta Linder, Schillers Dramen: Bauprinzip und Wirkungsstrategie, hier S. 33-40. Auffallend scheint

Anhand der ausführlich wiedergegebenen, zu verschiedenen Zeitpunkten (1795 und 1801) geäußerten und unmißverständlich vorgetragenen, wenngleich teilweise nicht völlig konsistenten Lessingkritik seitens Schiller könnte so der Eindruck entstehen, als habe der Dramaturg dem Verfasser des Originals keine Referenz erwiesen. Köster rekurriert entsprechend auf Goethes vierzehn Jahre nach der Bearbeitung entstandenen Aufsatz „Über das deutsche Theater“ (1815), in welchem dieser Schiller eine wenig attraktive Rolle zuschreibt:

Gegen Lessings Arbeiten hatte Schiller ein ganz besonderes Verhältnis; er liebte sie eigentlich nicht, ja Emilie Galotti war ihm zuwider; doch wurde diese Tragödie sowohl als Minna von Barnhelm in das Repertorium aufgenommen. Er wandte sich darauf zu Nathan dem Weisen, und nach seiner Redaktion, *wobei er die Kunstfreunde gern mitwirken ließ* [Hervorhebung der Verf.], erscheint das Werk noch gegenwärtig und wird sich lang erhalten, weil sich immer tüchtige Schauspieler finden werden, die sich der Rolle Nathans gewachsen fühlen.⁶³⁴

Die leicht präziöse Wendung „[...] *wobei er* [gemeint: Schiller, Anm. der Verf.] *die Kunstfreunde gern mitwirken ließ* [...]“ deutet an, daß Goethe für sich selbst einigen Einfluß auf die vorliegende Bühneneinrichtung reklamiert, verbergen sich doch hinter den „Kunstfreunden“ ausschließlich er selbst sowie sein langjähriger Weggefährte Johann Heinrich Meyer (1760-1832). Dessen Theaterwissen, ausgewiesener (Bildender) Kunstexperte, der er war, hat sich jedoch überwiegend als ein von Goethes Vermittlung stark geprägtes Wissen dargestellt.⁶³⁵ Ließe sich anhand der Schiller-Chronik nicht deutlich Goethes Abwesenheit während der Schillerschen Beschäftigung mit dem anhängigen Drama nachweisen, bekäme man möglicherweise, nach Goethes Aussage, sogar ein Problem bei der Zuordnung der Autorschaft. Tatsächlich findet zwischen dem 18. und dem 28. April gerade ein einziges Treffen zwischen Goethe und Schiller statt – am 21. April abends gemeinsam mit Wieland – und tatsächlich existieren anders als bei der Macbeth-Bearbeitung keine schriftlichen Dokumente, welche über die

mir Schillers hier deutlich sichtbar werdende Versatilität, die sich im konkreten Beispiel offenbart, anstelle vermeintlich gesicherter theoretischer, poetologischer Positionen. Einmal mehr schwindet damit in meinen Augen die Bedeutung der theoretisch-ästhetischen Schriften für die Interpretation der nachfolgenden dichterischen Werke, unter die die dramaturgischen Arbeiten fallen, vgl. dazu das Kapitel „Schillers Positionierungen...“ der vorliegenden Arbeit, da sich Schillers Argumentation als losgelöst von seinen dramentheoretischen wie den wenig später entstandenen beiden lyrischen Arbeiten präsentiert, er bei dem konkreten Beispiel des historischen und/oder poetischen Saladin gewissermaßen unabhängig von den soeben aufgezeigten Kontexten bewegt.

634 Vgl. Goethe, WA, Bd. 40, S. 91.

635 Vgl. zur ersten Orientierung über Meyer: Goethes Weimar. Das Lexikon der Personen und Schauplätze von Effi Biedrzyński. – Düsseldorf, Zürich⁴1999, S. 282-286.

Entstehung Auskunft geben können.⁶³⁶ Goethes Einfluß auf Schillers „Nathan“-Bearbeitung erweist sich vor diesem Hintergrund doch als vergleichsweise gering. Der aufgrund der relativ großen zeitlichen Distanz möglicherweise getrübten Erinnerung Goethes, was Schillers Lessing-Bild anbelangt, wurde, zumindest für den jungen Schiller, schon oft genug entgegengetreten.⁶³⁷ Wie wenig es für Schiller nach seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ uneingeschränkt haltbar ist, zeigt etwa sein Brief an Goethe vom 4. Juni 1799, also vier Jahre nach seinem oben zitierten - vermeintlichen - Verdikt:

[...] Ich lese jetzt [...] Lessings Dramaturgie, die in der Tat eine sehr geistreiche und belebte Unterhaltung gibt. Es ist doch gar keine Frage, daß *Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über das, was die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärfsten und zugleich am liberalsten darüber gedacht und das Wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten ins Auge gefaßt hat.* Liest man nur ihn, so möchte man wirklich glauben, daß die gute Zeit des deutschen Geschmacks schon vorbei sei, denn wie wenig Urteile, die jetzt über die Kunst gefällt werden, dürfen sich an die seinige stellen. [...]⁶³⁸

Ein ungeteiltes Lob eines anderen Dichters wird von Schiller, so weit es der Briefwechsel mit Goethe erkennen läßt, an keiner anderen Stelle ausgesprochen. Goethes Erinnerung scheint damit doch einigermaßen widerlegt und damit vielleicht auch ein Ansatzpunkt dafür, nicht jede seiner Äußerungen und Wertungen *ex cathedra* zu nehmen beziehungsweise unhinterfragt zu übernehmen. In der entgegen Goethes Überlieferung insgesamt positiven Bewertung Lessings liegt vielmehr ein zentraler Grund für die, gemessen an den beiden voraus liegenden Bühnenbearbeitungen, weniger einschneidenden Eingriffe in den Hypotext.

Doch zunächst zurück zu den erkennbaren Abweichungen vom Original: Eine der Änderungen hängt mit den Weimarer Verhältnissen und den daraus abzuleitenden Rücksichten zusammen: 1906, die Schillersche Bearbeitung „Nathans“ hatte sich nach über hundert Jahren entgegen Goethes Erwartung als obsolet erwiesen, rückt K. F. Nowak im Hinblick auf Herzog Karl Augusts Brief an Goethe, datierend vom 22. Februar

636 Vgl. Wilpert, Gero von: Schiller-Chronik. Sein Leben und Schaffen. Mit 12 Abbildungen. – Stuttgart 2000 [zuerst 1958], S. 290 sowie den bereits erwähnten, von Staiger herausgegebenen Briefwechsel.

637 Vgl. stellvertretend bereits Köster, S. 129f., Borchardt in seinem Kommentar der NA, Bd. 13, S. 315; auf welche konkrete Aussage Schillers Goethe sich angesichts der „Emilia Galotti“ bezieht, erscheint aus seiner Stellungnahme nicht ersichtlich; gegen diese Pauschalurteilung wäre jedoch vor allem Schillers „Kabale und Liebe“ (1783/84) anzuführen, die sich nicht zuletzt durch die Zugehörigkeit zur gleichen Gattung, dem von Lessing im deutschsprachigen Raum etablierten bürgerlichen Trauerspiel, kaum ohne „Emilia Galotti“ (1772) denken läßt; besonders erhellend zu diesem Komplex: Meier, Albert: Die Schaubühne als eine moralische Arznei betrachtet. Schillers erfahrungsseelenkundliche Umdeutung der Katharsis-Theorie Lessings. In: Lenz-Jb 2 (1992), S. 151-162.

638 Vgl. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, S. 756; vgl. ferner bereits Schillers Brief an seinen Verleger Georg Joachim Göschen (1752-1828) vom 23. Oktober 1797, NA Bd. 29, S. 151f.; [kursive Hervorhebungen der Verf.].

1801, nicht zuletzt auch politische Beweggründe in den Mittelpunkt seiner Überlegungen für eventuelle Stellenstreichungen Schillers, schließlich

[hatten] die Tage Schillers [...] sich ihrem Geiste nach von den Tagen Lessings nur wenig oder besser: so gut wie gar nicht unterschieden. [...] [...] ebenso stand bei Lessings Zeitgenossen wie bei jenen Schillers noch eine Lehre völlig fremd und unverteidigt [...]: die Lehre von der Toleranz. [...] Politisch war ‚Nathan der Weise‘ in der Fassung, wie Lessing ihn hinterlassen hatte, im Ausklang des 18. Jahrhundert gleich unmöglich wie zum Beginn des 19 [...] Die edlen Orientalen sind schlechter, die [...] nicht immer ganz einwandfreien Christen besser geworden.⁶³⁹

Karl Augusts erwähnter Brief, dem von ausnahmslos allen bis hierhin zu Wort gekommenen Interpreten Berücksichtigung entgegen gebracht wird, enthält folgende erhellende, da irritierenderweise bisher, so weit ich sehe, ungeklärt gebliebene Aufforderung: „Hier ist Nathan der Weise. [...] S. 67, 68 habe ich etwas mit Bleistift bezeichnet, das wohl wegbleiben müsste, weil es etwas gar zu auffallend klingt [...].“ Nicht einmal in Hans Heinrich Borcherdts Kommentar ist Aufschluß über die genaue Stelle zu finden, an der Anstoß genommen wird. Ein Blick in die Faksimile-Ausgabe des ersten Druckes soll, das leider nicht zur Einsicht vorlag, zur Klärung beitragen, was exakt der Herzog moniert haben könnte.⁶⁴⁰ Auf den angestrichenen Seiten findet sich das erste Gespräch des Sultans mit seiner Schwester am Beginn des zweiten Aktes (HLA, Bd. 2, S. 235-239). Ein Textvergleich zwischen dem unveränderten Nachdruck der Erstausgabe und der benutzten Hanser-Ausgabe weist bis auf behutsame orthographische Anpassungen an die heutige Schreibweise (z. B. „Vorteil“ statt „Vortheil“) keinerlei Abweichungen auf. Vielleicht nicht nur, sondern auch auf Veranlassung des Herzogs, in jedem Fall aber gestrichen wurde nicht allein die Schachdebatte zwischen den Geschwistern. Darüber hinaus fehlt ein beträchtlicher Teil von Sittahs Christenkritik, nämlich die sich unmittelbar an die Verse: „Hab‘ ich des schönen Traums nicht gleich gelacht? / Du kennst die Christen nicht, willst sie nicht kennen.“ (vgl. HLA, Bd. II, S. 238, V. 79f. mit NA, Bd.13, S. 192) anschließende

639 Vgl. Nowak, K. F.: Schillers Bühnenbearbeitung von Lessings „Nathan“. In: Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung Nr. 18 vom 13. Februar 1906, S. 69-71, hier S. 69.

640 Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht, in fünf Aufzügen. Von Gotthold Ephraim Lessing. – o. O. 1779. (= Faksimile-Ausgabe des ersten Drucks, Leipzig: Insel 1910) 276 S.. Allerdings geht aus Ingenkamps Kommentar der Klassiker-Ausgabe hervor, daß es 1779 drei verschiedene Ausgaben des „Nathan“ gab, von denen alle drei Spuren in der Bearbeitung hinterlassen haben, wobei der Zweitdruck als die „(Haupt-)Vorlage“ angenommen wird, vgl. Ingenkamp, hier S. 955f.; gravierende Abweichungen weisen diese, etwa wenn man die von Ingenkamp aufgeführten Beispiele in die Überlegungen mit einbezieht, nicht auf. Eine Abgleichung mit der eingesehenen Vorlage scheint damit vertretbar; vgl. zum Problem der drei autorisierten Drucke aus dem Erscheinungsjahr: Dieter Neiteler und Winfried Woesler: Zur Wahl der Textgrundlage einer Neuedition von Lessings *Nathan der Weise*. In: Lessing Yearbook XXXI (1999), S. 39-64, die für den „ersten Vossischen Druck“, der identisch ist mit dem von Ingenkamp sogenannten „Zweitdruck“ als verbindliche Textgrundlage plädieren.

Passage, die einer schonungslosen Bestandsaufnahme christlicher Selbstgerechtigkeit gleichkommt, da Sittah die Scheinheiligkeit entlarvt, mit der die „richtige“ Religionszugehörigkeit über das Menschsein gestellt werde (HLA, Bd. II, S. 238, V. 81-93), worauf Saladin, gleichfalls knapper, antwortet, indem er erst mit der negativen Einschätzung der „Tempelherren“ einsetzt (NA, Bd. 13, S. 192, V. 639 kontrastierend zu HLA, Bd. II, S. 238, V. 100ff.). Offene Kritik an „den Christen“ war runde zwanzig Jahre nach dem Druck dieses visionären „Dramas sui generis“ immer noch nicht möglich, so daß Moses Mendelssohns Diagnose der zeitgenössischen Befindlichkeiten, wonach man Lessing der Diffamierung des Christentums bezichtigte, sich einmal mehr bewahrheitete.⁶⁴¹ Eine Vision, die derjenigen Lessings im Bezug auf die Aussöhnung der drei Weltreligionen entsprochen hätte, besaß Schiller allem Anschein nach nicht. Weiter gehend, läßt sich die Auffassung vertreten, Schiller habe das von Lessing zum großen Thema erhobene Problem fehlender Toleranz in Glaubensfragen nicht in derselben tiefgründigen Weise hinterfragt. Andernfalls lüde Sittahs provozierende Sicht zu einer unvoreingenommenen Prüfung der Argumente einer religiösen, hier: der muslimischen, Gegenseite geradezu ein. Ein solches Forum soll jedoch wohl gar nicht geboten werden. Auffallend ist gleichermaßen Schillers aus heutiger Sicht ein wenig unkritisch anmutende Übernahme latent antisemitischer Klischees im Leben wie in seinen Schriften, so in „Die Sendung Moses“⁶⁴², die Oellers zwar auflistet, aber als solche keinesfalls verstanden wissen will. Die ungebrochene Brisanz des Themas scheint allein schon transparent aufgrund der idiosynkratischen Behandlung, mit der ein auch nur ansatzweise erwogenes Defizit der Klassiker negiert oder zum mindesten übertüncht wird.⁶⁴³

Tatsache ist - um auf die zensierende Intervention zurückzukommen -, daß von Schiller auch in anderen Theaterangelegenheiten Abstimmung mit dem Herzog erwartet wurde, die er dann nur auf verschlungenen Wegen, sofern überhaupt, umgehen konnte, da seine Position am Hoftheater insgesamt nicht sehr gefestigt war, wie sich am Brief an Goethe vom 28. April 1801 erneut zeigt.⁶⁴⁴ Tatsache scheint es ferner zu sein, daß

641 Z. B. zugänglich über den Materialteil der Hanser-Ausgabe, vgl. HLA, Bd. II, hier S. 751f.[passim].

642 Siehe etwa Schillers Brief an Goethe vom 20. Oktober 1794, in welchem er seinen Verleger Salomo Michaelis als „Juden-Buchhändler“ bezeichnet beziehungsweise den Brief Schillers an Goethe vom 18. Januar 1796, in dem er denselben, kaum weniger negativ, ein „arme[s] Tier[.]“ nennt, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 58 respektive S. 182 sowie Fricke/Göpfert, Bd. IV, S. 783-804, z. B. S. 784, S. 786, S. 787.

643 Oellers, Norbert: Goethe und Schiller in ihrem Verhältnis zum Judentum. In: *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Erster Teil. – Tübingen 1988, S. 108-130, insbesondere S. 117, S. 120f..

644 Vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 915ff.; ferner Boyle, Nicholas: *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*. Band II. 1791-1803. Aus dem Englischen übersetzt von Holger Fliessbach. – München 1999, S. 857. Die Schwangerschaft der Schauspielerin Karoline Jagemann, der Geliebten Carl Augusts, die damit als Jungfrau von Orleans nicht besetzbar war, obwohl sie grundsätzlich auf die weiblichen Hauptrollen ein Vorzugsrecht besaß, hatte - unmittelbar der Nathan-

Schiller, so weit es aufgrund schriftlicher Zeugnisse rekonstruierbar ist, nicht gegen den Einwand des Herzogs opponierte, sei es wegen der Aussichtslosigkeit einer solchen Aktion, sei es aufgrund möglicher Einigkeit in diesem Punkt oder sei es, wie angedeutet, daß er das Thema für sich gar nicht erst problematisierte.⁶⁴⁵ Nowak konstatiert bei der Bearbeitung insgesamt ähnlich wie Wartenberg das Zurücknehmen einiger „tendenziös gefärbter Charaktere“, Veränderungen „technischen Charakters“, sprich: Streichungen ohne weitere interpretatorische Folgen, und als – aus seiner Sicht gelungenes – Ergebnis davon „die Elimination jener [leider von ihm nicht explizit genannten, Anm. der Verf.] Stellen, die allzu leidenschaftlich von der aufkeimenden Liebe Rechas und des Tempelherrn erzählen.“⁶⁴⁶

Wolfgang Albrecht⁶⁴⁷ will Schillers oben besprochene Lessingkritik von 1795 verstanden wissen als eine aus einem Selbstvergewisserungsprozeß hervorgegangene und damit konsequente Ablehnung anderer Dramenkonzepte.⁶⁴⁸ Die eminente Bedeutung, die Albrecht der Nathan-Bearbeitung zuschreibt – er nennt sie „wohl auch den Höhepunkt der Beschäftigung Schillers mit Lessing“⁶⁴⁹ – leitet er aus dem Plan des „Deutschen Theaters“ her, welchen Goethe und Schiller 1799 gemeinsam gefaßt hatten und deren Auftakt nun diese Bearbeitung bilden sollte. Bezeichnenderweise ist dieses Projekt auf nationalliterarischer Ebene, analog zum Bestreben, einen weltdramatischen Kanon, der an die Weimarer Stilvorstellungen angepaßt werden sollte,⁶⁵⁰ entstanden und in den Kinderschuhen stecken geblieben. Vom ursprünglichen Vorhaben, Klopstocks „Hermannsschlacht“ so umzugestalten, daß eine Aufführung in Weimar zustande kommen konnte, hatte Schiller bereits vor Beginn der Nathan-Bearbeitung Abstand

Bearbeitung vorausliegend – dazu geführt, daß die Uraufführung der romantischen Tragödie in Leipzig stattfinden mußte. Für Schiller bedeutete dieser vollkommen natürliche Vorgang nicht zuletzt finanzielle Einbußen, vgl. o. g. Brief, S. 916f., was ihn wenig gefreut haben dürfte. Indes dürfte der Einfluß Jagemanns, dem auch Boyle nur negative Aspekte abgewinnen kann, aufgrund ihrer seit 1802 bestehenden morganatischen Ehe mit dem Herzog noch zugenommen haben, vgl. hierzu Oellers / Steegers, Treffpunkt Weimar, S. 159.

645 Vgl. dazu Jaspers Überlegungen in Lessing, hier S. 297, die sich auf Schillers Brief an Goethe vom 17. August 1795 stützen.

646 Vgl. Nowak, S. 70.

647 Vgl. damit die neuere Forschung zum Thema: Albrecht, Wolfgang: Schillers Bühnenbearbeitung von „Nathan der Weise“. In: Beiträge zur Lessing-Konferenz 1979, hg. von Günter Hartung. – Halle-Wittenberg 1979, S. 32-60; Ders.: Lessing in Schillers Spätwerk. In: Bausteine zu einer Wirkungsgeschichte. Gotthold Ephraim Lessing. Hg. von Hans-Georg Werner. – Berlin, Weimar 1984, S. 218-233 und 478-480 sowie (abschwächend?!): Albrecht, Wolfgang: Gotthold Ephraim Lessing. – Stuttgart, Weimar 1997 (=SM Bd. 297), S. 106: „[...] *Nathan der Weise*, für den nach der recht folgenlosen Uraufführung [...] Schillers Bühnenbearbeitung [...] *eine nicht unwesentliche Mittlerfunktion* erfüllte [...]“ [letzte Hervorhebung von der Verf.]

648 Vgl. Albrecht, Schillers Bühnenbearbeitung, S. 35; Natürlich haben, entgegen Albrechts Behauptung (ebenda, S. 36), nicht alle seine Vorgänger die vorliegende dramaturgische Arbeit lediglich isoliert betrachtet – Köster hat bis dato als einziger eine Studie über Schillers gesamte dramaturgische Tätigkeit vorgelegt.

649 ebenda, S. 32.

650 Vgl. das einleitende Kapitel über Schiller und das Weimarer Hoftheater.

genommen. Im direkten Anschluß saß er an der Einrichtung der beiden Goethe-Dramen „Iphigenie auf Tauris“ und „Stella“, deren Textgrundlage in Form eines Regiebuches oder ähnlichem sich nach Schillers Eingriffen nicht erhalten hat. Darum ist nach dem jetzigen Stand der Forschung davon auszugehen, daß es sich hauptsächlich um Streichungen aufgrund von Überlänge gehandelt haben dürfte.⁶⁵¹ Entsprechend unnötig war gemäß der insinuierten Sachlage ein gesonderter Druck innerhalb der ursprünglich avisierten Reihe. Legt man Borcherdts Richtwert von 2000 Versen für ein an einem Theaterabend aufzuführendes Stück zugrunde, bedeutet das für das 2174 Verse zählende, in Griechenland angesiedelte „Schauspiel“ eine minimale Kürzung um lediglich knapp 180 Verse, in etwa derselben Größenordnung ließen sich die Streichungen beim „Schauspiel für Liebende“ denken. Dieses weist zwar keine Verszählung, was sich mit der relativ frühen Entstehungszeit des Dramas (1775, Druck 1776) erklärt, aber einen vergleichbaren Umfang auf.⁶⁵² Damit waren die Eingriffe in den Text noch weit minimaler als bei der vorliegenden Arbeit. Im Hinblick auf das „Deutsche Theater“ könnte man möglicherweise die Frage diskutieren, ob nicht von diesem Plan Abstand genommen wurde, gerade *weil* er nicht wie erwartet zu realisieren war, sich die Erwartungen, man könne nicht allein durch den Abdruck von Originalen, sondern auch durch deren Veränderung oder Verdichtung auf einen deutschsprachigen verpflichtenden Spielplan hinwirken, so nicht erfüllten.⁶⁵³

Wichtig ist indes der Hinweis, mit der Premiere „Nathans“ Ende November 1801 sei „für Schiller die Arbeit noch lange nicht abgeschlossen gewesen.“⁶⁵⁴ Angespielt wird damit auf auch von Köster bemängelte anfänglich holprige Versmaße, die nach und nach im Verlauf der stetigen Weiterbeschäftigung angeglichen, bereinigt wurden; bei späteren Aufführungen (neben Weimar 1802 in Berlin, in Hamburg 1803, in Braunschweig 1804, in Breslau und Mannheim 1805) spielten diese Mängel somit keine Rolle mehr.

Wendet man sich den Schillerschen Veränderungen gegenüber dem Hypotext zu, so fallen durch das veränderte Schriftbild zunächst einzig zwei kürzere Passagen, welche der Dramaturg selbst hinzu gesetzt hat, ins Auge. So erklärt im dritten Auftritt des ersten Aufzugs der Derwisch auf die – sinngemäß wiedergegebene - Frage seines Schachfreundes Nathan, warum er sich dazu habe verleiten lassen, der neue Schatzmeister des Sultans zu werden:

Was mich verführte? Gut! So hört mich an!
Als ich von weisen Männern in der Wüste

651 Vgl. zuletzt Schiller-Handbuch, S. 739 bzw. Alt, S. 490f..

652 Vgl. Goethe, HA, Bd. 5, S. 7-67 respektive Bd. 4, S. 307-351.

653 Vgl. hierzu beispielsweise Schillers Brief an den Verleger Johann Friedrich Unger (1753-1804) vom 26. 05. 1799, NA Bd. 30, S. 49.

654 Vgl. Albrecht, Schillers Bühnenbearbeitung, S. 41f..

Vernahm: wie in der Welt es eigentlich
An redlichen, an wackern Männern fehle!
Die recht im Ernst das Gute wollten. Wie
Man mit so Wenigem das Böse hindern,
Mit Wenigem das Beste fördern könne,
Warum, so dacht' ich, solltest du nicht auch
In diese Räder greifen? Deinen Willen,
Den besten auch in Tat verwandeln? So
Kam ich hieher und sah und lernte hoffen,
Nahm Anteil an der Welt, und was noch schlimmer ist,
Am Staat, ich nahm ein Amt und stecke nun – (NA 13, S.177, V. 307-323)

Der seinem Freund das Wort abschneidende Nathan scheint nicht angetan von dieser Entwicklung und Saladins neuer Angestellter ahnt gleichfalls, wie wenig er mit dessen Bedauern für die prekäre Lage rechnen darf. Die gesamte Passage von V. 307-323 ist wie gesagt von Schiller gänzlich neu hinzu gedichtet worden, während er gleichzeitig das Gespräch insgesamt um einige nicht unerhebliche Themen gestrafft hat: Es fehlen die Geldprobleme des Sultans und Al Hafis Schwierigkeiten beim zwar kulanten, aber dennoch notwendigen Geldeintreiben ebenso wie ein mißlungener Versuch des neuen Funktionsträgers, beim jüdischen Kaufmann Geld für den Sultan zu leihen und ein Diskurs über ihr gemeinsames Steckenpferd, das Schachspiel, das sich wie ein roter Faden durch das Original zieht. Aufbrausend stellt der Bettelmönch daraufhin gleich die Freundschaft zur Debatte und zeigt sich bereits amtsmüde.⁶⁵⁵ Schillers Intention bei dieser Maßnahme könnte es sein, im oben zitierten Monolog Al Hafis Motivation deutlicher herauszustellen und gleichzeitig zu weiten Raum einnehmende Themen zurückzudrängen. Der neu ernannte Schatzmeister wollte seine Einsiedelei verlassen, um öffentlich unter Beibehaltung seiner Überzeugungen zu wirken. Dieses altruistische Anliegen kommt auch durch die neu eingefügte Erklärung zum Ausdruck. Angesichts der unbestreitbaren (Über-)Länge des Stückes werden ihm insbesondere solche Themen wie die notorischen Geldnöte Saladins (was der Rolle des Sultans nach dem Verständnis der Ständeklausel geradezu unangemessen ist) entbehrlich, genauso ist das auf der Bühne wenig Handlung benötigende Referieren von Schachkonstellationen für Schiller verzichtbar. Der Verdeutlichung der Figur Al Hafis hätte es jedoch nicht bedurft, da diese allein schon ob der Freundschaft mit Nathan kaum etwaiger niederer Motive bezichtigt werden kann, zumal er explizit in der Absicht an des Sultans Hof geholt wurde, um nicht als „unmild mild“ zu gelten (vgl. in der jeweils dritten Szene des ersten Aktes NA 13, V. 335 und HLA, 2, V. 471).

655 Vgl. die entsprechende Passage HLA, Bd. 2, I, 3, V. 408-458.

Die zweite neu eingefügte Stelle erweist sich indes als wesentlich komplizierter. In Szene III, 4 legt der Bearbeiter Sittah Worte in den Mund, welche man der von Lessing angelegten Figur nicht ohne weiteres supponiert hätte:

[...] Stimm nur nicht zu hastig!
Nimm die Sache listig, wie sie ist!
Der Jude will ein Weiser heißen; diesmal
Soll er doch in die Klemme. Frag ihn ernstlich:
Welch ein Glauben er den besten preist,
Des Juden, Christen oder Muselamns.
Antwort' er, wie er will; er wird gestraft.
Sagt er: des Juden! Das muß dich beleidigen,
Des Muselmanns! Warum ist er ein Jud?
Den Christen wird er ohnehin nicht loben.
Spricht er aufrichtig; straf ihn tüchtig ab,
Und schmeichelt er; so straf ihn doppelt. Sieh,
Wofür hat er sein Geld, als daß er's zolle?
Nur zu! (NA 13, V. 1290-1303)

An Sittah zeigt sich am ausgeprägtesten, was sich – mehr und weniger – bei allen drei Frauenfiguren des Stückes beobachten läßt: sie werden von Schiller ihrer ursprünglichen Charakterisierung zumindest teilweise enthoben. Die erste Dame des Landes wird mit der oben zitierten Einfügung zur Intrigantin gestempelt, ja zur Strippenzieherin im Hintergrund, die ihrem Bruder den Weg weist, wobei ihre Intentionen definitiv keine guten zu nennen sind. Das Negativbild der Figur zu korrigieren oder zu relativieren wird dadurch unmöglich, daß aus den gleichen Gründen wie im Gespräch des Juden und des ehemaligen Bettelmönchs die Schachepisode am Beginn des zweiten Aktes zwischen den vertraut miteinander redenden Geschwistern gleichfalls weggefallen ist und somit kein Raum bleibt, um Sittah ihrem Bruder Geld geben und damit in einem besseren Licht erscheinen zu lassen, anstatt nach der gewonnenen, da von ihm leichtfertig verspielten Partie, welches aus der eigentlich leeren Schatzkammer zu erhalten (vgl. HLA 2, S. 235-237 mit NA 13, S. 191). Im Umkehrschluß heißt dies zugleich, daß Sittahs Bruder durch die Infiltration der Schwester negativer gezeigt wird als in der Vorlage. Ob Schiller aus Gründen der Figurensymmetrie die Veränderung vornahm? Der Umfang ihrer Rolle ist zwar, anteilig gesehen, kleiner, würde jedoch so gesehen bedeutender, wenn auch in bezug auf die Sympathienlenkung negativer. Daß Schiller bei den Nebenfiguren einschneidende Veränderungen vornimmt, ist nicht ganz neu – zu denken wäre an das „Klärchen“ aus

„Egmont“ oder an die pejorative Charakterzeichnung der „Lady Macbeth“ aus der unmittelbar vorangegangenen Bearbeitung.

Unmittelbar einleuchtend ist der Nexus zwischen dem historischen und dem poetisch von Lessing gestalteten, von Schiller später abgeänderten Saladin aufgrund der Schillerschen Kenntnisse, die er im Lauf seiner historischen Studien- und Lehrtätigkeit erworben hatte. Der Sultan von Ägypten und Syrien (1138?-1193) hatte, nach der Besetzung Damaskus', Mittelsyriens und Aleppos, ein großes Kreuzfahrerheer geschlagen, u. a. Akkon und schließlich Jerusalem erobert, d. h. im Religionskrieg das christliche Reich in Jerusalem zerstört und damit die Rolle der Christen in der Region insgesamt geschwächt. Schiller erinnert in „Die Vorerinnerung zu Bohadins Saladin“ an den aus seiner Sicht eher zweifelhaften Part des Herrschers, die wohl in erster Linie wegen des Bezuges zu Lessings Stück Eingang in die „Sammlung historischer Memoires“ gefunden hat.⁶⁵⁶ Der vom Bearbeiter leicht negativer gezeichnete Saladin schließt sich demnach ein wenig enger an denjenigen an, den der frühere Jenaer Geschichtsprofessor porträtierte.

Die Gesellschafterin dagegen kann aufgrund ihrer Gesamtanlage keinen großen Gewinn oder Verlust erfahren, erscheint sie doch bei Lessing bereits zu schwatzhaft und kupplerisch, um positiv zu wirken (vgl. HLA 2, S. 310f., V. 480-510), wobei sie bei Lessing immerhin komisches Potential besitzt, indem sie ständig von Rechas Heirat oder vom Brautkleid spricht. Dieses Potentials wird sie bei Schiller fast gänzlich beraubt – nicht so in der gerade erwähnten Szene (NA 13, S. 256f.) – außer, daß die Versuchungen durch die mitgebrachten Kostbarkeiten (vgl. HLA 2, V. 501ff.) wiederum nicht thematisiert werden.

Nathans Tochter Recha⁶⁵⁷ wird *summa summarum* sichtlich farbloser, was durch das Dezimieren ihrer theologischen und sonstigen Gedanken (vgl. HLA Bd. 2, S. 262-264 mit NA Bd. 13, S. 214f.) geschieht, so daß nur noch ihre nun umso augenfälligere emotionale Seite in Erscheinung tritt, wobei „emotional“ in diesem Zusammenhang nicht gleichzusetzen ist mit einer unter Umständen erwarteten konkreteren Hinwendung zu Curd von Stauffen.⁶⁵⁸ Trotz ihrer vorher gezeigten Altklugheit wirkt der Charakter der

656 Vgl. Fricke / Göpfert, Bd. 4, S. 863-866.

657 „Recha“ scheint als ungewöhnlicher und unüblicher Name von Lessing keineswegs zufällig gewählt, zumal bei einer Vertauschung der Vokale, neben den anderen, von Birus aufgedeckten Bedeutungen, die dem Namen eingeschrieben sind, das Wort „Rache“ entsteht. Nathan „rächt“ sich in gewisser Weise durchaus an den herrschenden Gegebenheiten, indem er sämtliche Reglementierungen umgeht und in seinem Haus bereits seine Utopie der Verständigung, der Versöhnung der Religionen praktiziert, was das Anagramm zugleich verbirgt und enthüllt; vgl., über diese kleine Beobachtung hinaus, zur komplizierten wie durchdachten und symbolischen Namensgebung im vorliegenden Stück ganz besonders Birus, Hendrik: Das Rätsel der Namen in Lessings „Nathan der Weise.“ In: Lessings „Nathan der Weise.“ Hg. von Klaus Bohnen. – Darmstadt 1984 (=Wege der Forschung Bd. 587), S.290-327.

658 So hauptsächlich die oben erwähnte ältere Forschungsliteratur: z. B. Köster, S. 142 schreibt von einer „unbefriedigenden Lösung“, da Recha und der Tempelherr kein Paar werden (können), was den Schluß nahe legen könnte, er habe bereits Lessings Intention möglicherweise mißverstanden, indem er

Lessing-Figur interessanter. Mit verantwortlich hierfür scheint etwa Rechas Schwärmerei für ihren Lebensretter, die bei Schiller deutlich gedämpft wird (vgl. Dajas ausführlichen Botenbericht HLA Bd. 2, S. 224), während Schillers mütterliche Bezugsperson lediglich ein knappes, dringend klingendes „Sie läßt Euch bitten, gleich zu ihm zu gehen!“ gegenüber Nathan äußert (vgl. NA Bd. 13, 1. Akt, 5. Szene, S. 180, V. 370).

Zwar abgeschwächt, aber dennoch leidenschaftlich zeigt sich Schillers bearbeiteter Tempelherr, dessen Gefühle für Nathans Pflege Tochter zum Beispiel durch die gekürzte Sinai-Episode etwas gemildert wurden (vgl. NA 13, 3. Akt, 2. Szene, V.1225-1230 mit HLA 2, 3. Akt, 2. Szene, S. 266, V.128-156).⁶⁵⁹ Zu „naturalistisch“ scheinen dem Bearbeiter entsprechend die Szenen acht, neun respektive zehn des dritten Aufzuges zwischen dem ungestümen jugendlichen Helden und dem klugen, besonnen agierenden alten Mann sowie der Amme, in welchen Schillers Ordensritter, der sich vor

bemängelt, „die wiederholten Anspielungen“ diverser Figuren auf die Liebe von Retter und Geretteter stürzten den Theaterbesucher in Konfusion, ja „Verstimmung“. Zum einen sind es nicht nur die „Anderen“, welche wiederholt von der potentiell sich anbahnenden Beziehung sprechen, sondern hauptsächlich auch der ungestüme junge Mann selbst, vgl. insbesondere NA 13, 3. Akt, 8. Szene, S.232f. respektive NA 13, 5. Akt, 3. Szene S. 274f., zum anderen konterkariert jedoch die Titelfigur selbst mehrfach diese für Daja schon so gut wie als unausweichliche Tatsache feststehende Verbindung bereits sehr früh, nämlich im zweiten Teil der ersten Begegnung mit dem durchaus öfter kurz entschlossenen und trotzigen Draufgänger, vgl. NA 13, 2. Akt, 7. Szene, S. 208f. und später nochmals: vgl. NA 13, 3. Akt, 9. Szene, S. 235f.; Lessings Absicht hinter der langanhaltend in der Schwebe gehaltenen Auflösung des komplizierten Beziehungsgeflechts, die sich nicht zuletzt an den beiden jüngsten Figuren des Stückes verfolgen läßt, vgl. etwa HLA 2, 1. Akt, 2. Szene, S. 212-219 und 4. Akt, 6. Szene, S.310-312, vor allem S. 311, V. 520ff. scheint indes eine sehr gezielte: Geht es doch nicht zuletzt darum, dergestalt den Spannungsbogen innerhalb des Gesinnungsdramas aufrecht zu erhalten. Der Gattung des Tendenzdramas entspricht es konsequenterweise auch, wenn Blanda und Leu von Filnek sich in der Apotheose nicht als Liebespaar, sondern als Geschwister in die Arme nehmen (und sich nicht in diese fallen): immerhin befindet sich der Rezipient in einer Art „Predigt“, wollte doch Lessing auf seiner „alten Kanzel, auf dem Theater wenigstens“ ohne Unterbrechung oder Sinnentstellung „predigen“, siehe Lessings Brief an Sophie Reimarus vom 6. September 1778 in HLA 2, S. 719. Aufschlußreich scheint gleichfalls Caroline von Wolzogens folgende Aussage, vgl. NA, Bd. 42, hier S. 261: „[...] ‚Das Theater‘, sagte er [gemeint: Schiller, Anm. der Verf.], ‚und die Kanzel sind die einzigen Plätze für uns, wo die Gewalt der Rede waltet,‘ und in seinem Sinn sollte das Theater immer der Kanzel gleichen, die Menschen geistiger, stärker und liebereicher machen, die kleinen, engen Ansichten des Egoismus lösen [...]“. Hält man diese Schilderung für glaubhaft (die Herausgeber des betreffenden Bandes ziehen diese Meinung zum zugeschriebenen Zeitpunkt, 1799, nicht in Zweifel), so zeigt sich zum einen ein weiteres Mal Schillers Affinität zu Lessing, zum anderen hätte er sich, so das Zitat zuträfe, nicht allzu weit von seiner Position „Die Schaubühne als moralische Anstalt...“ entfernt. Angesichts der Welthaltigkeit des Stückes ist hier, beispielsweise in diametraler Entgegensetzung zu „Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück“ (1767), das kleine Glück zu unbedeutend. Dem erhabenen Gedanken der Utopie von Verbrüderung und Versöhnung – „alle Menschen werden Brüder“, könnte Schiller hinzufügen -, der drei Weltreligionen muß sich eine zarte, noch abzuwendende Liebe beugen, die private Liebe hat sich im Schlußtableau der Gesamtutopie zu opfern, selbst wenn dies die Zuschauererwartung 1779 und noch um 1800, geschult von Schröder, Iffland und Kotzebue, enttäuscht haben mochte – dies wäre *eine* mögliche Antwort auch auf Gutjahr, Ortrud: Rhetorik des Tabus. In: Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Hg. von Wolfram Mauser und Günter Saße. – Tübingen 1993, S. 269-278, hier bes. S. 271f..

659 Vgl. zusammenfassend zur Figur des Kreuzritters als *dem* Erziehungsobjekt katexochen Müller Nielaba, Daniel: Die Wendung zum Bessern. Zur Aufklärung der Toleranz in Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise*. – Würzburg 2000, hier S. 35-40.

dem gerade erwähnten Gespräch erst einmal sammelt, beispielsweise nichts über seine komplizierte Provenienz äußert oder Allusionen auf seinen gleichfalls „gefallenen“ Vater macht (vgl. HLA 2, 3. Akt, 8. Szene, S. 283, V.631-635 mit NA 13, 3. Akt, 8. Szene, V. 1675ff.), keine Kraftausdrücke *à la* „Bastard“ und Bankert“ (vgl. HLA 2, 3. Akt, 9. Szene, S. 286, V.691-695 mit NA 13, 3. Akt, 9. Szene, S. 236, V.1722ff.) verwendet und in der monologisierenden Nachbereitung des nicht wie erwünscht verlaufenen Gesprächs über bisherige Liebeserfahrungen räsontiert (vgl. HLA 2, 3. Akt, 10. Szene, S. 287, V.716-722 mit NA 13, 3. Akt, 10. Szene, S.236f., die erst mit der Unterredung Daja – Tempelherr einsetzt). Sehr geringfügig sind zudem die Modifikationen der beiden noch verbleibenden *dramatis personae* ausgefallen: Der deutlich positiv besetzte Klosterbruder Bonafides, bei Lessing eher guten Glaubens, bei Schiller eher gutgläubig, wird des einen oder anderen klugen Satzes beraubt, um, so steht zu vermuten, seiner inferioren Rolle angemessen, einfältiger zu erscheinen. Beispielsweise spricht er bei Schiller nicht den scharfsinnigen Satz: „Wenn Christen gar so sehr vergessen konnten,/ Daß unser Herr ja selbst ein Jude war.“, (vgl. HLA 2, 4. Akt, 7. Szene, S. 315, V. 645f. mit NA 13, 4. Akt, 6. Szene, S. 261, V.2370ff.). Schiller löscht zudem erneut, wie im Gespräch des Sultans mit seiner Schwester, die gesamte Passage über das Christentum, das unmittelbar auf die zitierten Verse bei Lessing folgt, welche dann in dem gerade wiedergegebenen Satz gipfeln. Da das Geldthema für die Weimarer Bühnenbearbeitung ohnehin sehr in den Hintergrund gerückt wird, ergeben sich ganz pragmatische Kürzungsmöglichkeiten am Eingang des letzten Aktes, als Lessing die lange erwarteten Schätze eintreffen und von drei Mamelucken ankündigen läßt und daran anknüpfend in der anschließenden Szene den Führer des Geldtransportes, Emir Manso, instruiert, sogleich weiterzuziehen zu des Sultans Vater. Die beiden Auftritte wurden für die Weimarer Bearbeitung ersatzlos gestrichen. Unangetastet negativ bleibt der Patriarch bei seinem einzigen Auftritt in Szene 4,2 in seiner bis hin zur Karikatur verzerrten Inkarnation eines selbstgerechten, alleinige Glaubenskompetenz beanspruchenden Kirchenfürsten, welcher sich keineswegs scheut, unverhohlen die Methoden seiner Amtsführung offenzulegen, bei der für die Kirche im Gegensatz zu anderen Institutionen oder gar Personen alle Mittel erlaubt sind: „[...] Denn ist / Nicht alles, was man Kindern tut, Gewalt? - / Zu sagen: - ausgenommen, was die Kirch' / An Kindern tut [...]“ (vgl. HLA 2, 4. Akt, 2. Szene, S. 298, V. 163-166 respektive NA 13, 4. Akt, 2. Szene, S. 247, V.2011-2014).

Insgesamt kürzt Schiller das „dramatische Gedicht“ so um 870 Verse von 3849 Versen bei Lessing auf 2979, womit es für einen Theaterabend noch immer sehr lang ist.⁶⁶⁰

Angesichts des Umstandes, daß der Dramaturg die Hauptszenen, die Szenen zwischen der Titelfigur einerseits und dem ungestümen Tempelherrn (vgl. NA 13, Szene II,4, S.

660 Vgl. Borcherdts Kommentar in NA 13, u. a. S. 409, S. 416f..

201-204) sowie andererseits dessen beiden Unterredungen mit dem Sultan (vgl. NA 13, Szenen III 5-7, S. 222-232), unberührt läßt, bleibt – trotz aller gerade aufgezeigten Abstriche – die zentrale Botschaft unverändert.⁶⁶¹ Unangetastet bleibt die Botschaft der Ringparabel, damit dem „Kern“ des Stückes, unbefleckt überstrahlt die Titelfigur ob seiner attribuierten „Weisheit“ wie ob der daran geknüpften weiteren sämtlich positiven Charakteristika wie derjenigen der „Güte“ das märchenhaft anmutende Bühnengeschehen. Vor diesem Hintergrund kann der Vorwurf der „Verstümmelung“⁶⁶² kaum für gerechtfertigt gehalten werden. Trotz der benannten Abschwächungen, die der Kritik an einer zu selbstgerechten christlichen Religion oder der Bedeutung des Geldes⁶⁶³ gelten, bleibt die von Lessing intendierte Richtung gewahrt. Dies mag mit durch die spezielle Gattung des „Tendenzdramas“ bedingt sein. Bemerkenswerterweise sieht Barner überdies Goethe von Schiller beeinflusst, was die Einschätzung Lessings anbetrifft. Demnach läge hier eine Umkehrung der – jeweils insinuierten – Beeinflussbarkeiten, die anfangs des Kapitels schon einmal zur Sprache kam, vor. Schillers angeblich negatives Lessing-Bild hätte also, laut Barner, auf Goethe abgefärbt. Dabei wird jedoch übersehen, daß sich die Vermutungen, Schiller hätte eine solch negative Sicht auf den Vorgänger gehabt, in hohem Maße von Goethes Aussage leiten lassen. Die Stelle des Lessing-Lobes aus dem Briefwechsel mit Goethe, die diesen Schluß zumindest konterkarieren, wenn nicht unterminieren könnte, erfährt bei dieser selektiven Sichtweise eine Mißachtung. Eine Klärung der unterschiedlichen, in mehreren Etappen verlaufenden Rezeptionsverläufe der späteren ‚Nationalautoren‘ des 18. Jahrhunderts⁶⁶⁴ sowie deren wechselseitiger (Inter-)dependenzen mutet somit eher unwahrscheinlich an. Denn umgekehrt, um schließlich alle Möglichkeiten durchzuspielen, wähnt Jasper Schiller von Goethe beeinflusst.⁶⁶⁵ Weit eher trifft auf den Dramaturgen meines Erachtens dasselbe zu, was, nicht nur laut Barner⁶⁶⁶, auch den Kritiker ausmacht: Beide sind geradezu „per definitionem der Gegenwart verpflichtet“, wessen sich Lessing wie Schiller bewußt waren.

661 Vgl. im Unterschied dazu Barner, Wilfried: Goethe und Lessing. In: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2000, Nr. 4, S. 163-190, hier bes. S.182f., wo Barner sich kurz und ohne genauere Belege für seine These zur Schillerschen Bühnenbearbeitung wie folgt äußert: „[...] Schillers umstrittene, nachgerade verstümmelnde Version des *Nathan* [...]“

662 Ebenda S. 182 – in die nämliche Richtung zielt auch S. 186.

663 Vgl. etwa Eibl, Karl: G. E. Lessing: *Nathan der Weise*. In: Harro Müller-Michaelis (Hg.): *Deutsche Dramen Bd. 1. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. 3. Auflage. – Weinheim 1994, S. 3-30, vor allem S. 16-20 – bei der Titelfigur kommen, so Eibl, idealerweise „[s]ituationsadäquate Gesprächstaktik und Wahrhaftigkeit“ zur Deckung, gerade auch in seinem inkomplexen Gespräch mit dem Sultan in pekuniären Verlegenheiten.

664 Ebenda z. B. S. 164, ähnlich auch S. 183.

665 Jasper, Willi: *Lessing* (2001), S. 292-301 und S. 427f., hier etwa S. 297, S. 298.

666 Ebenda, S. 187.

Doch stellt sich nach diesen – teilweise – akribischen, sophistischen Enumerationen der Abweichungen, Streichungen und wenigen Hinzufügungen die Frage, mit welchem Intertextualitätstypus man es zu tun hat. Vom Umfang her betrachtet erwiesen sich Schillers Hinzudichtungen als gering, was sich auf die Figur Al Hafis nicht charakterverändernd auswirkte, bei der Figur der Sittah jedoch sehr wohl. Der Eingriff in den Text zieht allerdings keineswegs so weite Kreise wie bei den zurückliegenden „Egmont“- beziehungsweise „Macbeth“-Bearbeitungen oder der folgenden Einrichtung der „Turandot“, auf welche im kommenden Kapitel näher eingegangen wird. Weder szenische Umstellungen noch für das Stück insgesamt substantielle Charakterveränderungen tragender Figuren liegen vor, so daß sich allenfalls in Ansätzen von der Lachmannschen Kategorie der „Kontamination“ ausgehen läßt. Auch von den anderen bisher bekannten Intertextualitätsphänomenen sind keine näheren Aufschlüsse erkenn- und anschließend für die Interpretation nutzbar. So fällt beispielsweise eine Entscheidung darüber schwer, ob es sich gemäß Helbigs Modell noch um eine „Nullstufe“ oder doch schon um eine „Reduktionsstufe“ handelt?

Beim vorliegenden Schillerschen Bearbeitungsverfahren versagen die im Eingangskapitel erörterten Intertextualitätsmodelle, obwohl nachweislich und unbestreitbar Intertextualität, genauer: Hypertextualität vorliegt – schließlich rekurriert Text B (Schillers Bearbeitung) auf Text A (Lessings Original), ohne daß bei diesem Textverhältnis von einem Kommentar geschrieben werden könnte.⁶⁶⁷ Eine „Transformation“, wie Genette sie anfangs definiert, hat man *strictu sensu* ebensowenig vor Augen, da eine Transformation des Textes B aus Text A dergestalt gekennzeichnet ist: Hier liegt der Fall vor, daß „[...] der Hypertext seinen Hypotext *zwar nicht erwähnt*, er in dieser Form ohne A aber gar nicht existieren könnte, aus dem er mit Hilfe einer Operation entstanden ist und auf den er sich auf eine mehr oder weniger offensichtliche Weise bezieht. [...]“⁶⁶⁸ Eindeutig heißt es bei Schiller auf dem Titelblatt: „Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen von Gotthold Ephraim Lessing. Für die Bühne eingerichtet von Friedrich Schiller.“⁶⁶⁹ Im weiteren Verlauf seiner „Literatur auf zweiter Stufe“ weicht Genette glücklicherweise von dieser rigiden wie „provisorischen“⁶⁷⁰ Definition ab:

Ein [...] Text kann zwei antithetische Arten der Transformation durchmachen, die ich [gemeint: Genette, Anm. der Verf.] vorläufig *rein quantitative* und folglich rein formale Transformation ohne Auswirkung auf die Thematik bezeichne. Diese zwei Operationen bestehen zum einen darin, ihn zu verkürzen – wir

667 Vgl. Genette, Palimpseste, S. 14f..

668 Ebenda, S. 15, kursive Hervorhebung der Verf..

669 Vgl. NA 13, S. 163.

670 Vgl. Genette, Palimpseste, S. 15 – und zwar in den von mir nun näher zu Rate gezogenen Kapiteln 46-51.

werden sie *Reduktion* nennen - , zum andern darin, ihn auszubauen: Wir bezeichnen sie als *Erweiterung*. Natürlich gibt es mehrere Arten und Weisen, einen Text zu reduzieren oder auszugestalten. Genauso gut – oder besser – könnte man sagen, daß es keine gibt: nämlich keine rein quantitative in dem Sinn, in dem sich anhand mechanischer oder anderer Verfahren ein ‚Miniaturmodell‘ eines materiellen Gegenstandes [...] anfertigen läßt [...].⁶⁷¹[Hervorhebungen bei Genette]

Exakt dieses Phänomen – quantitative Reduktion mit einigen Bedeutungs- und Charakterisierungsverschiebungen – liegt bei der Nathan-Bearbeitung vor. Genette präzisiert diese Klassifikationsstufe der Intertextualität noch weiter: „Ein Text [...] läßt sich weder reduzieren noch vergrößern, ohne auch andere, für seine eigentliche Textualität wesentliche Veränderungen zu *erleiden* [Hervorhebung der Verf.]; und zwar aus Gründen [...] seiner spezifischen Gedanklichkeit.“⁶⁷²

Zu den „Änderungen des Umfangs“ tritt demnach konsequenterweise etwas Weiteres: die von Genette von vorneherein konzidierten zusätzlichen Eingriffe in den Text, die gleichfalls weitere Modifikationen nach sich ziehen, welche mithin den Gehalt und die Struktur variieren.⁶⁷³ Im Unterschied zum „Digest“, welcher bei Genette ausschließlich der Prosa vorbehalten bleibt respektive auch solche Fälle kennt, in denen Stücke in Digestform wiedergegeben werden⁶⁷⁴, findet bei der „Ausspargung“ kein Gattungswechsel, keine Transposition statt und diese Form der Kürzung findet sich *expressis verbis* bei Dramen.⁶⁷⁵ Die übrigen angewandten Mittel überschneiden sich jedoch durchaus: Der gewünschte und der erzielte Effekt ist in beiden Fällen etwas, das ich ein „Kondensat“ nennen möchte.⁶⁷⁶ Schiller legt für die anstehende Aufführung eine *Komprimierung* vor. Mit der Kürzung um knapp 900 Verse nimmt er Lessings periphrastisches Verfahren, dessen allmähliches, sukzessives Sich - Herantasten an den passendsten, den am ehesten geeigneten Begriff zurück, dessen unendliches Ringen um eine unverfängliche Sprache, immer eingedenk der Tatsache, daß das begrenzte Vertrauen in die Exaktheit der Sprache und die Absolutheit der Termini den „Vorläufigkeitscharakter der Wahrheit“, um die hauptsächlich von religiöser Warte aus, doch auch ganz grundsätzlich, gerungen wird, abbilden.⁶⁷⁷ Es finden sich zahlreiche

671 Ebenda, S. 313f..

672 Ebenda, S. 314.

673 Vgl. hierzu Schillers bereits weiter oben zitiertes Zugeständnis in seinem Brief an Christian Gottfried Körner vom 24. März 1800.

674 Vgl. Genette, *Palimpseste*, S. 342-345, hier S. 343.

675 Ebenda, S. 318.

676 Des weiteren differenziert Genette: die *Selbstaussparung* (der Autor kürzt seinen Text selbst, vgl. S. 318), die *Amputation* (der Text wird an einer einzelnen Stelle tiefgreifend gekürzt, vgl. S. 316) und die *Verknapfung* (sie kürzt einen Text unter Vermeidung jeglicher thematischer Weglassung in Gestalt einer Umformung, also einer Textneuproduktion, die möglicherweise kein Wort ihres Ausgangstextes zitiert, vgl. S.323).

677Vgl. Barbara Fischer, *Nathans Ende?*, S. 54f.; in Übereinstimmung damit konkludiert Beatrice Wehrli, das dramatische Gedicht eigne sich „zum idealen Aufklärungsinstrument, weil es [...] auf jene Reflexion

Kürzungen bei Schiller, „Vereindeutigungen“ möchte man es fast nennen, wie etwa diese:

Nathan: Verbrannt? Wer? meine Recha? sie? –
Das hab' ich nicht gehört. – Nun dann! So hätte
Ich keines Hauses mehr bedurft. – Verbrannt
Bei einem Haare! – Ha! sie ist es wohl!
Ist wirklich wohl verbrannt! – Sag' nur heraus!
Heraus nur! – Töte mich: und martre mich
Nicht länger. – Ja, sie ist verbrannt. (HLA, Bd. II, I,1, S. 207f.)

wird vom Bearbeiter umformuliert und lautet dann entsprechend:

Nathan: Verbrannt? Wer? meine Recha? sie? –
Das hab' ich nicht gehört. Nun dann! So hätte
Ich keines Hauses mehr bedurft. – Verbrannt
Bei einem Haare! – Ha! sie ist es wohl!
Mein Kind ist wirklich wohl verbrannt! (NA, Bd. 13, I,1, S. 166)⁶⁷⁸

Solche Maßnahmen sind zahlreich, ja charakteristisch für die gesamte Bearbeitung. Damit verliert unbestritten der Prozeß des Präzisierens der jeweilig verbalisierten Gedanken und Gefühle oder auch der Aspekt der geäußerten Glaubensbekenntnisse an Eindringlichkeit, eine Dimension des gleichermaßen scharf- wie tiefsinnigen Textes geht zugegebenermaßen verloren, doch es stellt sich die Frage, in welchem Ausmaß die *Zuschauer*, nicht die *Leser* den Mangel überhaupt registrieren. Angesichts solcher vergleichsweise minimaler Änderungen am Hypotext scheinen Interpretationen, die Schillers Bearbeitung attestieren, Lessings Drama ‚verstümmelt‘ zu haben, ihre Kritik zu überspitzt vorzutragen. Kürzungen aufgrund von Überlänge sind ein übliches Verfahren der Bühnenbearbeitung. Nichts anderes unternimmt der Weimarer Dramaturg: er effiliert, er dünnt aus. Bei der dritten Bearbeitung arbeitet er folglich erstmals *strictu sensu* als Dramaturg. Daß dabei die eine oder andere Stelle wegfällt, die dem einen

zielt, die im Zusammenspiel von Intellekt und Sinnlichkeit vermittels digitaler und analoger Kommunikation zwischen kritischer Distanz und persuasiver Einstimmung ihren Weg zu einem Konsens sucht [...].“; vgl. Wehrli, Kommunikative Wahrheitsfindung. Zur Funktion der Sprache in Lessings Drama. – Tübingen 1983 (=Hermaea N. F. Bd. 46), S. 168.

678 Zum gesamten Komplex des „Feuers“, der „Brandmetaphorik“ siehe speziell Daniel Müller Nielaba: „Die arme Recha, die indes verbrannte!“ Zur Kombustibilität (!) der Bedeutung in Lessings „Nathan der Weise.“ In: Neues zur Lessing-Forschung. Ingrid Strohschneider-Kohrs zu Ehren am 26. August 1997. – Tübingen 1998, S. 105-125. Vom selben Autor stammt auch die eingangs erwähnte Habil. „Die Wendung zum Bessern“, deren zentraler Bezugstext gleichfalls „Nathan der Weise“ ist.

oder anderen unentbehrlich ist, vermag nicht zu überraschen und nicht darüber hinweg täuschen, wie unvermeidlich die Diskussion darüber im nachhinein ist. Es sei denn, man lehnt die Bühnenbearbeitung unter Hinweis auf die Verpflichtung gegenüber dem Original ganz generell ab. Damit befindet man sich dann allerdings jenseits des faktischen Theateralltags, jenseits jeder dramaturgischen Realität.

Es mag wundern, daß Schillers Veränderungen weniger umfassend ausfielen, als man es nach der harten Kritik in „Über naive und sentimentalische Dichtung“⁶⁷⁹ vermutet, doch Schiller beschränkte sich im wesentlichen auf die benannten Streichungen und setzt folglich, übrigens ähnlich wie bei „Egmont“, wo Bearbeitung und Rezension ebenfalls nicht auf einer Linie lagen, seiner frühere Kritik keineswegs konsequent um:

Lessings ‚Nathan‘ ist für einen gewöhnlichen Theaterabend viel zu lang. Deshalb hat ihn Schiller um ein Fünftel gekürzt. Was entbehrlich war, bleibt fort; [...] [...] Gedanken, die wol nicht eben allzu fern lagen, die aber doch den handelnden Personen nicht gerade in jenem Augenblicke kommen mochten, sondern mehr die Gedanken des Beobachters, des Dichters sind, ließ Schiller fort. Diesem Bestreben nach Kürzung fielen sogar ganze Szenen zum Opfer. [...] [...] Lessing hatte in erster Linie, wenn nicht das Ganze, so doch einzelne Teile, für Leser geschrieben; Schiller aber bearbeitete das Stück für Hörer [...].
680

Kösters Beobachtungen sind, das gesamte bearbeitete Stück betrachtet, bis heute zutreffend und stimmig, auch wenn sie das Verfahren selbst weder klar benennen noch etwaige darüber hinaus weisende Gründe transparent machen. Rudloff-Hille rückte Schillers Maßnahmen dagegen an manchen Stellen des „Nathan“ im Unterschied zu Köster in die Nähe einer „Modernisierung“, wobei sie für jede einzelne Änderung Verständnis zeigte.⁶⁸¹

Eine Erklärung, warum Schillers Revision des „Nathan“ nicht radikaler ausfällt, ist damit aber noch nicht gegeben. Daß tiefer gehende Eingriffe, wie es beispielsweise Änderungen der Szenenfolge bedeutet hätten, im (aus Aufführungsüberlegungen) zu langen, aber vom dramatischen Aufbau her durchdachten Hypotext gar nicht nötig waren, da Lessing ein mindestens so theaterpraktisch geschulter Dramatiker war wie

679 Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 624-780, hier S. 725f..

680 Vgl. Köster, S. 133ff..

681 Vgl. Rudloff-Hille, S. 191f.: „Durch kleine Streichungen verschwinden die häufigen Hinweise auf Nathans Reichtum und die Schätze des Sultans, die kritischen Bemerkungen über das Christentum, die Rauheit des Tempelherrn gegen Daja; an den Figuren des Derwischs, des Sultans und der Sittah werden Motivierungen verändert, die sich auf die Charaktere auswirken, ohne das Gesamtbild wesentlich zu beeinflussen. In III,4 wird Sittah eine Stelle in den Mund gelegt, die bei Lessing fehlt und nur aus der Antwort des Sultans erschlossen werden könnte - es ist eine der für Schiller so bezeichnenden Verdeutlichungen des Geschehens. [...]“

der spätere Dramaturg selbst auch⁶⁸², spielt bei allen Studien offenbar keine wichtige Rolle oder es fällt eventuell gar nicht erst auf. „Nathan der Weise“ mag seinem Weimarer Bearbeiter noch so wenig in sein dramentheoretisches Konzept gepaßt haben, sein Autor mag, durch kirchen- oder allgemein gesellschaftspolitische Realitäten desillusioniert, eine baldige Inszenierung noch so sehr für einen frommen Wunsch gehalten haben⁶⁸³ – all das ändert nichts an der grundsätzlichen Aufführbarkeit und vor allem der, nicht *nur*, theaterpraktischen Qualität des Stückes, das Schiller bezeichnenderweise nicht durch einige wenige Eingriffe zu „verbessern“ wußte, was ihn davon abgehalten haben mag, so drastische Maßnahmen wie bei den voraus liegenden oder der unmittelbar folgenden Bühnenbearbeitung(en) zu ergreifen. Vielmehr trafen beim vorliegenden Text zwei ausgewiesene Theaterpraktiker aufeinander, so daß Schiller trotz mancher teils durchdachter, teils weniger fundierter Einwände letzten Endes von der dramaturgischen Qualität des Stückes „besiegt“ wurde.

682 Hierzu ausführlich: Monika Fick, Lessing-Handbuch, S. 259-272; ähnlich früher schon Barner, Lessing als Dramatiker. In: Handbuch des deutschen Dramas. – Düsseldorf 1980, S. 106-119, hier S. 107.

683 Siehe etwa Dreßler Thomas: Dramaturgie der Menschheit – Lessing. – Stuttgart, Weimar 1996, hier S. 337 mit Rekurs auf Lessings Brief an seinen Bruder Karl vom 18. April 1779, z. B. zugänglich in HLA, Bd. II, S. 723 respektive, was die vollzogene „Identifikation des Autors mit seinem Werk“ anbetrifft, Dreßler, S. 340f..

[...] mit Wonne /

Entdeck ich, daß sie ehren, was sie lieben. (Die Braut von Messina, V. 2049f.)

[...] Denn jedes Neue, auch das Glück, erschreckt. (Die Braut von Messina, V. 1168)

4. Transformation der Gattung – Schillers Version ‚eines tragikomischen Märchens nach Gozzi‘

Der weitverbreitete und vielbearbeitete Turandot-Stoff⁶⁸⁴ bildet den Plot zunächst für Conte Carlo Gozzi (1720-1806) und dessen bekannteste *fiaba*. Was passiert nun, wenn „der deutsche Shakespeare“, Schiller⁶⁸⁵, den „Shakespeare der Italiener“⁶⁸⁶ bearbeitet? Gozzis Stellung innerhalb der italienischen Literaturgeschichte soll zunächst näher beleuchtet werden, bevor seine „Turandot“ in den Blickpunkt des Interesses rückt.

Er war einer der „geistige[n] Führer“ der reaktionär eingestellten Academia dei Granelleschi, deren Ziel darin bestand, „[...] die literarischen Auswüchse des 17. Jahrhunderts einzudämmen und eine reine, sittsame Poesie zu fördern. [...]“⁶⁸⁷ Vor

684 Vgl. zur weitläufigen Stoffgeschichte: Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, S. 804-807; Frenzel, Motive der Weltliteratur, S. 185-196; Meier, F[ritz]: Turandot in Persien. In: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 95, N. F. Bd. 20 (1941), S. 1-27; François Pétit de la Croix: Tausendundein Tag. Persische Märchen. Aus dem Französischen übersetzt von Marie Henriette Müller. Nachwort von Hartmut Fähndrich. – Zürich 1993, siehe S. 152-160 sowie S. 194-251; Feldmann, Helmut: Die Fiabe Carlo Gozzis. Die Entstehung einer Gattung und ihre Transposition in das System der deutschen Romantik. – Köln, Wien 1971. (=Studi italiani Bd. 11); Gozzi, Carlo: Opere. 10 Bde. – Venedig 1772-1774, „Turandot“ ist in den ersten Band aufgenommen worden, zitiert wird im folgenden diese Ausgabe mit Akt-, Szenen- und Seitenangabe, da keine Verszählung vorliegt: Opere del Co: Carlo Gozzi. Tomo I. IN VENEZIA MDCCCLXXII. Per il Colombiani, S. 213-321, die in der UB Tübingen eingesehen wurde (Signatur D. k. III. 170); Poser, Therese: Das Märchen. In: Knörrich, Otto, (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. 2., überarbeitete Auflage. – Stuttgart 1991, S. 251-259, hier S. 253; Lüthi, Max: Märchen. 8., durchgesehene und ergänzte Auflage. Bearbeitet von Heinz Rölleke. – Stuttgart 1990, S. 28 respektive 35; Hentze, Carl: Religiöse und mythische Hintergründe zu „Turandot“. In: Antaios 1 (1959/60), S. 21-41; Brelich, Angelo: Turandot in Griechenland. In: Antaios 1 (1959/60), S. 507ff.; Grundrisz zur Geschichte der deutschen Dichtung. Aus den Quellen von Karl Goedeke. Fortgeführt von Edmund Goetze. Fünfter Band. Vom siebenjährigen Krieg bis zum Weltkriege. – Dresden 1893, S. 227; vgl. ferner den Kommentar des Herausgebers Carl Wege: Bertolt Brecht: Stücke 9. – Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1992, hier S. 401; siehe hierzu S. 27-30 meiner Magisterarbeit.

685 So Karl S[iegfried] Guthke: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. – Tübingen 1994, hier S. 7: „Da jedoch die deutsche Kritik seit den *Räubern* in Schiller den ‚deutschen Shakespeare‘ zu sehen pflegte (und Schiller selbst sich nicht zu der falschen Bescheidenheit aufschwang, dies Urteil herunterzuspielen), darf man fragen, was das heute bedeuten könnte.“

686 Vgl. Italiens neueste Schaubühne von Karl Gozzi, genannt der Shakespeare der Italiener. Aus dem Italienischen übersetzt von Prof. F[riedrich] A[ugust] C[lemens] Werthes. 5 Bde. – Bern 1777-1779. „Turandot“ steht im ersten Band dieser Ausgabe, da jedoch Werthes‘ Übersetzung in der NA, Bd. 13, unter Schillers Text abgedruckt wurde, wird Werthes‘ Übersetzung später nach dieser mit Akt-, Szenen-, Zeilen- sowie Seitenangabe zitiert.

687 Vgl. Haase, Erich L. : Studien zu den Fiabe Carlo Gozzis. - Berlin 1948, S. 22f.; Hinweise zur Biographie Gozzis in: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, [...]. Von Constant v. Wurzbach. Fünfter Theil. - Wien 1859, S. 283-287; bei Haase, S. 20-31 sowie Unfer-Lukoschik, Rita: Der erste deutsche Gozzi. Untersuchungen zu der Rezeption Carlo Gozzis in der deutschen Spätaufklärung. - Frankfurt am Main, Berlin, Bern u. a. 1993 [zuerst Bonn 1992].

diesem Hintergrund ist sein polemisch-zynisches Antreten gegen Pietro Chiari und Carlo Goldoni, das sich in der ersten Fiaba „L'amore delle tre melarance“ (Jan. 1761) niederschlug, zu sehen; von dem Letztgenannten fürchtete er große Gefahr durch die positive Darstellung der sogenannten kleinen Leute, die dieser in vielen Milieustücken auf die zeitgenössischen venezianischen Bühnen brachte.⁶⁸⁸ In der italienischen Literaturgeschichtsschreibung hält man darum den Reformator Goldoni nach wie vor für bedeutender als den Reaktionär Gozzi. Dies wird deutlich bei Giuseppe Petronio, der in seiner 1993 auf deutsch erschienenen „Geschichte der italienischen Literatur“ lediglich einen knappen Abschnitt über „Venedig und Gasparo Gozzi“, Carlo Gozzis Bruder, aufnimmt. Innerhalb dieses Kurzkapitels weist er nur nebenbei darauf hin, daß Gasparo die Fiabe des Bruders „völlig überbewertet“ habe.⁶⁸⁹

Eine gänzlich andere Einschätzung Gozzis ist nachzulesen in der 1994 von Volker Kapp herausgegebenen „Italienischen Literaturgeschichte“, in welcher Gozzi in einem gemeinsamen Kapitel mit Goldoni ein klarer Vorzug vor dem Widersacher eingeräumt wird, weil „[...] trotz all der Verdienste, die Goldoni als dem Begründer eines bürgerlichen Theaters im Kontext der Aufklärungsideologie [...] zukommen, der vielgeschmähte konservative Anti-Aufklärer Gozzi als der modernere Dramatiker“ erscheine, der „[...] mit seinen 'fiabe teatrali' [...] offene und produktive Kunstwerke geschaffen“ habe, „die immer wieder zu neuen Interpretationen“ Möglichkeiten böten.⁶⁹⁰ Diese zwei sich gegenüberstehenden Beurteilungen prägen die gesamte Gozzi-Rezeption: Während er in seinem Heimatland nach kurzer Zeit in Vergessenheit geriet und unter seinen Landsleuten keinen Nachfolger fand, schenkte man ihm im Ausland um so nachdrücklichere Beachtung, was sich nicht zuletzt damit erklären läßt, daß die Stücke des venezianischen Grafen aufgrund der offenen, nicht festgelegten Konturiertheit seiner Figuren ideale Projektionsflächen für verschiedene, teils deutlich voneinander geschiedener Literaturkonzepte.⁶⁹¹

688 Vgl. z. B.: Theile, Wolfgang: „Bella cosa è il regnar sopra i cervelli.“ Zu Carlo Gozzis Theaterstreit mit Goldoni. In: Rom. Forsch. 102, 2-3 (1990), S. 274-286.

689 Vgl. Petronio, Giuseppe: Geschichte der italienischen Literatur. Band 2: Vom Barock bis zur Romantik. - Tübingen, Basel 1993 (= UTB Bd. 1699-3), S. 160, S. 183-195. Petronio vollzieht damit eine Kehrtwende gegenüber früher von ihm geäußerten Einschätzungen Gozzis, vgl. Theile, „Bella cosa...“, S. 274, Anm. 2 und S. 285, Anm. 35.

690 Vgl. Kapp, Volker (Hg.): Italienische Literaturgeschichte. Unter Mitarbeit von Hans Felten, Frank-Rutger Hausmann, Franca Janowski, Volker Kapp, Rainer Stillers, Heinz Thoma, Hermann H. Wetzel. Zweite, verbesserte Auflage. - Stuttgart, Weimar 1994, S. 221-227, hier S. 221.

691 Siehe hierzu, neben der bereits erwähnten Literatur, Ringger, Kurt: Carlo Gozzis 'Fiabe Teatrali' - Wirklichkeit und romantischer Mythos. In: GRM 18 (1968), S. 14-20, hier S. 15; vgl. GA, Bd. 14, S. 62-72, hier S. 70; noch einmal die „frühe Rezeption“ Gozzis zusammenfassend: Schwaderer, Richard: Die (Wieder-) Entdeckung der Phantasie. Zur frühen Rezeption der *Fiabe teatrali* Carlo Gozzis in den deutschsprachigen Ländern im Rahmen eines sich wandelnden Italienbilds. In: „Italien in Germanien.“ [...] Deutsche Italien-Rezeption von 1750-1850. Hg. von Frank-Rutger Hausmann [...]. - Tübingen 1996, S. 333-351, hier insbesondere S. 335 und S. 351 (Der Verfasser scheint die angenommene distinkte Differenzierung klassischer respektive romantischer Theaterkonzepte nicht zu problematisieren).

Obwohl der Venezianer grundverschieden aufgenommen wurde, herrschte Einigkeit über das „starre[...] formale[...] Schema“, welchem die zehn Fiabe, die einen enormen Publikumserfolg erzielten, gehorchten.⁶⁹² Er verwendete durchweg Märchenstoffe, ob einheimische oder aus persischen und chinesischen Quellen stammende. Diese gestaltete er auf seine Weise um, indem er in alle Fiabe die Masken der *commedia dell'arte* integrierte, mit allen zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten operierte und so mit hart aufeinander treffenden tragischen und komischen Konstellationen den Zuschauern die Zeit vertrieb. Der Rückgriff auf Märchen resultierte dabei nicht aus einer besonderen persönlichen Affinität zu dieser Gattung, vielmehr erschien sie ihm gerade infantil genug, um den angestrebten Erfolg auch zu erreichen.⁶⁹³ An den Masken interessierte ihn hauptsächlich deren vermeintliche „stereotype Formenwelt“, „*fissità*“.⁶⁹⁴ Haase nennt vier durchgehend erkennbare Merkmale aller *fiabe*: Das Satirische, das Volkstümliche, das Wunderbare, das Tragikomische.⁶⁹⁵ Die *fiabe* entstanden zwischen 1761 und 1765 und waren in erster Linie für das Theater geschrieben. Als sie zu einem späteren Zeitpunkt gedruckt und gelesen wurden, war die zunächst überwältigende Begeisterung für diese Stücke merklich abgekühlt, es wurde vielmehr die (selbst-)kritische Frage gestellt, ob sie nicht von Anbeginn an überschätzt worden waren.⁶⁹⁶

„Turandot. Fiaba Chinese Teatrale Tragicomica in cinque Atti“, uraufgeführt von der Truppe Antonio Sacchis am 22. Januar 1762 im Teatro San Samuele di Venezia, ist die vierte *fiaba* Gozzis. Innerhalb der zehn *fiabe* wird ihr eine Sonderstellung zugesprochen. Dies hängt damit zusammen, daß hier auf Märchengestalten wie Geister o. ä. verzichtet

Schwaderer berücksichtigt leider weder die kurz vor ihm erschienene Unfer-Lukoschik (über die er nicht hinausgeht) noch Haase.

692 Vgl. hierzu besonders Feldmann, S. 10, Haase, S. 16f.; die Titel der Fiabe lauten im einzelnen: L'amore delle tre melerance (Jan. 1761); Il Corvo (Okt. 1761); Il Re Cervo (5. Jan. 1762); Turandot (22. Jan. 1762); La Donna Serpente (Okt. 1762); La Zobeide (Aug. 1763, Turin); I Pitocchi Fortunati (Jul. 1764, Parma); Il Mostro Turchino (Dez. 1764); L'Augellino Belvedere (Jan. 1765); Il Re de Genj (Nov. 1765).

693 „Gozzis Verhältnis zum Märchen ist genauso doppelgesichtig wie seine Einstellung zur *commedia dell'arte*. Er verfolgt beide mit der gleichen Haßliebe. [...] Damit aber fehlt dem Märchen jede Würde, [...] Anspruch auf literarische Anerkennung kann es nicht erheben.“, so Feldmann, S. 63; so ähnlich schon früher Köster, S. 160f..

694 Vgl. Feldmann, S. 31.

695 Vgl. Haase, S. 32-166.

696 „Trivialität: das ist es, was die italienische Literaturwissenschaft sowohl Gozzis 'Fiabe' als auch seinen übrigen Schauspielen vorwirft. [...]“, so Ringger, S. 19f.; vgl. auch Haase, S. 24; mit den „übrigen Stücken“ sind Gozzis später entstandene Bearbeitungen und Adaptationen spanischer Dramen, z. B. von Don Giuseppe di Cordova, Caldéron, Tirso da Molina, Fragoso u. a. gemeint, vgl. dazu: Schnakenburg, J. F.: über Carlo Gozzi und sein Theater. In: Archiv der neueren Sprachen und Literaturen. Hg. von Ludwig Herrig. XIV. Jahrgang. - Braunschweig 1859, S. 367-388; vgl. Martin, Gretchen: Goldoni's antagonist: Carlo Gozzi, venetian fantasist. In: It Q 1,3 (1957), S. 30-39; vgl. ebenso: Puttlitz, Edler von: über Carlo Gozzi und seine Schriften. Aufsatz in der Abendzeitung vom 17. April 1822. - Münster, Dresden 1822, S. 121-124. Gozzi verfaßte u. a. Sonette, ein „komisches Epos“ namens „Marfisa bizzarra“ und eine Autobiographie mit dem Titel „Memorie inutili...“, zu deutsch: „Unnütze Erinnerungen...“

wird, was jedoch auch bei „I Pitocchi Fortunati“ der Fall ist. Im Unterschied zu den anderen Stücken gilt es nicht, große äußere Gefahren zu überwinden, bevor das gute Ende kommt, sondern der zu bewältigende Konflikt wird durch Turandots Charakter ausgelöst, liegt also im Inneren der Figur. Dieser Unterschied mag auch der Ausgangspunkt dafür sein, warum Feldmann in Turandot „[d]ie wahre Königin der Fiabe“ erblickt, „die nicht mehr in das abstrakte Vollkommenheitsschema der bürgerlichen Frau“ passe, da der Autor sich hier „[...] in die Reihe derer“ stelle, „die dem Charme der selbstbewußten, kapriziösen Venezianerin ihrer Zeit Tribut zollen [...]“, ja, „[...] Turandots glanzvoller sinnlicher Schönheit und faszinierender Größe“ gelte „Gozzis Liebe und Bewunderung [...]“.⁶⁹⁷

Guthke kümmert sich nicht um die stoffgeschichtliche Märchenherkunft der „Turandot“ und deutet Gozzis Stücke generell als „Melodramen“, was für eine eher problematische Einordnung gehalten wird⁶⁹⁸, und nicht, wie es sich durch den Untertitel anböte, als „Tragikomödien.“⁶⁹⁹ Der Analyse Guthkes ist, u. a. was die harten Übergänge betrifft, mit einer Einschränkung weitgehend zuzustimmen. In der Tat wird ein regelrechtes Wechselbad der Gefühle auf der Bühne entfacht, in der die meistens als Zugeständnis an die *comédie larmoyante* interpretierte „Rührseligkeit“ mit voller Wucht auf „die ganze Ausgelassenheit“ der vier Maskenfiguren trifft.⁷⁰⁰ Bei der gezogenen Schlußfolgerung, es handele sich um ein Melodrama, kommen aber schon aufgrund der Stoffgeschichte Zweifel. Auch Horn nimmt eine eher kritische Position zum vorliegenden Stück ein, doch die Gattungszugehörigkeit ist für ihn keinesfalls das Problem.⁷⁰¹ Er hält „Turandot“

697 Vgl. Feldmann, S. 81; eine ähnliche Sonderstellung spricht Krömer „Turandot“ zu - vgl. Krömer, Wolfram: Die italienische Commedia dell'arte. - Darmstadt 1976. (=Erträge der Forschung Bd. 62), S. 65.

698 Da das „Melodrama“ ursprünglich, wirft man einmal einen Blick in Gero von Wilperts „Sachwörterbuch der Literatur“, hier S. 564, dafür reserviert war, „allg. jede Verbindung von gesprochenem Wort mit untermalender Musik“ zu kennzeichnen und nur untergeordnet noch die Bedeutung zuerkannt bekommt, „in englischer und französischer [nicht jedoch in der italienischen!, Anm. der Verf.] Literatur das populäre Schauer-, Sensations- und Rührstück der Trivialliteratur Ende 18. [!] / 1. Hälfte 19. Jahrhundert mit stereotypen Figuren, unwahrscheinlicher Handlung, aufwendiger Inszenierung (mittelalterliche und exotische Szenerie) um Leiden und Belohnung des Guten, Strafe des Bösen [...]“, zumal, folgt man dieser Definition, Turandot nicht wirklich „gestraft“ wird, d. h. heiratet (Heirat als Strafe wäre wiederum ein gänzlich anderes Thema) und Adelma tatsächlich zu schlecht bedacht wird, so daß die durchschimmernde Moral hier nicht konsequent zur Anwendung kommt.

699 Vgl. Guthke, Karl S[iegfried]: Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Gerhard Raabe unter Mitarbeit des Verfassers. - Göttingen 1968, S. 75f.; beispielsweise wertet Japp ganz selbstverständlich in seinem Aufsatz „Kleist und die Komödie seiner Zeit“, hier S. 116, Schillers „Turandot“-Bearbeitung als „einen ernstzunehmenden Beitrag zur Geschichte der Tagikomödie“, Endres' Kategorisierung der „Turandot“ als Schillers „Komödienbeitrag“, der freilich „nichts weniger [...] als eine Einlösung seiner großartigen [!] Komödientheorie und im Grunde ungeeignet“ sei, „als Beispiel einer ‚reinen Komödie‘ zu fungieren“, kann dagegen noch nicht einmal nach der angefügten Abschwächung gefolgt werden, da „Turandot“ definitiv keine Komödie darstellt – und zwar noch nicht einmal eine „unreine“, vgl. Johannes Endres, Das „depotenzierte“ Subjekt. Zur Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist. – Würzburg 1995, hier S. 6.

700Vgl. Köster, S. 159f..

701Vgl. Guthke, Geschichte und Poetik, S. 400.

schlicht für ein „Märchen“⁷⁰², was nicht nur stoffgeschichtlich korrekt ist, sondern zudem den Vorteil hat, daß die nicht vorhandene Logik sinnvoll erklärt wäre. Denn eine Begründung erwartet man in allen *fiabe* jeweils vergebens. Darum kann man weder von einer psychologischen Aufwertung des Geschehens noch von einer tieferen Problematik als bei den anderen *Fiabe* sprechen. Feldmann beurteilt Gozzis Stellenwert folgendermaßen: „[Seine] [...] eigentliche Leistung [...] besteht darin, den ‚phantastischen‘ Typus der *commedia dell’arte* durch eine Verbindung mit dem Märchen für kurze Zeit neu belebt zu haben. [...]“⁷⁰³ Im Märchen wie in der *commedia dell’arte* muß nicht begründet werden, warum jemand sich einer bestimmten Handlungsweise entzieht (wie Turandot) oder warum jemand eine bestimmte, ungeheuer schwierige Handlungsweise fordert (wie in den anderen *fiabe*). Die Frage nach dem „Warum?“ bleibt hier wie dort einfach unbeantwortet, weshalb ihm an einer Vertiefung der Titelfigur gar nicht gelegen ist.⁷⁰⁴ Gerade dieser Aspekt wird bei Schillers Bearbeitung eine gewichtige Rolle spielen.

Doch kann man den Unterschied, der zwischen der vierten *fiaba* und den vorausgehenden drei Stücken besteht, keineswegs nur als Vorzug, sondern gleichfalls als Nachteil werten.⁷⁰⁵ Nicht vergessen werden sollte, daß „Turandot“, verglichen mit

702Vgl. Horn, Franz: über Carlo Gozzi's dramatische Poesie, insonderheit über dessen „Turandot“ und die Schillersche Bearbeitung dieses Schauspiels. In Briefen. - Penig, Leipzig 1903, z. B. S. 63, S. 101f..

703Vgl. Feldmann, S. 64; kursive Hervorhebung der Verf..

704 Stellvertretend für die anderen *Fiabe* sei auf zwei hingewiesen: „Il Mostro Turchino“, zu deutsch „Das blaue Ungeheuer“ und „Zeim, Re de Genj“, zu deutsch „Zeim, der König der Geister“. Ohne auf die Handlungsverläufe näher einzugehen, sind einige Ähnlichkeiten mit dem hier interessierenden Stück auffallend: Die Figur der „Zelika“ wird im „Re de Genj“ als „tigerherzige Königin“, „grimmig grausame Königin“, ähnlich wie Turandot, beschrieben. Im „Mostro Turchino“ finden sich bei der siebenköpfigen Hydra auch „mehrere Totenschädel“. Ähnlichkeiten sind gleichfalls bei der Schlußgebung zu beobachten: „Dardané“ wendet sich im letzten Auftritt (5,7) an die Zuschauer, um um Beifall zu bitten. Somit ist deutlich, daß die Gozzische Turandot im Zusammenhang mit den anderen *Fiabe* zu sehen ist, vgl. Dramatische Dichtungen von Carlo Gozzi. Aus dem Italienischen übersetzt von Volkmar Müller. - Dresden 1889, S. 28 bzw. 321. Die zitierte Ausgabe ist leichter zugänglich als die Werthes-Ausgabe, deshalb wird auf sie zurückgegriffen. Der Ausdruck „divertimento innocente“, den Gozzi für die *Fiabe* verwendete, beschreibt treffend, kokettierend (?) den Anspruch, den er mit ihnen verfolgte; zitiert nach Feldmann, S. 63.

705 Gemäß Haases Einschätzung „[...][beweist] Gozzi in der Anlage des ganzen Stückes nicht die gleiche Geschicklichkeit wie in der Knüpfung des Knotens. [...]das Stück [zerfällt] in zwei Teile [...]: in die Lösung der drei Rätsel durch Calaf und in das Erraten seines Namens durch Turandot. [...]Die *Fiaba* verliert ihre Einheitlichkeit, kann aber überhaupt nur so ihre Handlung fortsetzen. [...]“, vgl. Haase, S. 70ff.; Haase, der sich um den stoffgeschichtlichen Hintergrund ebenfalls, genau wie Guthke, nicht kümmert, stört sich an der nach seinem Dafürhalten schroffen Unterbrechung des Verzauberungsmotives, mit folgender Begründung: „Der Entschluß Calafs, seinerseits ein Rätsel aufzugeben, führt auf die grundsätzliche Frage: bringt Gozzi *nur* [Hervorhebung der Verf.] ein dramatisiertes Märchen oder ein psychologisch folgerichtiges Drama auf die Bühne? Wenn wir sagen, daß das Grundmotiv der Verzauberung durch die Einwirkung Calafs unterbrochen wird, so haben wir bereits eine Stellung bezogen, die auch mit der Absicht des Dichters übereinstimmt. Im Märchen sind Übergänge erlaubt, die nicht rational zu motivieren sind. Im Drama hingegen stören sie die Einheit der Komposition.“ Beim von Haase bemängelten Punkt handelt es sich jedoch um ein typisches Erkennungsmerkmal des Märchens (Zweiteilung), weshalb man sich seiner Ansicht, es handle sich um ein fehlerhaftes Drama nicht

anderen *fiabe*, die oft auf mehr als fünfzehn Wiederholungen kamen, mit sieben Wiederholungen hintereinander und einer jährlichen Wiederaufnahme bei den Zeitgenossen nur ein mäßiger Erfolg war.⁷⁰⁶ Seine Sonderform macht eine eindeutige Einordnung des Stückes nahezu unmöglich, doch scheint es am ehesten vertretbar, die *fiaba* „Turandot“ gemäß dem Paratext als eine Art dramatisiertes Märchen zu bezeichnen.⁷⁰⁷

Nach diesen Hinweisen zur Stellung Gozzis im allgemeinen und der „Turandot“ innerhalb seines Gesamtwerks fällt bei einem Blick in die Personenliste sogleich die Uneinheitlichkeit der Standeszugehörigkeit auf: Turandot, Altoum, Calaf und Timur gehören dem Adel, damit dem einschlägig tragischen Personal an. Als eindeutig komisch können die vier *commedia dell'arte*-Figuren, die acht Doktoren des Diwans sowie die Sklavin Zelima gelten, die alle in einem Untergebenenverhältnis stehen. Weniger klar ist es bei Barach, Schirina und Adelma. Schirina und Barach sind zum Handlungszeitpunkt freie Bürger. Adelma nimmt als zur Sklavin degradierte eigentliche Prinzessin eine Sonderstellung ein. Es handelt sich folglich um ein ständisch gemischtes, tragisches und komisches Personal.⁷⁰⁸ Das Geschehen findet an mehreren Örtlichkeiten in und vor Peking statt.⁷⁰⁹

anschließen kann, vgl. auch Köster, S. 157f., der aufzeigt, wie viel Gozzi aus seiner Vorlage (de la Croix) übernommen hat; vgl. auch Horn, S. 101ff. und S. 44ff. bzw. S. 50.

706 Vgl. Puttlitz, S. 122, dessen Zahlen sich decken mit denen, die Gozzi selbst in der dem Stück vorangestellten Vorrede nennt. - Puttlitz hält „Turandot“ für das schlechteste Stück dieser Machart.

707 Vgl. zu dem grundlegenden Gattungsproblem des dramatisierten Märchens besonders Kober, Margarethe: Das deutsche Märchendrama. - Frankfurt am Main 1925. (=Deutsche Forschungen Heft 11), S. 1-6, S. 144ff., deren gattungstheoretische Überlegungen durchaus allgemeingültigen, nicht nur auf deutsche Märchendramen beschränkten Wert besitzen.

708 Vgl. Ingenkamp, S. 977-1014, hier S. 983; Aurich sieht in der vierten *fiaba* „die bizarre Chinoiserie“ auf ihrem „Höhepunkt“, vgl. Aurich, S. 139; Die folgende ausführliche, gleichermaßen interpretierende wie synoptische Vorgehensweise scheint geboten und gerechtfertigt aus mehreren Gründen: Gozzis Text ist im deutschsprachigen Raum zum einen wenig bekannt und er bildet zum anderen die entscheidende Grundlage für die anschließend zu treffende Entscheidung, ob Guthkes bisher unwidersprochene These, bei Schillers Bearbeitung handele es sich um eine „eigenständige dramatische Leistung“, immer noch Folge geleistet werden kann oder nicht. Hinzu kommt der Umstand, genau genommen zwei Prätexte, Gozzis Original sowie Werthes' Übersetzung, zu diesem Zweck einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen. Gezeigt werden soll, daß Guthkes These nicht aufrecht zu erhalten ist. Zu diesem Zweck scheint gleichfalls eine jeweils vorgenommene Charakterisierung der *dramatis personae* indiziert, vgl. vorerst Guthke, Schillers „Turandot“, JbDSG 3 (1959), S. 118-141.

709 Vor einem Stadttor mit Stadtmauer im Hintergrund (1. Akt), im großen Saal des Diwans (2. und 5. Akt), in einem Zimmer im Serail und in einem königlichen Saal (3. Akt), im Vorhof mit Säulen und in einem prächtigen Gemach mit mehreren Ausgängen (4. Akt). Die Handlung beginnt vermutlich am Morgen, auf jeden Fall während der Hinrichtung des letzten Bewerbers, des Prinzen von Samarcanda (1. Akt). Am gleichen Tag, ca. drei Stunden später, wird der Diwan für die Befragung Calafs hergerichtet, anschließend unterzieht sich der Tartarenprinz der Prüfung. Er übernachtet im Schloß, denn die „zweite Befragungsrunde“ wird auf den nächsten Morgen festgesetzt - damit nimmt die Handlung höchstwahrscheinlich mehr als 24 h ein, doch die Zeitverhältnisse werden bei Gozzi nicht besonders hervorgehoben oder wichtig genommen.

Die Handlung ist einheitlich, dreht es sich doch im wesentlichen um die Frage, ob bzw. wie Turandot und Calaf ein Paar werden, davon lenken auch die Intermezzi Truffaldinos (und Brighellas) letztlich nicht ab. Den ersten Akt läßt Gozzi geschickt mit Calaf und dem von ihm neu eingeführten Barach beginnen. Das Gespräch der ersten Szene dient dazu, die Vorgeschichte genauestens zu referieren. Der ehemalige Hofmeister des Tartarenprinzen hat aus Vorsicht in der chinesischen Hauptstadt seinen Namen in „Assan“ umgeändert, um Verfolgungen und Befragungen bezüglich der Vergangenheit zu umgehen (vgl. I,1, S. 222).

Calaf berichtet vom erlittenen Unglück der letzten Jahre, welches seinen Eltern noch stärker zusetzte als ihm selbst und sogar so weit führte, daß Timur und seine Frau Elmaze „[...] in braccio a morte voleano darsi. [...]“ (I,1, S. 224), sich dem Tod in die Arme werfen wollten. Barach hatte es leichter. Zwar fiel ihm der Weggang vom tartarischen Hof schwer, gerade angesichts der Tatsache, daß er glauben mußte, die Fürstenfamilie lebe nicht mehr, doch in Peking fand er ein kleines bescheidenes Glück. Er konnte einer Witwe, Schirina, aus finanziellen Schwierigkeiten helfen. Inzwischen haben die beiden sogar geheiratet. Das Vertrauen zu seiner Frau hat jedoch offensichtlich Grenzen: Barach hält sich auch ihr gegenüber völlig bedeckt über sein früheres Leben.

Calaf teilt mit, er habe auf einer der zahlreichen Fluchtstationen am Hof des Königs der Karazanen haltgemacht. Cheicobads Tochter Adelma sei dabei auf ihn aufmerksam geworden und er nehme an, sie habe damals „[p]iu, che pietà“, mehr als Mitleid, für ihn empfunden (I,1, S. 225). Barach kommt Calafs Bitte, ihm genau Auskunft über den hiesigen Hof zu erteilen, nach, kann er doch auf diese Weise etwas für ihn, den er als „quasi mio figlio“ bezeichnet (I,1, S. 222), tun. Sehr bald erzählt er von Turandot. Barachs Schilderungen weist Calaf hart und entschieden als eine „antica fiaba“, ein altes Märchen, welches er schon oft gehört habe, zurück (vgl. I,1, S. 228). Sein Urteil ist radikal: Ein Dummkopf ist der, der sich auf das grausame, tödliche Spiel einläßt und an des Kaisers Stelle würde er mit der Tochter ohnehin kurzen Prozeß machen - er überließe sie den Flammen (vgl. S. 231). Den Wahrheitsversicherungen Barachs keinerlei Glauben schenkend, wird der Königssohn in der zweiten Szene durch Barachs Freund Ismaele eines Besseren belehrt. Der unglückliche Hofmeister beschreibt die Haltung des samarkandischen Prinzen vor und während der Hinrichtung, welcher Barach unter keinen Umständen beiwohnen wollte. Ismaele „esce piagendo dalla Città“ (I,2, S. 231), kommt weinend aus der Stadt, weil er ohnmächtig mitansehen mußte, was mit seinem Schützling passierte. Wenig taktvoll macht ihm Barach Vorhaltungen, die er bestürzt und entschieden zurückweist. Die Beziehung Ismaeles zu dem hingerichteten Prinzen erscheint ähnlich intensiv, eng und herzlich wie diejenige zwischen „Assan“ und Calaf (vgl. S. 231ff.). Nach seiner erregten Rede gegen die Prinzessin, die aufgrund

ihrer maßlosen Schönheit das Leben dieses - und anderer - Prinzen auf dem unerschütterten Gewissen hat, zieht sich Ismaele zurück (vgl. S. 233). An den vernommenen Informationen kann Calaf nicht länger vorbei: Er verfällt selbst dem Zauber des von einem Maler angefertigten Bildes, das Ismaele voller Verachtung in den Dreck geworfen hat. Barach kann seinen jungen Freund ebenfalls nicht zurückhalten. Kaum hat Calaf das Bild betrachtet, verfällt er in Verzückung, wirft sofort seine rationale Denkweise über Bord und will wie seine Vorgänger das Unmögliche zu versuchen, nachdem er sich versichert hat, daß er die Kaisertochter auf jeden Fall zu Gesicht bekommt, da Turandot sogar noch „più bella [...], nè mai/Giunse pittore a colorir le interne/Bellezze di colei. [...]“, also noch viel schöner, von einem Maler nicht darstellbar, sei (vgl. I, 3, S. 234). Weil Barach erkennt, wie wenig er bei seinem Gegenüber ausrichtet, bricht er erneut in Tränen aus (I, 3, S. 235). Seine in der vierten und letzten Szene hinzustoßende Frau hilft zwar ihrem Mann bei seinem Vorhaben, Calaf von dem spontan gefaßten Plan abzubringen, doch auch gemeinsam scheitern sie. Schirina erscheint sogleich wißbegierig, als sie erfährt, daß ihr Gatte und der unbekannte „Mieter“ sich kennen (ebenda).

Am Ende des ersten Aktes ist bereits ein Eindruck darüber vorhanden, was künftig von diesem Ehepaar zu erwarten sein wird: Er gibt sich als rationaler, guter, loyaler, fast väterlicher Freund des jungen Prinzen, der aufrichtigen Anteil nimmt an dessen Leben und Schicksal. Auf Calafs Spontanentschluß hat er keinen Einfluß, doch er entläßt seinen ehemaligen Schüler - und den Leser/Zuschauer - nicht ohne Hoffnung in den zweiten Akt, da Calaf „[...]tal d'ingegno,/Ch'io non dispero in tutto [...]“, mit so viel Geist ausgestattet sei, daß er, Barach, nicht ganz verzweifeln (I,4, S. 237). Der Verdacht bezüglich Schirinas Neugier und Unzuverlässigkeit erhärtet sich indessen, bestürmt sie ihren „Assan“ doch, ihr Genaueres über den Fremden zu erzählen (ebenda). Die Vorsicht ihres Ehemannes erscheint gut begründet.

Zu Beginn des zweiten Aufzuges betreten die beiden ersten Figuren der von Gozzi wiedererweckten *commedia dell'arte* - Truffaldino und Brighella - die Bühne, deren traditioneller Hintergrund für das Verständnis des Stückes immens ist, gerade auch bezüglich Pantalone und Tartaglia.

Die *commedia dell'arte*, auch *commedia all'improvviso* oder *commedia a soggetto*, hatte ihre Blütezeit ca. zwischen 1550-1750. Sie gilt als eine Hervorbringung der Renaissance.⁷¹⁰ Als ihre möglichen, jedoch nicht völlig gesicherten Anknüpfungspunkte

710 Da die hier gegebenen Informationen über die *commedia dell'arte* knapp gehalten werden sollen, sei auf folgende weiterführende Literatur verwiesen, aus der die hier wiedergegebenen Kenntnisse stammen: Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. *Commedia dell'arte und Théâtre italien*. - Stuttgart 1965, S. 1-64; vgl. gleichfalls Krömer; Riha, Karl: *Commedia dell'arte. Mit den Figuren Maurice Sands*. - Frankfurt am Main ⁴1984, vgl. die Darstellungen Pantalone auf S. 11, Brighellas auf S. 13 respektive Tartaglias auf S. 17 (Truffaldino fehlt hier bedauerlicherweise); Spörri, Reinhart: *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*. Zusammengestellt und

werden das antike Volkstheater Atellanae, das schon immer auf und an den Handelsstraßen vertretene Wandervolk der Artisten sowie der auf keltische Riten zurückgehende Karneval angesehen. Sie ist wesentlich gekennzeichnet durch die sie immer wieder verändernden und prägenden Berufsschauspieler, die quasi eine Rolle auf Lebenszeit übernahmen - wie etwa der berühmte Antonio Sacchi die Rolle des „Truffaldino.“⁷¹¹

Hinck unterscheidet grundsätzlich zwei „Formtypen“ der italienischen Stegreifkomödie: den „Konzentrationstypus“ und den „Typus des Phantastischen“. Der eine ist später eher Goldoni, der andere eher Gozzi zuzuordnen. Sie lassen sich u. a. gegeneinander abgrenzen anhand der Schauplätze sowie der Zusammensetzung des Personals.⁷¹²

Innerhalb der italienischen Stegreifkomödie gibt es vier verschiedene Maskenrollen, die unterteilt sind in zwei Zanni (die Diener) und zwei Vecchi (die Alten). Alle vier Masken besitzen sehr unterschiedliche, charakteristische Nasen. Als die populärsten Figuren der *commedia dell'arte* gelten die beiden Dienertypen. Anfangs sind sie gekennzeichnet durch die „Gegensätzlichkeit ihres Charakters und [...] Gleichheit ihres Schicksals[.]“⁷¹³

beschrieben sowie anhand von Textbeispielen und Einzelszenen erklärt und mit einem eigens für die deutschsprachige Bühne eingerichteten Stück versehen von Reinhart Spörri. - Zürich 1963; Kommerell. Max: Betrachtung über die *Commedia dell'arte*. In: *Italien* 3 (1944), S. 41-46; Greiner, Bernhard: Die *Commedia dell'arte* und Watteaus Harlekin-Bilder. In: Ders.: *Die Komödie: eine theatrale Sendung. Grundlagen und Interpretationen.* - Tübingen 1992, S. 69-81; Esrig, David (Hg.): *Commedia dell'arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels.* Mitarbeit von Evelin Kohl, Hans-Jürgen Frintrop, Olympia Esrig. - Nördlingen 1985.

711 In Ermangelung neuerer und neuester Fachliteratur zur *commedia dell'arte* im deutschsprachigen Raum hat Wolfgang Theile 1997 ältere Aufsätze, die einen repräsentativen Überblick über die bedeutende Theaterform ermöglichen, herausgegeben: *Commedia dell'arte. Geschichte – Theorie – Praxis.* Hg. von W. T. – Wiesbaden 1997. Auf vier dieser Aufsätze möchte ich an dieser Stelle explizit hinweisen: Inge Kregel-Strudthoff nähert sich dem Begriff „*Commedia dell'arte*“, indem sie den Versuch unternimmt, alle Merkmale zu benennen, über deren notwendige Zugehörigkeit zur *commedia dell'arte* Konsens besteht, vgl. S. 6-20, insbesondere S. 19f.; Max J. Wolff vertritt bis heute als einziger die Auffassung, die *commedia dell'arte* habe ihren Ursprung wie die *commedia erudita* an den Höfen, vgl. S. 85-94; Theile selbst zeichnet nochmals die Entwicklung des Stegreiftheaters in Italien sowie seine Ausstrahlung nach Frankreich nach, vgl. S. 45-60 und Elisabeth Brock-Sulzer versucht eine Antwort auf die Frage, welche Aufgabe sie „im heutigen Theater“ wahrnimmt, vgl. hierzu vor allem die Literaturangaben im Anhang der eben erwähnten Aufsätze.

712 Vgl. Hinck, S. 18f.; beim Konzentrationstypus handelt es sich laut Hinck um „reine Verwechslungs-, Verkleidungs- und Intrigenkomödien.“ Bedauerlicherweise nennt er keinerlei Beispiele für seine jeweiligen Typen, so daß eine Überprüfung sich äußerst schwierig gestalten würde. Das Sinnvollste wäre es, möglichst viele, wenn nicht alle Szenariumssammlungen, wie diejenige Flaminio Scalas aus dem Jahr 1611, zu besorgen und an ihr die Hincksche Zweiteilung zu hinterfragen, alleine aufgrund der Seltenheit der Exemplare wäre dies nicht ohne Weiteres zu bewerkstelligen. Krömer teilt im Unterschied zu Hinck in drei verschiedene Kategorien ein: in einen „realitätsnäheren“, einen „phantastischen“ und einen dritten, den er wie folgt beschreibt: „Es gibt Stücke, die in einem zwar mit einem bekannten Namen bezeichneten, aber geographisch und historisch falsch dargestellten Land spielen und dort rein erfundene Handlungen ansiedeln, aber keine besonderen Signale für die Evasion aus der konventionell dargestellten Welt geben.“, so Krömer, S. 55. Diese dritte Kategorie erscheint von der Definition her etwas vage, weshalb in diesem Punkt Hincks Zweiteilung als schlüssiger angesehen und dieser gefolgt wird.

713 Vgl. Spörri, S. 5.

Sie kommen aus der Gegend um Bergamo und heißen in den meisten Fällen Arlecchino und Brighella.

Brighella, in grün-weißer Kluft, mit Hut, Börse und Messer ausgestattet, ist der Schlaue, der die Handlung erfindet, die Intrige voranbringt, über eine gewisse skrupellose Dreistigkeit verfügt. Als erklärter Gegner der Alten schickt er meistens Arlecchino, den Dummen, als ausführendes Organ voraus. Dieser ist ursprünglich gekennzeichnet durch ein Flickenkostüm und eine Beule am Kopf, wobei es sich um einen „Rest geschrumpfter Teufelshörner“ handeln soll. Er genießt Narrenfreiheit, zeichnet er sich doch vor allem durch Treue zu seinem „Brotgeber“, Naivität und „Charme“ aus, die oft in „komischer Hilflosigkeit“ münden.⁷¹⁴

Arlecchino wandelt sich im Lauf der Entwicklung der Improvisationskomödie, überlebt als Figur auch die Zeit der *commedia dell'arte*, indem er vom tolpatschigen „dümmlisch-naiven, stets von Eß- und Trinkgelüsten geplagten Bauernburschen zum gerissenen Spaßvogel Harlequin [...]“ aufsteigt.⁷¹⁵ Zusätzlich entstehen zahlreiche Abwandlungen dieses Dienertypus. Die bekannteste Filiation ist Truffaldino.

Die zweite Gruppe bilden die „Vecchi“, die Alten. Da ist zum einen der venezianische Kaufmann Pantalone, zum anderen der universalgelehrte Dottore aus Bologna, der bei Gozzi grundsätzlich durch Tartaglia ersetzt wird. Beide sind wohlhabende Bürger. Geprägt von „Habsucht, Geiz, Liebe zum Geld“ ist Pantalone aber stärker als sein Gegenstück. Was beiden gleichermaßen eigen ist, ist eine Art „übertriebene[s] Liebesverlangen - Geilheit möchte man sagen [...]“.⁷¹⁶ Oft stellen sie dabei den Dienerinnen nach oder begehren zufällig gerade dasjenige Mädchen, welches sich einer ihrer Söhne zur Braut gewählt hat, womit Konflikten Tür und Tor geöffnet ist. Die Söhne und Töchter der Alten sind häufig die ebenfalls fest zur italienischen Stegreifkomödie dazugehörenden „*Innamorati*“, die Verliebten, die keine Masken tragen. Pantalone trägt rote Hosen und einen auffallend großen Mantel, die sogenannte *zimarra*. Tartaglia (tartagliare = stottern) ist eine völlig vom Stottern geprägte Figur, die in vielen Fällen den Posten eines Beamten bekleidet. Zu seinem Sprach- gesellt sich ein Sehfehler. Wegen doppeldeutiger Kurzsichtigkeit ist er auf eine große, starke Brille angewiesen.

Das Bestechende an der *commedia dell'arte*, die sich grundsätzlich auf die Autonomie der Kunst berief, war, daß jeder/jede in ihrem Einzugsgebiet, das hauptsächlich in Italien lag, konkrete Vorstellungen darüber besaß, was von einer Figur im einzelnen zu erwarten war. Die Komik entstand anschließend sowohl beim Wiedererkennen als auch

714 Vgl. Riha, S. 29 und Spörri, S. 13.

715 Vgl. Riha, S. 60.

716 Vgl. Spörri, S. 19, vgl. auch Kommerell, S. 44.

beim Konstatieren einer unerwarteten Variation, weil mit der Erwartungshaltung der Zuschauer gespielt wurde.⁷¹⁷

Somit garantierte die italienische Stegreifkomödie eine Art vorübergehende, auf eine Theatervorstellung beschränkte Flucht aus dem Gesellschaftszwang, in der es erlaubt war, über Anzüglichkeiten und menschliche Schwächen öffentlich zu lachen, ohne dafür soziale Konsequenzen fürchten zu müssen.

Von den genauen Vorstellungen und Kenntnissen, welche die Zuschauer mitbrachten, profitierte Gozzi, der die Masken zu einem Zeitpunkt wieder aufgriff, an dem sie eigentlich, durch Goldonis Reform, schon überholt, aber noch im Bewußtsein des Publikums waren. In seinen *fiabe teatrali*, die durchgängig dem „phantastischen Typ“ zuzuordnen sind, beschränkt er sich auf die Einsetzung von lediglich fünf Figuren der *commedia dell'arte*: Pantalone, Tartaglia, Truffaldino, Brighella und die Dienerin Smeraldina (auf die er in „Turandot“ verzichtet). Sie sprechen grundsätzlich Prosa, genauer: Dialekt und sind lediglich ein Nebenbestandteil des Personals und nicht - wie beim „Konzentrationstypus“ - alleinige Akteure.

Bei Pantalone nimmt Gozzi einschneidende Veränderungen vor. Wahrscheinlich aus lokalpatriotischen Gründen fallen seine gesamten negativen Eigenschaften weg. Er wird der „Repräsentant Venedigs und des venezianischen Bürgertums“ - allerdings nicht immer, zumindest nicht beim zu behandelnden Stück, „zu einer zentralen und komplexen Gestalt.“⁷¹⁸ In Gozzis bekanntester *fiaba* bleibt er wie seine Maskenkollegen eine Nebenfigur. Tatsächlich ist nichts mehr zu erkennen vom „geizigen, lüsternen und beschränkten Alten“, sondern er präsentiert sich, seiner Aufgabe bei Hof gerecht werdend, als Berater des Königs, der von seiner konservativen Grundhaltung her das Verhalten der Titelfigur als eine Art „Mätzchen“ auffaßt und zugleich betont, solches Verhalten sei in Venedig gänzlich unmöglich. Unverhohlen beschimpft er im Diwan die Prinzessin: „[...] no ghe xe idea da nu de sta sorte de creature, gnanca per sogno. [...]“, was ungefähr so viel bedeutet wie „noch nicht einmal im Schlaf hat man bei uns eine Vorstellung von derlei Geschöpfen“ (vgl. II, 2, S. 241). Am Ende desselben Auftritts benutzt er vor dem Kaiser gar den Ausdruck „cagna“, zu deutsch „Schlange“ (vgl. S. 242) für sie, was unwidersprochen und ungerügt bleibt. Sekretär Pantalone vertritt ostentativ sein alt hergebrachtes Weltbild, das sinngemäß so wiedergegeben werden

717 Schließlich „[erfüllen] die Masken [...] erst in der Wiederholung ganz ihre Funktion. Denn sie sind nicht nur Stütze des improvisierten Spiels, sondern auch Mittel der leichtesten Verständigung mit dem Publikum. Sie setzen die stillschweigende Übereinkunft voraus, bereits bekannt zu sein, das Verlangen, nicht nur gesehen, sondern wiedergesehen zu werden. [...] [Sie] rufen [...] bei ihrem Erscheinen sofort die Vorstellung ihres ganzen Charakters hervor und ersparen alle weitläufige Information[.]“, vgl. Hinck, Lustspiel, S. 16; vgl. zudem Schnakenburg, S. 378; Max Kommerell betont in seinem so euphorischen wie elegischen, so kurzen wie einflußreichen Essay „Betrachtung über die Commedia dell'arte“ den „Zauber des Augenblicks“, die „[lebendige] Dichtung des Augenblicks“, die „Gnaden des Augenblicks“ als konstitutives Element und Erkennungsmerkma, vgl. S. 41, S. 43, S. 46.

718 Vgl. Feldmann, S. 72-78, hier S. 72.

kann: In Gozzis Venedig⁷¹⁹ ist die Welt noch in Ordnung, da heiraten und lieben die Frauen, wie sie gefälligst sollen, die Männer, bekommen Kinder, widersetzen sich nicht, ordnen sich unter etc. So hat es zu bleiben. Die komische Wirkung der Figur ergibt sich aus der unverblühten Direktheit, mit der er seine Meinung kundtut, er übernimmt die Rolle des distanzschaffenden Desillusioneurs und Kommentators, der immer wieder hervorhebt, mit was für ungewöhnlichen Gegebenheiten es alle Beteiligten, von den Figuren bis zu den Zuschauern, hier zu tun haben.

Etwas anders verhält es sich bei dem zweiten Alten, Tartaglia. Vergegenwärtigt man sich, daß dieser den Posten des Großkanzlers, eine besonders stark auf öffentliche Wirkung angelegte Tätigkeit, versieht, dann kann die komische Wirkung kaum ausbleiben. Eigentlich ist er derjenige, welcher vorausschauend, weitsichtig handeln, beraten, der Respekt, Autorität ausstrahlen sollte. Stattdessen stottert er und sieht schlecht. So in Szene II, 3 (S. 246): Als er Calaf davon abhalten will, sich zu bewerben, verfällt er ins Stottern, kann nicht mehr bündig sprechen. Was ihn von Pantalone zusätzlich unterscheidet, ist, daß er seinen Standpunkt nicht unverhohlen, sondern laut Regieanweisung *a parte*, parabolisch äußert: Er stuft die Prinzessin als „*porchetta*“, Schweinchen ein (II, 2, S. 242).⁷²⁰ In Szene II, 5 muß er das „Mandat“, das die Regeln für die Rätselbefragung akribisch festlegt, vorlesen, eine Aktion, die wohl komisch verlaufen dürfte. Entgegen der von früher gewohnten Konstellation arbeiten die beiden höheren Beamten nicht gegeneinander, sondern sind allem Anschein nach freundschaftlich verbunden. Deutlich wird dies in Szene II, 5, nachdem Calaf gerade das erste Rätsel gelöst hat (S. 253-256). Von der legendären Rivalität der *vecchi* untereinander ist nichts mehr zu spüren. An einem Strang ziehen sie gleichfalls in Szene III,4, als sie Calaf unter Aufbietung einiger Finessen sein Namensgeheimnis entlocken wollen (S. 269ff.). Selbstverständlich gelingt es ihnen nicht. In Szene IV, 4 haben die beiden lediglich die hauptsächlich an ihnen interessierende kommentierende Funktion auszufüllen, die ganz auf ihre Stellung bei Hof ausgerichtet ist. Seinem bisher an den Tag gelegten Verhalten entsprechend, zeigt sich Pantalone direkter, respektloser, undiplomatischer als Tartaglia. Die Kommentierungs- und Distanzierungsfunktion steht ebenfalls in Szene V, 2 im Vordergrund:

Pantalone: Sanguè de donna checa, che la ne l'ha fatta in barba, Cancellier!

Tartaglia: Oh Berginguzino! questa cosa mi passa l'anima. (V, 2, S. 314)⁷²¹

719 Vgl. dazu die aufschlußreichen Erläuterungen bei Haase, S. 16ff..

720 Vgl. auch Szene V,1, S. 311, als Tartaglia ebenfalls beiseite meint: „L'averei sculacciata.“, was so viel heißt wie „Ich hätte ihr den Hintern voll schlagen können.“

721 Das bedeutet so viel wie: Pantalon: „Beim Blut der Donna Checa, laßt Euch den Bart auswickeln, Kanzler!“ , worauf Tartaglia entgegnet: „Oh Berginguzin! Diese Sache läßt mich den Verstand verlieren.“, vgl. auch Werthes, V, 2, Z. 2018-2020, S. 127.

- so lauten die entsetzten Äußerungen von Sekretär und Großkanzler, als die ungeliebte Prinzessin sie an der Nase herumgeführt hat, indem sie doch hinter Calafs Identität gekommen ist.⁷²² In keiner einzigen Szene des gesamten Stückes finden die vier Maskentypen zusammen, was für ein „Konzentrationsstück“ geradezu undenkbar wäre, weshalb jetzt Truffaldino und Brighella separat betrachtet werden.

Ihren einzigen gemeinsamen Auftritt haben die Dienertypen in Szene II, 1 bei den Aufräumungsarbeiten im Diwan.⁷²³ Lange dauert es nicht, bis sie in einen Streit verwickelt sind. „Schmarotzer“ Truffaldino freut sich diebisch auf die erneut zu erwartende Belohnung, die er bei der nächsten Hinrichtung seitens der von ihm verehrten Prinzessin erhalten wird.⁷²⁴ Das ruft die deutliche Mißbilligung Brighellas auf den Plan. Während Truffaldino als einziger Turandots Einstellung zur Ehe teilt und ihre dagegen getroffenen „Vorsichtsmaßnahmen“ billigt, bringt Brighella nicht im geringsten Verständnis hierfür auf. Ihren daraus resultierenden Disput führen sie in der für sie üblichen derb-obszönen Sprache. Bald gelangen sie zu so delikaten Themen wie eheliche bzw. uneheliche Geburt oder Kastratentum, also sie selbst betreffende Lebensentwürfe. Das steht im direkten Zusammenhang mit dem Hang der *commedia dell'arte* zum Anzüglichen. Gozzi betonte gerne, er sei daran interessiert, dem Publikum ein „divertimento innocente“ mit einer „sana morale“ zu bieten. Doch so „unschuldig“ sind seine Anspielungen, wie an Szene II,1 leicht zu erkennen ist, nicht. Theile weist ihm mit Blick auf die genannte Szene „trivalliterarische[...] Manier“ nach, mit der der moralbeflissene Gozzi „[...][den] erotischen Phantasien [der Zuschauer] freien Lauf“ lasse.⁷²⁵ Das Vergnügen ist demnach nicht immer so „unschuldig“, sondern - zumindest manchmal - sogar eher primitiv, auf jeden Fall aber oberflächlich, unernst. Wichtig bei der Szene ist vor allem, daß nur die Dialoginhalte skizziert sind, einen festgelegten Text gibt es nicht, sondern es besteht die Möglichkeit für eigene Improvisationen der

722 Die Masken in der Komödie, hier exakter: in der Tragikomödie bilden somit das Pendant des Chores in der Tragödie, also in der „Braut von Messina“, vgl. hierzu etwa die Vorrede „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 815-823, besonders S. 819 respektive S. 821: „[...] Der Chor leistet daher dem neuen Tragiker noch weit wesentlichere Dienste, als dem alten Dichter, eben deswegen, weil er die moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandelt [...] Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff, aber dieser allgemeine Begriff repräsentiert sich durch eine sinnliche mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert. *Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung*, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, *über das Menschliche überhaupt zu verbreiten*, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und *die Lehren der Weisheit auszusprechen*. [...] Der Chor reinigt also das tragische Gedicht, indem er die *Reflexion von der Handlung absondert* [...]“ [Kursive Hervorhebungen der Verf.]

723Vgl. Unfer-Lukoschik, S. 82, die auf die raffinierte Ungewöhnlichkeit hinweist, mit der hier ein Szenenwechsel vor den Augen der Zuschauer stattfindet.

724Vgl. Dorer, Edmund: Carlo Gozzi und sein Theater. In: Ders.: Nachgelassene Schriften. Hg. von Adolf Friedrich Graf von Schack. Zweiter Band. - Dresden 1893, S. 63-79, hier S. 67.

725 Vgl. Theile, „Bella cosa...“, hier S.281ff..

Schauspieler. Erkennen lässt sich dies leicht am „ec.“ (vgl. II,1, S. 239). Die übrigen Szenen zeigen die Zanni in Interaktionen mit den anderen *dramatis personae*.

In Szene III, 4 trifft Brighella, neben den zusätzlich anwesenden Soldaten, Barach und Calaf, Pantalone und Tartaglia. Sein Redeanteil ist relativ gering, doch sein höchst angespanntes Verhältnis zu den beiden Alten kommt eindeutig zum Vorschein. Er zeigt sich wenig gewillt, sich von ihnen belehren zu lassen. Im weiteren Verlauf des Stückes versieht er die Aufgabe, den adeligen Bewerber während der Nacht zu bewachen. Prompt beklagt er um „nove ore“, zur neunten Stunde (IV, 5, S. 290), er sei müde und fragt an, ob sich „Altezza“ nicht schlafen legen wolle. Genau wie gegenüber den Vecchi hat seine Unterwürfigkeit Grenzen. Amüsant wird es, als Brighella den Prinzen bittet, bei „qualche fantasma“, bei irgendwelchen Erscheinungen, vorsichtig zu sein. Gleichzeitig wirbt er für Verständnis für die mißliche Lage der Untergebenen generell - und damit auch für sich selbst -, da sie beim Kaiser und seiner Tochter gewissermaßen zwischen zwei Stühlen säßen und nicht wüßten, wessen Befehlen sie gehorchen sollten. Nach der Warnung zieht er sich schlaue zurück, um sich aus allem herauszuhalten. Am nächsten Morgen (IV,10) holt Brighella Calaf ab, um ihn pflichtgemäß zum Diwan zu geleiten.

Anders als Truffaldino erhält Brighella also keine Gelegenheit, sich in einem komischen Solo-Intermezzo herauszustellen. Der Aufseher der Verschnittenen trifft als eine der von Brighella angekündigten „Erscheinungen“ in Szene IV, 8 auf den endlich schlafenden Tartarenprinzen. In der Absicht, Calaf im Unterbewußtsein den Namen zu entlocken, legt er diesem eine Mandragorawurzel unter die Nase und wartet im Hintergrund, allerlei „lazzi ridicoli“, lächerliche Figuren machend (IV, 8, S. 298), ab. In seiner nicht anrührend-sympathischen, sondern eher dumpf-gefährlichen Art glaubt er allen Ernstes, damit hinter das Geheimnis des Träumenden gelangen zu können. Truffaldino hat dabei, genau wie in Szene II,1 seinen eigenen Vorteil, Geld, im Auge. Es geht demnach bei Gozzi nicht mehr um harmlose Begierden wie Hunger. Charakterlich hat er sich somit weit vom Ursprung entfernt, läßt er doch die von seinem Typ gewohnte Gutmütigkeit eindeutig vermissen.

Was die skizzierte Ausgestaltung der Szene betrifft, hält sich Gozzi an die frühere Vorgehensweise, dem Schauspieler freie Hand zu lassen. Als *Intermezzo* angelegt, hat die Szene keine Auswirkung auf den weiteren Gang der Handlung. Insgesamt betrachtet ist die Szene wohl - abhängig vom Vermögen des Darstellers - die komischste des Stückes. Als letzter zu beachtender Truffaldino-Auftritt bleibt die Szene III,7. Weit brutaler als er es müßte, nimmt er Schirina, Barach und den vertriebenen König Timur fest. Er zeigt nichts vom liebenswert-unbekümmerten Diener, der zu erwarten wäre, vielmehr hat seine Ignoranz eine bedrohliche Komponente. Der exakte Wortlaut bleibt wiederum dem Darsteller überlassen, während Brighellas Text in denjenigen Szenen, in denen er mit anderen Figuren als Truffaldino zusammentraf, ausgeführt ist (vgl. III,7, S. 276f.).

Wenn man den Handlungsanteil der vier Maskentypen im Ganzen beurteilt, läßt sich klar feststellen, daß sie lediglich Nebenfiguren sind, ihre spezielle Anwesenheit eigentlich gar nicht vonnöten wäre. Man könnte sie durch nicht typisierte Nebenfiguren ersetzen.⁷²⁶ Gozzi weist diesen Figuren damit einen begrenzten Stellenwert zu. Mit der Zurückdrängung der Masken gingen teilweise auch Charakterveränderungen einher. Eine gute Figur macht einzig noch Pantalone. Bei ihm insbesondere muß dafür Absicht supponiert werden. Tartaglia verhält sich im wesentlichen wie man es erwarten kann, Truffaldino fällt charakterlich stark ab. Brighella, sonst zuständig für die Entwicklung der Intrige, hat jetzt den kleinsten Anteil am Geschehen. Der so erzielte Verfremdungseffekt machte wohl den besonderen Reiz, den überwältigenden Erfolg, den alle *fiabe* beim Theaterpublikum verbuchen konnten, mit aus. Von dem, was beim Stichwort „*commedia dell'arte*“ erwartet werden konnte, war Gozzi jedoch bereits weit entfernt.⁷²⁷

Für die Komik sind die Masken natürlich nicht alleine zuständig. Auf der Ebene des niederen Personals werden sie ergänzt durch die Sklavin Zelima und ihre geschwätzige Mutter Schirina, sowie durch die acht Doktoren des Diwans, die an den früheren zweiten, den gelehrten *vecchio* erinnern, da sie nur wegen ihrer nicht unter Beweis gestellten Intelligenz als wissenschaftliche Gutachter eingesetzt werden und zu allen von Calaf gegebenen Antworten einförmig-überrascht applaudieren dürfen.

Auffallend komisch ist die Tatsache, daß sich die Untergebenen sämtlich in einer etwas hypertrophen, putativ chinesischen Weise vor dem Kaiser und seiner Tochter „niederwerfen“, um dergestalt ihre unaussprechliche Ehrfurcht auszudrücken. Die in Venedig fremden Umgangsformen werden auf relativ platte Art ins Lächerliche gezogen (vgl. II, 4, S. 247f.). Ein gut recherchiertes Chinabild soll kaum geboten werden, es geht einzig und allein darum, über das Fremde zu lachen. Erkenntlich ist dies u. a. am zwischen Altoum und seinen Beratern besprochenen, wenig effektiven Opferritual für „Himmel“, „Sonne“ und „Mond.“ Was Gozzi erreichen will, ist der grundsätzliche Effekt einer entrückten, komisch-bizarren Atmosphäre. Diese Komik ist leicht verständlich, nicht zuletzt durch die „Polemik und Zeitkritik“, die „satirisch und verspielt“ zugleich erscheint.⁷²⁸

726Diese Einschätzung deckt sich mit Feldmann, S. 55; siehe zudem Unfer-Lukoschik, S. 82 - sie weist auf das Vorwort Gozzis hin, in dem er betont, er wolle die Masken lediglich „unterstützen“(vgl. ebenda); Hinck, S. 59.

727Für diese Schlußfolgerung spricht auch, daß Stackelberg Gozzi im Zusammenhang mit *commedia dell'arte* und dem Harlekin nicht mehr erwähnt, sondern bei Goldoni seine Untersuchung beschließt, vgl. Stackelberg, Jürgen von: Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur. - München 1996.

728Vgl. Prang, S. 129f.; Sehr große Sorgfalt verwendet Gozzi auf seine umfangreichen Regieanweisungen, so zu Beginn des zweiten Auftritts des zweiten Aktes (S. 242f.), als das Staatsoberhaupt und sein Gefolge mit einem umständlichen Zeremoniell einlaufen. Gozzis Szene II,4, die den Einzug der Thronfolgerin erläutert, besteht gar nur aus Regieanweisung. Genauestens wird aufgelistet, wer nach welchen Handlungen welchen Platz einnimmt. Die beabsichtigte komische Wirkung ist offensichtlich.

Natürlich werfen die *comici dell'arte* auch von Anfang an ein komisches Licht auf den Kaiser, dem sie in leitenden Positionen dienen. In der zweiten Szene des zweiten Aktes tritt Altoum zum ersten Mal, von seinem Großkanzler und seinem Minister (ohne genauer definierten Geschäftsbereich) begleitet, auf. Nach dem aufwendigen, wegen der räumlichen und zeitlichen Distanz seltsam unernst erscheinenden Einzugszeremoniell eröffnet der Khan seine Rede mit folgender Frage: „Und wie lang, meine Getreue, soll ich diesen Jammer zu tragen haben?“ Sofort ist klar, daß sich diese Frage auf die Informationen über seine Tochter bezieht. Es fällt bei der weiteren Rede, die mit einem traurigen „[...] niemand gibt mir Rat in meinem Unglück [...]“ schließt, auf, daß er mindestens ebenso sehr seine eigenen „Tränen“ bedauert wie die eigentlichen, stärker betroffenen Opfer (vgl. Werthes, II, 2, Z. 424f. und Z. 433).⁷²⁹ Ein Kaiser, der sich selbst mit einem Hang zu Larmoyanz ins Geschehen einführt, ruft augenblicklich eine komische Wirkung hervor. Diese unterscheidet sich jedoch durch die pathetische Weise, in der sie vorgebracht wird, fundamental von der Komik der Masken sowie der oben genannten anderen komischen Figuren. Anschließend holt er Informationen über den unerwartet erschienenen Bewerber ein (vgl. Werthes, II, 2, Z. 453f.). Von Großkanzler Tartaglia erhält er keine staatsmännisch-objektive, sondern eine familiär-subjektive Auskunft über den Kandidaten. Der „fabelhafte Kaiser von China“ tritt keinesfalls als souveräner, tatkräftiger Herrscher, der voller Elan sein großes mächtiges Reich lenkt, auf, sondern vermittelt den Eindruck eines zögerlichen, unsicheren Staatsoberhauptes. Dies bestätigt sich in der folgenden Szene, als Calaf zu den Vorigen stößt. Von der angekündigten „schöne[n] Figur“ Calafs beeindruckt, ist sein Mitgefühl sogleich gewonnen. Ohne größeren Widerstand läßt Altoum sich auf die unübliche Bitte des jungen Mannes ein, seinen Namen nicht preisgeben zu müssen. Das zeugt wiederum kaum von besonderer Durchsetzungskraft. Im nächsten Moment bietet er dem Prinzen an, „Mitgehülf im Reich“ (Werthes, II, 3, Z. 521, vgl. Gozzi, II, 3, S. 244) zu werden, falls er sich entschließen könne, die Bewerbung zurückzuziehen, und „weint“ (vgl. II, 3, S. 245) sogar bei der ersten Begegnung mit einem sympathischen Unbekannten. Danach ist der Kaiser zunächst unfähig, weiter zu sprechen; er überläßt dem Minister und dem Großkanzler die weitere Unterredung. Diese richten bekanntlich ebenso wenig aus, was den Chinesen dazu veranlaßt, dem unbekanntem Prinzen das Folgende vorzuwerfen: „[...] abbi la morte, ed abbi / La mia disperazion. [...]“ (II, 3, S. 247). Werthes übersetzt diese Stelle mit den Worten „[...] hab meinen Tod und meine Verzweiflung [...]“ (Werthes, II, 3, Z. 582ff.) wenig zuverlässig, denn immerhin macht es einen bedeutenden Unterschied, ob es um den Tod Calafs (Gozzi) oder um den Tod

729 Die Werthes-Übersetzung deckt sich an dieser Stelle inhaltlich vollkommen mit dem Gozzi-Text, vgl. Szene II,2, S. 240; sie wurde gewählt, da Guthke, *Geschichte und Poetik*, S. 99 diesen Charakterzug bei dem chinesischen Kaiser an anderer Stelle ebenfalls bemerkt, allerdings - und dies stimmt so nicht - erst bei Schiller.

des Kaisers (Werthes) geht. Dem Kaiser geht es um das Beenden der von ihm selbst zugestandenen Verzweiflung. Er fühlt sich zwingend an das mit Confuzius-Schwur versehene „Edikt“ (vgl. Werthes, II, 2, Z. 430f.), welches das Bewerbungsverfahren genau determiniert, gebunden. Abhilfe muß und kann daher nur von außen kommen: Er ist ein schwacher Kaiser, dazu ein schwacher Vater, gutmütig und voller Selbstmitleid, was ihn zusätzlich davor schützt, sich selbst Vorwürfe machen zu müssen, vielleicht zu wenig getan zu haben. Im Stück wirkt er über weite Strecken ohne Einfluß auf das Geschehen. Wie andere Herrscherfiguren Gozzis hält er „[...] die reale politische Macht nicht in Händen“, handelt vielmehr „[...]in wirklichkeitsfernen Bereichen und mit Unterstützung okkultur Mächte.“⁷³⁰ Daß er sich seltsam-komische Berater für die Führung seines überaus groß und mächtig scheinenden Reiches aussucht und es nicht vermag, seine einzige Tochter zur Räson zu bringen, wirft kein gutes Licht auf ihn.

Anders verhält es sich mit dem anderen im Stück auftretenden (wenn auch zur Zeit auf der Flucht befindlichen) Staatsoberhaupt: Timur, Calafs Vater. Bei seinem ersten Auftritt zeigt er sich laut der Didaskalien (vgl. III, 5, S. 272) als „un vecchio tremante“, als zitternder, verängstigter alter Mann, der zudem in ganz ärmlicher, zerschundener Kleidung steckt. Zwar trifft er in der betreffenden Szene auf den ihm gut bekannten Barach, doch selbst dieser ist nicht imstande, seine Verstörtheit zu beschwichtigen, kommen doch dem entmachteten König im Verlauf des Gespräches Tränen, die nicht mehr versiegen wollen. Vor Verzweiflung taub und blind, scheint Elmazes Gatte versucht, die eindringlichen Warnungen, unter keinerlei Umständen seinen eigenen Namen oder den des Sohnes preiszugeben - so vor allem in Szene IV, 1 als Turandot an ihrem absoluten Tiefpunkt angelangt ist - in den Wind schlagen zu wollen. Der alleinige Grund für diese Reaktion des alten Mannes scheint buchstäblich Lebensmüdigkeit.

Beide Vaterfiguren erscheinen damit schwach, allerdings aus diametral entgegengesetzten Gründen. Altoum fehlt schlicht die Fähigkeit zur konsequenten Amtsführung, Timur mangelt es nach etlichen schwerwiegenden Rückschlägen an Möglichkeiten, nach eigenem Ermessen zu handeln, worauf er fatalistisch reagiert. Der letztere verdient Mitleid, da er seine Lage nicht selbst verschuldet. Der amtierende Kaiser verdient es dagegen nicht, schließlich hat er den Zeitpunkt, der Tochter Grenzen aufzuzeigen, verpaßt. Seine einzige positiv zu bewertende Handlung unternimmt er in Szene IV, 4, bezeichnenderweise nach dem Eintreffen eines Briefes, einem Anstoß von außen also, der ihm auf einmal wieder Handlungsmöglichkeiten einräumt. Immerhin gibt er sich jetzt Mühe, mittels seines Vorschlages Turandot ihr Gesicht wahren zu lassen und gleichzeitig Staatsinteressen zu verfolgen (vgl. IV, 4, S. 286-289), ausgewogen

730 Vgl. Theile, „Bella cosa...“, S. 277f..

Milde und Härte einzusetzen. Sein gut gemeintes Vorhaben scheitert aber an der Verbohrtheit und Sturheit der Prinzessin.

Die Titelfigur scheint das Ergebnis der mißglückten Erziehung ihres Vaters.⁷³¹ Die junge Frau bildet sich ein, sie allein besitze Weisheit und Verstand. Daraus leitet sie ab, kein Mann auf der Welt könne es mit ihr aufnehmen. Sie selbst führt sich mit kühnen Worten und hohem Selbstwertgefühl in das Geschehen ein (vgl. II, 5, S. 248f.). Sofort ist klar, daß sie nicht vor hat, sich zu unterwerfen. Um dem für sie so lästigen, permanent wiederkehrenden Heiratspostulat, mit dem alle in ihrer Umgebung an sie herantreten, sicher zu entgehen, hat sie den so teuflischen wie bisher effektiven Plan ersonnen. Selbst wenn die Prinzessin nicht damit gerechnet haben sollte, daß sich angesichts solcher erbarmungslos hoher Hürden dennoch Interessierte einfänden, demonstriert sie angesichts der zwar nicht genau bestimmten, aber zweifellos großen Anzahl der bisherigen Opfer eine skrupellose Kälte, andernfalls hätte sie ihre Verfahrensweise spätestens nachdem der Erste zu Tode gekommen war, geändert. Es stellt sich die Frage, ob für Turandot, die sich an Konventionen so wenig gebunden fühlt, nicht eine Möglichkeit besteht, den Vater durch eine geschickte Intrige respektive Inszenierung zu einer weiteren Gesetzesinitiative, welche mildere Strafen vorsieht, zu bewegen. Angesichts ihrer Rigorosität fällt es sehr schwer, nachzuvollziehen, warum Feldmann - noch dazu ohne genauere Angabe einer Textstelle - zu dem Schluß gelangt, die Titelfigur bilde sinngemäß eine Ausnahme innerhalb der *fiabe*, da sie „jedenfalls ansatzweise ‚vermenschlicht‘“ werde, denn Schiller habe „nicht zufällig [...] gerade diese [...] bearbeitet.“⁷³² Dies schließt eine mögliche Schlußfolgerung ein, die darauf hinauslaufen könnte, es sei menschlich, für sein Handeln keinen Grund zu haben. Diese Interpretation ist doch eher kontingent als am Text belegbar.

Im Unterschied zu Feldmann interpretiert Unfer-Lukoschik das Stück aus christlich-religiösem Blickwinkel. In ihre Auslegung streut sie wiederholt Bibelzitate und -verweise ein. Sie geht sogar so weit, Turandot „[...] als Drama des menschlichen Verstandes und seiner Auflehnung gegen seinen Schöpfer zu verstehen“, in welchem „[...] eine Gott vergessende und hochmütige Sünderin - die Prinzessin Turandot - die ihr vom Himmel verliehenen geistigen Gaben in Verachtung ihres Schöpfers und deshalb zum Verderben ihrer Mitmenschen mißbraucht, [...].“ Deutlich davon abgegrenzt sieht sie - wie nahezu alle Interpreten in seltener, darum umso bemerkenswerterer Übereinstimmung - Prinz Calaf als eine Lichtgestalt, „ein[en] Held[en] von

731 Auffälliger- und bezeichnenderweise fehlt Turandots Mutter, so daß, mit anderen Vorzeichen, wie bei Egmonts Klärchen eine inkomplette Familie für Turandots übersteigertes Selbstbild mit verantwortlich sein könnte, zumal ihre Mutterlosigkeit sich durch die gesamte Stoffgeschichte der „Turandot“ zurückverfolgen läßt.

732 Vgl. Feldmann, S. 55.

außergewöhnlicher moralischer Größe.⁷³³ Tatsächlich bleibt Timurs Sohn, von Barach abgesehen, während des gesamten Stückes der einzige, der sich vorbildlich benimmt und somit der Sympathieträger. Selbst wenn man dem harten Urteil Unfer-Lukoschiks, das nicht weit von der Unterstellung der Blasphemie entfernt ist, uneingeschränkt nicht beipflichten möchte, wird hier doch etwas Richtiges hervorgehoben: eine eklatante Charakterschwäche der weiblichen Hauptfigur, die zwar sicherlich „menschlich“, aber keineswegs positiv und hervorhebenswert scheint. Zu Beginn der Szene II,5 stellt sich Turandot als selbstsichere Person dar. Das täuscht. Mit der Souveränität ist es vorbei, als Prinz Calaf die beiden ersten Rätsel gelöst hat. Bei dem dritten Rätsel setzt sie, wütend geworden (vgl. Regieanweisung II, 5, S. 255), ihre sprichwörtliche Schönheit und nicht ihren angeblich überragenden Verstand ein, um ihr Gegenüber aus der Fassung zu bringen. Er zeigt sich jedoch auch unter Streß in der Lage, mit dem Lösen des letzten Rätsels die Todesstrafe abzuwenden. Nach dem Rätsel von der Sonne (S. 253) und demjenigen vom Jahr (S. 254) bewältigt er auch das weit hergeholte vom adriatischen Löwen (S. 256), der normalerweise nicht im fernen Peking, sondern auf der Piazza San Marco in Gozzis Heimatstadt zu bewundern ist.

Damit verliert Turandot binnen kürzester Zeit ihre herausragende Position. Sie sträubt sich gegen die Erkenntnis der eigenen Fehlbarkeit und benutzt im weiteren Verlauf Mittel, die keineswegs gesetzlich vorgesehen oder moralisch einwandfrei scheinen: Zelima und Adelpa werden mobilisiert (vgl. Szene III, 2), um die drohende Blamage abzuwenden. Geld und Schmuck (vgl. III, 2, S. 266) bietet sie auf, um möglicherweise „Assan“ durch Bestechung zum gewünschten Geständnis zu bewegen, nachdem sie zuvor mit der Forderung nach drei neuen Rätseln, die das Gesetz überhaupt nicht vorsieht, am gesamten Staatsapparat gescheitert ist. Ihre Aktionen müssen ab jetzt auf den Schein des Legalen verzichten. Sie zeigt sich verunsichert, sieht sich einmal vor dem größten Triumph (so in Szene IV, 3, S. 284), einmal vor der bittersten, weil ersten Niederlage ihres Lebens (in Szene III, 2, S. 262f.). Um den schweren Fehler, mit dem sie sich in diese Situation hineinmanövriert hat, zu kompensieren, droht sie Barach und Timur sogar mit Folter und Tod, falls die beiden keine Bereitschaft signalisieren, auf ihr „großzügiges“ Angebot einzugehen (vgl. bes. IV,1, S. 278 und S. 282). Die Oberhand behält über große Strecken ihr Egoismus und ihr Hochmut. Erst im allerletzten Moment schreckt sie vor der Ermordung Timurs und seines früheren Bediensteten zurück (vgl. S. 284) - insgesamt deutet nichts auf ein Einlenken der kapriziösen Prinzessin hin.⁷³⁴

733 Vgl. Unfer-Lukoschik, S. 83; anders sieht es lediglich Schilling, Silke: Relikte des Matriarchats? Zu einigen ‚märchenhaften‘ Strukturen in Schillers „Turandot“. In: Der frauen buoch. Versuche einer feministischen Mediävistik. Hg. von Ingrid Bennewitz. - Göppingen 1989. (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 517), S. 373-397, hier S. 388, die dem Tartaren „List“ unterstellt, wofür es im Text keinerlei Anzeichen gibt, weshalb man Schillings Deutung klar ausschließen kann.

734 Vgl. dazu auch Unfer-Lukoschik, S. 95.

Dabei zeigt sie sich gegenüber dem attraktiven Unbekannten von Anfang an nicht gleichgültig (vgl. II, 5, S. 249). Immerhin empfindet sie sofort „pietà“ mit ihm. Seine Schönheit, die in der gerade genannten Szene, dem etwas frühen ersten Höhepunkt, unter Beweis gestellte Intelligenz sowie sein selbstverantwortliches Handeln nach moralischen Prinzipien mögen aus Zuschauersicht diese positive Gefühlsregung unterstützen. Fast hat man einen Moment lang den Eindruck, ihr Mitleid könne ein unproblematisches Ende herbeiführen, doch dieser verflüchtigt sich schnell. Calaf sieht sich einer beinahe unmöglichen Aufgabe gegenüber: „Morte pretendo, o Turandotte in sposa.“ - so lautet sein Motto, mit dem er seinen Einsatz treffend benennt (vgl. z. B. II, 3, S. 246f.). Über die Konsequenzen ist er sich folglich völlig im klaren. Ein fester Glaube an sich selbst und die Möglichkeit, die Dinge in die eigene Hand zu nehmen, treibt ihn an. Seine Entschlossenheit gibt ihm die nötige Kraft, um das schier Unmögliche, die Lösung der Rätsel, zu vollbringen. Turandot fühlt sich nun gedemütigt von jemandem, für den sie zuvor „Mitleid“ empfand. Sie weigert sich hartnäckig, die sich jetzt zwangsläufig ergebenden Konsequenzen zu akzeptieren: “[...] Non spero/ Costui d'esser mio sposo. [...]“ (vgl. II, 5, S. 257). Den Gedanken, ihn zu heiraten, weist sie nach wie vor weit von sich. Doch es kommt noch schlimmer für sie: Weil es dem Tartarenprinzen zu unwürdig erscheint, Turandot gegen den Willen zur Erfüllung des Gesetzes zu zwingen, stellt er der Uneinsichtigen seinerseits eine Aufgabe.⁷³⁵

Zum einen demonstriert Calaf hiermit Großzügigkeit, indem er nicht auf seine Rechte pocht, zum anderen bringt er sich dadurch in eine neue intrikate Lage, die Haase treffend wie folgt zusammenfaßt: „[...] [E]r [gemeint: der Prinz, Anm. der Verf.] glaubt, daß Turandot das Rätsel seines Namens nicht lösen kann. Dadurch aber kann er sie nicht gewinnen, sondern ihren Widerwillen nur stärken. [...]“⁷³⁶ Weder Calafs Großzügigkeit noch die Aussicht auf eine mögliche weitere Demütigung können bei der sturen Turandot ein Einlenken bewirken. Ein Kompromiß liegt weit außer Reichweite und so ist, aufgrund der eng begrenzten Möglichkeiten, die sich dem Dichter von Seiten des Stoffes bieten, mit einer mühsamen, wenn nicht gewaltsam herbeigeführten Entscheidung zu rechnen.

Was er tun konnte, hat Calaf getan. Da die chinesische Prinzessin bis zum nächsten Tag Bedenkzeit hat (vgl. II, 5, S. 259), wird er nach der von ihm gestellten Aufgabe in ruhige Gemächer gebracht. Nachdem er diese bezogen hat, trifft er im königlichen Saal (Szene III, 3) mit Barach zusammen. In der daran anschließenden Szene wird der Gast mehr als unsanft von Brighella aufgefordert, auf die ihm zugewiesenen Zimmer zurückzukehren. Damit nicht genug, nehmen ihn die Brighella unterstellten Soldaten in

735 Nebenbei bemerkt handelt es sich bei diesen Rätseln um zweierlei Fragetypen: Turandot stellt Verständnisfragen, Calaf kontert mit einer reinen Wissensfrage, bei der mit Kombinationsvermögen nichts auszurichten ist.

736 Vgl. Haase, S. 72.

ihre Mitte, um ihn sicher an die gewünschte Stelle zu bringen. Er kann bis zur Schlußszene, in welcher er Handlungsmöglichkeiten zurück erhält, nichts mehr selbst entscheiden. Die auferlegte Passivität scheint ein wesentlicher Grund für seine deutlich blässere Wirkung während des dritten und vierten Aktes zu sein. In der Tat tritt er Adelma bei deren nächtlichem Besuch (Szene IV, 9) sehr verunsichert entgegen, obwohl er zuvor Schirina (Szene IV, 6) und Zelima (Szene IV, 7) mit ihren leicht zu durchschauenden Täuschungsmanövern erfolgreich in die Schranken verwiesen hat. Allerdings steht ihm mit Adelma eine Gegnerin anderer Güte gegenüber. Nach fünfjähriger Gefangenschaft (vgl. Szene IV, 9, S. 299) steht die „donna infelice“ nachts am Bett desjenigen, von dem sie sich eine Veränderung ihres tristen Lebens erhofft. Sie geht weit, schließlich weiß sie wie Turandot, was Stolz bedeutet, bittet um Hilfe und um Liebe, erzählt die bittere Geschichte ihre Familie, deren einzige Überlebende sie ist. Prompt kommen ihr - im Bezug auf das gesamte Stück möchte man sagen: wieder einmal - die Tränen (vgl. die Didaskalien der Szene IV, 9, S. 300). Was an früherer Stelle ansatzweise zwischen Calaf und Barach angeklungen war, erfährt der Leser/Zuschauer von ihr selbst. Sofort hat sie im tartarischen Prinzen ein Anteil nehmendes Herz gefunden (vgl. IV, 9, S. 301): „[...] Del gran Cheicobad figlia! Regina! In catene! vil serva!“⁷³⁷ Aufgrund seines ähnlichen Schicksals fällt dem Prinzen seine Empathie nicht schwer. Nach Adelmans gesamten, bei Gozzi ausführlich thematisierten Erlebnissen, ist es nicht verwunderlich, wenn sie sich mittels einer Intrige, genauer einer Verleumdung, die bei Turandots Charakter durchaus glaubwürdig erscheint, aus dem unerträglichen Abhängigkeitsverhältnis zu befreien sucht. Das Verhalten der Sklavenprinzessin scheint, mit Blick auf ihr Schicksal, somit nicht einfach nur „abgründig“. Ebenso wenig ist sie mit der Bezeichnung „intrigante Nebenbuhlerin“ ausreichend beschrieben.⁷³⁸ Im Gegensatz zu ihrer Herrin hat sie ein echtes Motiv für ihr Handeln. So interpretiert Haase, pathetisch wie treffend, indem er sie als

[...] Figur aus einem Guß“ versteht, „[w]ährend die beiden ersten [gemeint: Turandot und Calaf, Anm. der Verf.] nicht immer folgerichtig durchgezeichnet sind und ihre Leidenschaften mit einer gewissen Einförmigkeit durch die fünf Akte der Fiaba tragen, [...]. Sie [gemeint: Adelma, Anm. der Verf.] ist das zurückgesetzte Weib, das echte menschliche Leidenschaft besitzt. Keine außergewöhnlichen Motive wie Verzauberung oder anormaler Männerhaß bestimmen ihr Handeln. Es ist ihr Herz, ihr gequältes und liebendes Herz, das sie zu allen Intrigen befähigt. [...]“⁷³⁹

737 Vgl. dazu Werthes Wiedergabe der betreffenden Stelle: „Tochter des großen Keicobads? Königin? In Ketten? Niedre Magd?“ - aus nicht geklärten Gründen versieht Werthes seine Übersetzung mit Fragezeichen anstatt die im Original gesetzten Ausrufungszeichen zu übernehmen, vgl. S. 111, Z. 1743f..

738 Vgl. Feldmann, der sich in bezug auf die Märchenvorlage äußert, S. 70 und Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, S. 805.

739 Vgl. Haase, S. 75ff..

Ihr Verhalten ist zwar keineswegs vorbildlich, aber zweifellos verständlich. Einzig ihr gegenüber der Vorlage abgewendeter Selbstmord, der am allzu versöhnlichen Ende in eine Rehabilitierung in Ehren umgewandelt wird (vgl. V, 2, S. 319), entwickelt sich zum Problem. Daß sie sich mit einer derart halbherzigen Entschädigung, die sie ja letzten Endes in die Einsamkeit treibt, zufriedengibt, wirkt sehr unglaubwürdig. Adelmans Schicksal verleiht dem Stück eindeutig eine tragische Dimension, so daß schon wegen dieser Figur Guthkes Urteil nicht zugestimmt werden kann, bei Gozzi gebe es lediglich eine ernste, aber nicht tragische Handlung.⁷⁴⁰

Alles, was über Turandot bekannt ist, läßt die Annahme zu, daß sie kaum so lange gewartet hätte, bis sie derartige Schritte unternommen hätte. Geschickt bahnte Adelma sich den Weg bis zu ihrem Erscheinen in Calafs Zimmer: Als sie ihn im Diwan wiedererkannt hatte, schöpfte sie gleich Hoffnung auf Rettung (vgl. II, 5, S. 249). In Szene III, 1 erkennt sie, welche Möglichkeiten sich nach Turandots Niederlage im Diwan ergeben. Sie will den Prinzen erobern, es der Chinesin heimzahlen sowie der Sklaverei entrinnen. Um möglichst effektiv vorgehen zu können, belauscht sie in der zweiten Szene des dritten Aktes die Unterredung zwischen Zelima und ihrer Gebieterin. Als sie in ihrem Versteck genug in Erfahrung gebracht hat, tritt sie zu den beiden. Sofort wendet sich die gerade Unterlegene hilfesuchend an die Tartarin, die taktisch klug den Anschein erweckt, als käme sie zur Unterstützung. Von nun an ist es die unterworfenen Prinzessin, die die Pläne entwirft, denen Turandot nur noch folgt, ohne selbst Initiativen zu ergreifen. Turandot richtet sich nach Adelma mit blindem Vertrauen (vgl. III, 2, S. 267): „[...] amica, ndiamo./Pur che 'l stranier non vinca, io farò tutto.“⁷⁴¹ In Szene IV,2 ist es wiederum die als Freundin angesehene Gegnerin, die das Heft in die Hand nimmt, indem sie in eigener Regie schon die Wachen an Calafs Türen bestochen hat und Schirina und Zelima Instruktionen erteilt, was künftig zu tun sei. Bis zu dem Zeitpunkt, an dem sie den geliebten Unbekannten aus dem Schlaf reißt, läuft ihre Intrige nach Plan. Erst hat sie Mutter und Tochter zu den nächtlichen Besuchen angestiftet, dann setzt sie ihr Wissen um diese Besuche geschickt ein, um ihre Glaubwürdigkeit bei ihrem Gesprächspartner zu steigern. Anschließend insinuiert sie der Prinzessin, sie trage sich in ihrer maßlosen Wut mit Mordabsichten und sie, Adelma, sei nur hier, um ihn aus Liebe zu warnen (vgl. IV, 9, S. 303, Werthes IV, 9, Z. 1789ff.).

740 Vgl. Guthke, Schillers „Turandot“, S. 90; fairerweise muß man darauf hinweisen, daß Guthke nicht allein den Fehler macht, die Adelma-Figur zu übersehen, doch andere Interpreten wiederum, allen voran Haase, setzen sich schon früh, bei Gozzi, mit ihr auseinander; Horn, S. 90 und 94 ist mit Adelma ähnlich schnell fertig, obwohl er anerkennt, daß sie „isoliert gedacht“ eine interessante Figur werden könnte.

741 Vgl. Werthes' Übersetzung, NA, Bd. 14, 3,2, S.66, Z.1028f.: „[...] Freundin laß uns gehen. Ich willige zu allem, nur daß der Fremde nicht gewinne.“

Die Mordabsicht ist eine klare Lüge, da Turandot an keiner einzigen Textstelle derartige Absichten äußert. Andererseits muß man zugeben, daß der Titelfigur nach ihrem bisherigen Verhalten solch unberechenbares Handeln zuzutrauen ist. Der Monolog in Szene IV, 3, in dem sie sich ausmalt, nach einem Sieg im Diwan wäre sie endlich die Größte, sowie die beiden Eingangsszenen des vierten Aktes sprechen beispielsweise eher gegen als für Altoums Tochter. Die Unterstellungen der Karazanenprinzessin liegen durchaus im Bereich des Möglichen. Sein Mitleid für Cheicobads Tochter lenkt Calaf insofern ab, als ihm nach der überbrachten falschen Hiobsbotschaft der bevorstehenden Ermordung in einem Anflug von Schwäche sein Geheimnis entschlüpft (vgl. IV, 9, S. 303f.). Da er die Offerte der gemeinsamen Flucht und Zukunft entschieden ablehnt, muß sie ohne das gewünschte Ergebnis abgehen. Dennoch macht sie sich noch Hoffnungen, ihn eventuell umzustimmen (vgl. ebenda, S. 306). Zwar teilt Adelma der chinesischen Prinzessin die soeben in Erfahrung gebrachten, dringend benötigten Informationen nicht auf der Bühne mit, aber Altoums Tochter kann ihr später verkündetes Wissen nur von der „Freundin“ haben, sonst könnte sie den gesamten Diwan (mit Ausnahme Adelmás) nicht derart aus der Fassung bringen (vgl. V, 2, S. 314).

Nach Adelmás Abtritt hat „der Fremde“ sich endgültig in sein Schicksal gefügt, er entscheidet sich für die Beibehaltung seiner konsequenten Haltung „Alles oder Nichts“ (vgl. IV, 9, S. 307): „Sol d’amore, e di morte io son capace.“⁷⁴² Calaf wählt ein für ihn so gefährliches wie ehrenwertes Spiel. Er muß sich in einer sicheren Falle glauben. Da ihm List und Tücke im Gegensatz zu den beiden ihm nahestehenden Frauen fremd sind, entscheidet er sich dafür, das hinzunehmen, was kommen wird, er scheint lieber als Opfer eines Hinterhaltes sterben zu wollen als feige mit dem Leben davonzukommen. So erweist sich in der schwächeren Phase des Stückes, gemeint sind die Akte drei und vier, Adelma als die einzige selbstverantwortlich handelnde Figur. Heimlich, fast unbemerkt, ist sie zur drittichtigsten Figur des gesamten Stückes aufgestiegen.⁷⁴³

Mit dem Beginn des fünften Aktes schreitet die Handlung wieder deutlich zügiger voran. Die erste Szene bringt die Überraschung Calafs, unversehrt vor dem Staatsrat angelangt zu sein. Er stößt auf einen freudigen Kaiser und zwei glückliche Berater, die ihm bereitwillig von Turandots fest angenommener Unwissenheit und der daraus resultierenden Verzweiflung berichten. Alle drei weiden sich nachdrücklich an Turandots schlechter Lage. Seine Leiden hätten am heutigen Tage ein Ende, so verspricht es der künftige Schwiegervater dem gerade Angekommenen (vgl. V, 1, S. 311). Die Stimmung

742 Werthes übersetzt sehr frei, wenn auch sinngemäß: „Ich kann nichts denken und fühlen als Liebe oder Tod.“, vgl. NA, Bd. 14, 4,9, Z. 1876.

743 Dieser Schwachpunkt der beiden langgezogenen, eher handlungsarmen Akte, der eine Ausdehnung der Adelma-Handlung überhaupt erst notwendig macht, wurde schon von mehreren Interpreten zu Recht bemängelt, so z. B. von Horn, S. 68 oder Köster, S. 159.

des unausgeschlafenen Kandidaten hält sich trotzdem in Grenzen, schließlich wollte er Turandot nicht mit Gewalt zur Frau, sondern hoffte und hofft auf die Erwidern seiner Gefühle. Zum jetzigen Zeitpunkt demonstriert Altoum wiedergewonnene Stärke und scheint entschlossen, die renitente Tochter zur Heirat zu zwingen.

Analog zum ersten Akt, als die Trommeln die Hinrichtung des samarkandischen Prinzen meldeten (vgl. I, 1, S. 230), kündigt wieder die „lugubre“, d. h. traurig-düstere Musik die Bedeutung des bevorstehenden zweiten, abschließenden Höhepunktes an: Mit dem Einzug Turandots und ihres Gefolges in den Diwan naht die Entscheidung.

In Trauerkleidung gehüllt, betreten diese im zweiten Auftritt die Bühne. Im sich nun entwickelnden Gespräch läßt Turandot den Hauptbetroffenen und die übrigen Anwesenden vorerst in dem Glauben, sie müsse tatsächlich kapitulieren. Ihre diese Hoffnung schlagartig zerstörenden Worte „[...] *Maggior vendetta/Non posso aver, che far con apparenza/ L'animo tuo sicuro, in calma, e allegro,/Per poi scagliarti inaspettatamente/Da letizia ad angoscia.[...]*“ (vgl. V, 2, S. 314) übersetzt Werthes wie folgt: „[...] Vollkommener konnte meine Rache nicht sein, als deinen getäuschten Geist in süße Träume zu wiegen, um dich auf einmal in Abgrund herunterzuschleudern [...]“ (vgl. S. 126, Z. 2009ff.). Immer noch geht es ihr primär um die Herauskehrung ihrer Macht. Sie will, obwohl, ja weil Calaf weiter gekommen ist als seine Vorgänger, den Triumph, ihn aus dem Diwan zu jagen. Er, der sich als geistig ebenbürtig und moralisch überlegen erwiesen hat, soll vor ihr zittern und sich, eben noch mit dem Leben davongekommen, aus dem Staub machen. Kalttherzig, erbarmungslos springt sie mit demjenigen um, für den sie angeblich „Mitleid“ empfunden hat. Mit „Mitleid“ beschreibt sie nur sehr unzureichend ein Gefühl, das sie noch gar nicht kannte, das sie sich noch dazu partout nicht eingestehen mag: Liebe. Ihre Reaktion auf Calafs Verzweiflung verrät sie. Als sie ihm die richtigen Namen ins Gesicht geschleudert hat, faßt der erschütterte „Unglückliche“ den Entschluß, Selbstmord zu begehen. Es „erscheint“ keineswegs „verwunderlich“, daß er selbst Hand an sich legen will und gerade noch von Turandot gerettet werden kann, sondern höchstens erschreckend konsequent, war doch sein Entweder-Oder von ihm mehrfach auf den Punkt „Tod oder Turandot“ gebracht worden.⁷⁴⁴ Er scheint entschlossen und am Boden zerstört. Das wirkt auf das chinesische adelige Mädchen, das Sklavin Zelima zuflüstert (vgl. V, 2, S. 315) : „[...] il

744 Diese Auffassung, der mit Bezug auf den Text eindeutig nicht gefolgt werden kann, vertritt Unfer-Lukoschik, S. 91. Auch ist es nicht nur die christliche Barmherzigkeit des zugegeben gläubigen Helden, sondern eine besitzergreifende Liebe, die Calaf veranlaßt hat, im Diwan um die chinesische Thronfolgerin zu kämpfen. Im übrigen ist Calaf auch kein „miles christianus“ (ebenda, z. B. S. 201), sondern die Lichtgestalt, der Held aus dem Märchen - siehe Stoffgeschichte! - Die Interpretin sieht in Calaf gar den Nacheiferer Jesu (ebenda, S. 86, S. 89). Im Stück im allgemeinen und beim Helden im besonderen sind religiöse Züge durchaus zu verzeichnen, explizit christlich sind sie jedoch keinesfalls, immerhin berufen die handelnden Figuren, auch Calaf, sich auf chinesische bzw. tartarische Gottheiten, nämlich auf „Fohi“, „Berginguzin“ und „Lama“.

misero mi fa pietà. Difender più non posso/Il mio cor da costui.“ Es ist offensichtlich, daß sie den Niedergeschlagenen, obwohl sie von „Mitleid“ redet, liebt, wenn auch widerstrebend.⁷⁴⁵

Daraufhin wiederholt Zelima, die in ihrer naiven Art Turandots Problem nicht versteht, ihren schon häufiger vorgetragenen Rat, einzulenken. Zu diesem Zeitpunkt klammert sich Adelma noch an die Hoffnung, im Fall des Nicht-Zustandekommens der Hochzeit zwischen der schwierigen Chinesin und dem von ihr vergeblich geliebten Tartaren eine Chance auf eine gemeinsame Zukunft zu erhalten. Mit dem zweimaligen Einschreiten der bisher scheinbar aussichtslos Geliebten, die Calaf daran hindert, sich zu erdolchen (vgl. V, 2, S. 315f.), zerschlagen sich Adelmans Zukunftsträume. Die künftige Kaiserin springt über ihren Schatten und gibt ihre Gefühle für Calaf zu erkennen. Nicht daß sie Gefühle für Calaf hegt - es war wohl eine Art *coup de foudre* - ist als märchenhaftes Wunder zu werten, sondern daß sie nach langem Zögern bereit ist, es zuzugeben. Zelima wird sogleich beauftragt, die gefangenen Timur und Barach zu befreien und in den Diwan zu führen. Doch den plötzlichen Sinneswandel bei Turandot bewirkte nicht etwa seine unter Beweis gestellte Intelligenz oder sein Verständnis für ihre zumindest sehr unkonventionelle Position, nein es sind seine „vaghe forme“ sowie sein „gentile ebbero“ (vgl. ebenda, S. 301), also seine „anmutige Gestalt“ und sein „edler Anblick“, vollkommen oberflächliche, rein äußerliche Eigenschaften. Es handelt sich nur um eine primär an optischen Reizen orientierte, rein erotische Anziehungskraft. Aufgrund der neu entstandenen Situation will sich jetzt Adelma ihrerseits das Leben nehmen (vgl. ebenda, S. 318). Vorher ist die Zeit reif dafür, daß sie dem lange verschlossenen, wütenden Herzen Luft macht. Sie zieht eine niederschmetternde Bilanz ihres Lebens. Schließlich versucht sie, mit Calafs Dolch ihren schmerzlichen Niederlagen ein endgültiges Ende zu bereiten. Sie wird an diesem Vorhaben gleichfalls gehindert, von dem „Tyrannen“, der ihre Liebe zurückwies, der sich für ihre Handlungsweise obendrein bedankt, weil sie die Gefühle der Angebeteten erst zum Vorschein brachten. Zusätzlich versichert er, wenn er eine andere lieben könnte, wäre sie es. Das scheint ein bißchen viel Barmherzigkeit auf einmal, denn was er selbst vor kurzem wollte, gesteht er, der er am ehesten Verständnis aufbringen müßte, der maßlos enttäuschten Adelma nicht zu. Adelma bezichtigt sich nun sogar der Unwürdigkeit und glaubt, sie habe kein Verständnis verdient. Offenbar hat sie die Selbstachtung, die sie bis jetzt aufrecht hielt, verloren. Verständnislos nimmt ihre Gebieterin die ohnmächtige Wut der bisherigen

745 Mitleid läßt man normalerweise einer größeren Anzahl von Personen zuteil werden als Liebe, die sowohl weit umfassender als auch exklusiver vergeben wird.

Befehlsempfängerin zur Kenntnis, schließlich ruft Turandot aus (vgl. S. 318): „Adelma, e quale furor ti prese!“⁷⁴⁶

Unter Tränen bittet die herzlos Zurechtgewiesene um die Entlassung in die Freiheit. An dem Freudentag gewährt der großzügig-milde Altoum auf Bitten von Bräutigam und Braut diese Gunst. Sogar das Karazanenreich erhält sie zurück. Nach der nochmaligen Wendung, die für Adelma nur einen Minimalerfolg bedeutete, kann die rehabilitierte Prinzessin, der die gesamte Geschichte am meisten zugesetzt hat, vor lauter Gefühlsverwirrung nicht mehr in zusammenhängenden Sätzen sprechen.

Calaf spürt in diesem Moment das Bedürfnis, sein unfaßbares Glück mit dem Vater zu teilen, und gibt so seiner baldigen Frau Gelegenheit, mitzuteilen, daß der vertriebene Tartarenkönig sich bei ihr in Verwahrung befindet. In diesem Augenblick scheint ihr die rohe Behandlung des alten Mannes selbst peinlich, gibt sie doch zu, in der Erinnerung an ihr Verhalten rot zu werden (vgl. S. 320). Um das Glück zu vervollkommen, verkündet das chinesische Staatsoberhaupt unter Berufung auf den in Szene IV, 4 erhaltenen Brief die Befreiung des Noagesenreiches. Der eben im Saal erschienene Witwer kann auf den Thron seines Heimatlandes zurückkehren.

Völlig vergessen sind am Schluß die ebenfalls begabten Vorgänger Calafs und Adelma, für die der Tod bzw. die Verlassenheit zu harte, ungerechte Strafen sind, als daß von einem guten Ende gesprochen werden könnte, würde man darauf nochmals die Gedanken lenken. Wahrscheinlich nimmt derjenige Interpret, der darüber reflektiert, das Stück ernster als es sein will. Es muß doch jedes Märchen, auch ein dramatisiertes, trotz schrecklicher Vorgeschichte für die Helden gut ausgehen.

Turandots letzte Äußerung, die auf die Handlung keine Auswirkung mehr besitzt, untermauert diesen Eindruck. Indem sie „weiter vorwärts, in Richtung des Publikums, geht“⁷⁴⁷, resümiert sie das Geschehen und gibt ihren neuen Standpunkt bekannt (vgl. S. 321): „Sappia questo gentil popol de' maschj, /Ch'io gli amo tutti. [...]“, der in etwa so wiedergegeben werden könnte: „Der gesamte liebenswerte Anteil der Männer möge wissen, daß ich sie alle liebe.“ Sie leistet nicht allein für die Grausamkeit, mit der sie sich der Ehe widersetzte, Abbitte, nein, ihr Sträuben gegen die Ehe war sinnlos, die dezidierte Androphobie ist in dem Moment, in welchem sie Calaf am Selbstmord hinderte, offensichtlich umgeschlagen in allumfassende Männerliebe. Die Titelfigur verfällt von einem Extrem ins andere. Das einzig Charakteristische an ihr scheint ihre

746 Werthes übersetzt die Stelle zwar wortgetreu mit „Und welche Wut, Adelma, kam dich an?“, siehe NA, Bd. 14, S. 132, Z. 2113, versieht den Satz aber mit einem Frage- statt wie im Original - mit einem Ausrufungszeichen - genau wie schon einmal weiter oben; dies deutet weniger auf ein Übersetzungsproblem als vielmehr auf eine bestimmte Intention des Übersetzers, auf einen gezielt freieren Umgang mit dem Original, hin.

747 Vgl. Regieanweisung V, 2, S. 321.

Unberechenbarkeit, Sprunghaftigkeit, die allmähliche Entwicklungen definitiv ausschließt.

Gozzi führt das gute Ende mit einiger Gewalt herbei. Die Tränen der Verzweiflung weichen nur schwer den Tränen der Freude. Die Botschaft ist simpel: Wenn es die Götter nach langen harten Entbehungen so gut mit dem Helden meinen, erweist sich die Welt als göttlich-gerecht geordnet. Bei gekonnter Umsetzung kann das vorliegende Stück das Vergnügen für einen Theaterabend garantieren, bleibende Spuren wird es kaum hinterlassen. Es bleibt reine Unterhaltung, nicht mehr, aber auch nicht weniger.⁷⁴⁸

Ihn in einem Atemzug mit Shakespeare zu nennen, ist angesichts der teilweise grellen, unmotivierten „Effekthascherei“ und der oberflächlichen Handlung doch zu hoch gegriffen. Dagegen spricht allein schon das vorprogrammierte *Happy End* und die Tatsache, daß die ohne Zweifel vorhandenen Ansätze zur Tragik keinen bleibenden Eindruck hinterließen. Gozzis nicht zu unterschätzende Leistung bestand aber immerhin darin, die charakterlichen Anlagen seiner Figuren sowie den Handlungsverlauf bis ins Detail entworfen und wirkungsvoll auf die Bühne gebracht zu haben. Nach der gründlichen Analyse seiner „Turandot“, in der die Handlung, der Handlungsverlauf und die Charaktere weitestgehend festgelegt sind, ist als ein Zwischenergebnis Guthkes Schlußfolgerung, Schiller habe später mit der Bearbeitung der deutschen Übersetzung dieser Vorlage eine „eigenständige dramatische Leistung“ vollbracht, bereits nicht mehr haltbar.

Zumindest bis ins Jahr 1996 hält sich hartnäckig die Aussage, Schiller habe den italienischen Theaterpraktiker Gozzi ‚übersetzt‘.⁷⁴⁹ Dabei war es tatsächlich Friedrich August Clemens Werthes, der ab dem Jahr 1777 ausgewählte Werke Gozzis, darunter „Turandot“, ins Deutsche übersetzte.⁷⁵⁰ Die Übersetzung machte ihren Autor über Nacht bekannt.⁷⁵¹

748 Gerechterweise muß erwähnt werden, daß der Autor für sich und seine zehn Fiabe zunächst nicht mehr in Anspruch nahm, seine Einstellung änderte er erst, als seine Märchendramen große Anerkennung erfuhren, „[...] aus der unvoreilhaften Gegenüberstellung ‘teatro colto’ und ‘teatro popolare’ in die viel ehrenvollere des ‘teatro regolare’ und ‘teatro irregolare’ hinüberwechsel[te]n“, und man ihn mit anderen „nichtklassizistischen Autoren“ wie Shakespeare verglich, vgl. Feldmann, S. 96f.; vgl. auch Dorer, S. 75f. sowie Haase, S. 30 und S. 226.

749 So formuliert es lax bis wenigstens mißverständlich Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Zweiter Band. —Stuttgart, Weimar 1996, S. 602-608, hier S. 606.

750Vgl. zu Werthes sowie zu seinen eigenen Werken Herold, Th[eodor]: Friedrich August Clemens Werthes und die deutschen Zriny-Dramen. - Münster 1898, vgl. S. 73f, S. 86; einen Überblick bietet auch Unfer-Lukoschik.

751 Vgl. besonders Herold, S. 40f.; Inzwischen sind zu der ersten mindestens noch zwei weitere Übersetzungen von Gozzis Fiaba bekannt: 1. Turandot. Chinesisches Märchenspiel von Carlo Gozzi. Deutsch von Karl Vollmoeller. - Berlin, 1911, seine Übersetzung hält sich relativ exakt an Gozzis Text, denn er führt z. B. die Improvisationsszenen 2,1 (S. 27f) und 4,8 (S. 95f.) nicht als Dialog, sondern wie Gozzi nur mit ungefähren Inhaltsskizzen aus; 2. Carlo Gozzi. Turandot. Tragikomisches Märchenspiel in fünf Akten. Aus dem Italienischen übertragen von Paul Graf Thun-Hohenstein. Mit einem Nachwort von Gerhard Reuter. - Stuttgart 1965. (=RUB 8975), in dieser etwas freieren Übertragung werden die Improvisationsszenen sowie die Texte des Großkanzlers Tartaglia und des Ministers Pantalone im Wiener

Obwohl Werthes den Jambus mühelos beherrschte, entschied er sich trotzdem nicht für eine entsprechende Übertragung des in Blankversen geschriebenen Originals.⁷⁵² Lange Zeit suchte man, Köster und Herold folgend, die Erklärung hierfür darin, daß der Übersetzer sich aus Gründen der Genauigkeit für eine Prosafassung entschieden habe. Entsprechend hält Köster sie für poetisch glanzlos, aber „durchweg sinnetreu“.⁷⁵³ Herold schließt sich an, indem er Werthes' Fassung als „[...] ein[en] poetische[n] Totschlag“ bezeichnet.⁷⁵⁴ Dies entschuldigte man nicht zuletzt deshalb, weil man die Übersetzung als nur zu Lesezwecken geschrieben einschätzte.

Doch gelangte Unfer-Lukoschik zu einer deutlich anderen Einordnung der von Werthes vorgenommenen Übersetzung. Ihre zuerst ausgesprochene Anerkennung, er habe das Original „mit besonderer Sorgfalt und Umsicht“ wiedergegeben, schränkt sie stark ein, indem sie auf mehrere Eigentümlichkeiten des Übersetzers hinweist. Sie sieht die Übersetzung „zu stilistischem Eigenleben erweckt“, weshalb „man [...] nicht mehr hinter dem deutschen Text die Struktur des Originals durchschimmern“ sehe.⁷⁵⁵ Weiterhin konstatiert sie einen klar erkennbaren Hang zur Sprache der Empfindsamkeit, gepaart mit einer auffälligen Vorliebe für Superlative, die „keine Entsprechung im Original haben [...]“. Diese Veränderungen führen bei der Interpretation zu der Erkenntnis, daß „[w]enn man die zeitgemäßen Retouches näher betrachtet, [...] man [...] feststellen [muß], daß nicht nur der Buchstabe, sondern vor allen Dingen der Geist des Dramas völlig verändert wurde.“ Die bei Gozzi herrschende gottgewollte Ordnung sei bei Werthes, so Unfer-Lukoschik weiter, in „persönliche Ergebenheit“ umgewandelt worden.⁷⁵⁶ Folgt man dieser neuen Sichtweise, hat das Konsequenzen für die anschließende Beurteilung der Bearbeitung Schillers, da dieser das Italienische nicht beherrschte und ihm keine Alternativübersetzung vorlag.⁷⁵⁷

Dialekt abgefaßt, was insofern schon nicht stimmig ist, als die vier Masken nicht alle ein und denselben Dialekt, sondern völlig unterschiedliche sprechen - so spricht Pantalone venezianisch, die Zanni Truffaldino und Brighella sprechen einen Dialekt, der aus der Gegend um Bergamo stammt und Tartaglia spricht neapolitanisch.

752 Herold schreibt dem Übersetzer eine besondere Bedeutung für die Einführung des fünffüßigen Jambus als gängigem Versmaß des Dramas zu. Darüber hinaus vertritt er die These, Schiller sei bei der Lektüre von Werthes' Drama „Conradin von Schwaben“ (Jan. 1800) darauf gekommen, selbst in die Aktmitte seiner Dramen Reime einzustreuen. In diesem Zusammenhang weist Herold auf einen Brief Schillers an Cotta „nach dem 23.01.1800“ hin. Anschließend habe Schiller dieses Verfahren bei „Johanna von Orleans“ selbst angewandt. Im Gegensatz dazu wird die Auffassung, Schiller habe sich durch Werthes zu den genannten metrischen Experimenten inspirieren lassen, nicht geteilt.

753 Vgl. Köster, S. 164ff..

754 Vgl. Herold, S. 41.

755 Vgl. Unfer-Lukoschik, S. 195ff..

756 Vgl. ebenda, S. 198-201 respektive S. 208-214.

757 Daran ändert auch die durch Alt zutage geförderte Erkenntnis, daß Schiller in seinem letzten Karlschuljahr Italienisch belegte, nichts, vgl. Alt, Bd. I (2000), hier S. 166. Hierbei handelte es sich kaum um ein intensives Sprachstudium, vgl. ebenda, S. 166-188. Möglich ist indessen, daß Schiller auf Werthes durch Abel, Schillers wichtigem Lehrer ebenfalls aus Karlschultagen, aufmerksam wurde. Werthes war mit

Etwas relativierend sollte man bedenken, daß jede Übersetzung in einem gewissen Maß eine Interpretation darstellt, eine „wörtliche Übersetzung“ schlicht unmöglich ist.⁷⁵⁸

Zudem ist sicherlich jeder Übersetzer zwangsläufig ein Kind seiner Zeit, d. h. er wählt eine Form der Übersetzung, die nicht allzu antiquiert wirkt, die verstanden wird.⁷⁵⁹

Einige Akzentverschiebungen, die zwischen Gozzi und Schiller benannt wurden, könnten aber durchaus von Werthes und nicht von Schiller stammen. Dies gilt, zumal Schillers Bearbeitung ausschließlich Werthes' Übersetzung als Hypotext zugrunde lag und Köster längst den akribischen Nachweis geführt hat, daß Schiller an manchen Stellen wortwörtlich dem Übersetzer folgte.⁷⁶⁰ Folglich sollte Werthes' Anteil an Schillers Bearbeitung mit beachtet werden.

Auch wenn Schiller in einem Brief vom 2. November 1801 an seinen Freund und Förderer Körner schreibt, er komme gerade „eine[m] alten Vorsatz, [der] Bearbeitung eines Gozzischen Märchens, Turandot, für das Theater [...]“ nach, darf angenommen werden, daß die chronologische Einordnung dieser Bühnenbearbeitung nach der „Jungfrau von Orleans“ nicht zufällig ist, sondern im Gegenteil Pfisters Kontiguitätskriterium zum Tragen kommt.⁷⁶¹ Johanna und Rosamund aus dem

Abel befreundet, vgl. wiederum Alt, Bd. I, S. 149 respektive 548, und kannte überdies Wieland, der sich mittels Empfehlungsschreiben für ihn einsetzte.

758 Guthke, Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie, hier S. 90, hält die Werthes-Übersetzung für eine „wörtliche Übersetzung“. Dieser Meinung kann nicht zugestimmt werden, weil sich kleine, aber feine Abweichungen eindeutig feststellen lassen.

759 Von den oben vorgestellten „Macbeth“- Übersetzungen weiß man zudem, daß das Problem der Übersetzung zu Werthes' und Schillers Zeit generell nicht besonders beachtet wurde. Es muß demnach nicht notwendigerweise eine exakt bestimmbare *Intention* des Übersetzers hinter den von Unfer-Lukoschik herausgefundenen Entdeckungen stecken.

760 „Gozzi hatte seine Fiabe in den bekannten italienischen fünffüßigen Jamben mit klingendem Ende gedichtet; Werthes wählte für die Verdeutschung die Prosa, ohne daß er [...] befürchtete, den Werken, die er übersetzte, einen wesentlichen Reiz zu nehmen. [...] Ohne daß Werthes es vielleicht beabsichtigte, bekommt sie an vielen Stellen jambischen Tonfall und ließe sich leicht in freie Jamben auflösen [...]. Schiller legte die Prosa-Übersetzung [...] zu Grunde und wandte sein Hauptaugenmerk auf bessere Ausarbeitung der Charaktere und auf poetischen Ausdruck. [...] und so wählte er denn, obwol er eben erst an den Bühnen zu Dresden und Leipzig schlimme Erfahrungen bezüglich der Deklamation gemacht hatte, den fünffüßigen Jambus. [...] Eine ziemlich große Anzahl ganzer Verse - Alles in Allem etwa fünfzig - sind wörtlich aus der Übersetzung herübergenommen.“, so Köster, hier S. 164-176; ferner Ingenkamp, S. 1012f..

761 Vgl. hierzu auch Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, S. 805, die darauf hinweist, Schiller habe „[von anderen Plänen her] [das Motiv der männerfeindlichen Jungfrau] nahe“ gelegen oder Guthke, Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie, S. 94 und Köster, S. 315, die beide die Ähnlichkeit mit dem Rosamund-Projekt feststellen. Vgl. dazu z. B. die Textstelle in der „Jungfrau“, die als „jungfräuliche[r] Teufel“ (II,3,V. 1480) bezeichnet wird und ihre charakteristische Aussage (III,4, V. 2262f.); im Entwurf von „Rosamund oder Die Braut der Hölle“ heißt es u. a.: „Der Unwille gegen Rosamund muß durch ihre kalte Grausamkeit gegen einen liebenswürdigen Ritter, durch seinen schmerzhaften verzweiflungsvollen Untergang und ihre Fühllosigkeit dabei aufs höchste gereizt werden. [...]“, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. III, S. 272-276, hier S. 273; Mirjam Springer weist gleichfalls auf die Nähe zwischen „Rosamund“-Fragment und „Turandot“-Bearbeitung hin, vgl. Springer, Legierungen aus Zinn und Blei, S. 110 respektive S. 212, markiert allerdings völlig zu recht die Differenz zwischen Rosamund und (nicht nur)Turandot, indem sie darauf hinweist, daß Turandot letzten Endes „[...] dann [...] dem Maximum an bürgerlichem Charme“ erliege, während Rosamund, als ein feminines Pendant zu Don Juan, sich an „die blanke Attraktion der

gleichnamigen Fragment haben mit Turandot eines gemeinsam: Von der Ausgangslage der betreffenden Dramen her gesehen sind sie alle Amazonen. Diese Tatsache mag auch der Grund dafür sein, warum bereits Borchardt auf die Nähe zu Kleists „Penthesilea“ hinweist.⁷⁶² In der Tat legt Penthesilea in ihrem Verhalten gegenüber Männern ein vergleichbares Verhalten an den Tag wie Turandot. Der Unterschied ist jedoch u.a. der, daß Penthesilea selbst mit den Männern kämpft und sie tötet, während Turandot einen verbalen Kampf vorzieht und die Vollstreckung des Todesurteils ihren Untergebenen überläßt. Hinzu kommt außerdem der Umstand, daß Johanna, die wie Penthesilea selbst mitkämpft, an ihrem sich selbst gesteckten Ziel festhält und dieses als ‚erhabener‘ Charakter, auch unter Opfern wie der unmöglichen Liebe zu Lionel oder ihres eigenen Lebens, durchsetzt, während die archaische Penthesilea ihr Telos, die Männer zu unterwerfen, nicht erreicht – genauso wenig wie sie einen möglicherweise neuen Lebensentwurf gleichberechtigter Partnerschaft umsetzen kann, da sie selbst durch die Tötung Achills diese Option zerstört.⁷⁶³ So gesehen erscheinen Johanna wie Turandot als die vergleichsweise ‚modernerer‘ Charaktere. Schiller kam zudem nicht zuletzt durch Goethe auf Gozzi, über den er im übrigen meinte, er habe lediglich einen „unverdiente[n] und kurzwährende[n] Triumph“ gefeiert.⁷⁶⁴ Zum einen hatten Gozzi-

Macht, die blendende Figuration des bürgerlichen Prinzips der Inbesitznahme“ verliere. Ein weiterer Vergleichspunkt, den Springer unerwähnt läßt, obwohl sie „Rosamund“ wie angedeutet, als Schillers Antwort auf Goethes Wunsch nach einem „Gegenstück zu Faust oder vielmehr Don Juan“ einordnet (S. 105f.), liegt auch in der Affinität beider Stoffe zur Oper. Auf die Unterscheidung von Sprech- und Musiktheater und deren putativen Ausrichtungen wird an anderer Stelle dieses Kapitels noch näher eingegangen.

762 Vgl. NA, Bd. 14, S. 282, so sieht es gleichfalls Johannes Endres, Das „depotenzierte“ Subjekt, hier S. 5, zurecht darauf hinweisend, die Korrelation zwischen „Penthesilea“ und „Turandot“ ergebe sich aufgrund „der Natur des Stoffs“, stünde mithin „nicht unbedingt [für] eine bewußte Anlehnung Kleists an Schiller.“

763 Vgl. z. B. Koopmann, Helmut: Schiller und Kleist. In: Aurora 50 (1990), S. 127-143, der ganz generell Parallelen sowohl bei Themen als auch bei Figuren beider Autoren aufzeigt; besonders aufschlußreich zum Themenkomplex Johanna und Penthesilea: Noelle, Volker: Eine gegenklassische Verfahrensweise. Kleists Penthesilea und Schillers Jungfrau von Orleans. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 1999, S. 158-174, besonders S. 159, S. 165, S. 169; ferner: Zymner, Rüdiger: Friedrich Schiller. Dramen. – Berlin 2002, der wiederum den Operncharakter der „Jungfrau von Orleans“ hervorhebt, hier S. 114-129, vor allem S. 115, S. 123-129.

764 Vgl. hierzu Schillers Rezension über Goldonis Memoiren in Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 928-932, hier S. 928; Schillers Kenntnisse der italienischen Literatur insgesamt resümiert Edmund Kostka, allerdings nicht ganz zuverlässig: Schiller in Italy. Schiller's Reception in Italy: 19th and 20th Centuries. – Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1997 (=California studies in German and European romanticism and in the age of Goethe Vol. 3), P. 2: „Unlike Goethe he did not know Italian [was Alt in seiner Studie relativiert hat, s.o., Anm. der Verf.] and his acquaintance with Italian literature was confined to a few classics such as Dante, Ariosto, Tasso, Alfieri and Gozzi [Goldoni fehlt bei Kostkas Aufzählung, Anm. der Verf.]. No wonder then, that he was satisfied to read these illustrious poets in utterly inadequate translations. Excepting Carlo Gozzi's *Turandot* which he adapted and refined to meet the needs of the Weimar theater, Schiller's literary relations with Italy may be described as scarce, indirect and perfunctory. [...] The picture changes spectacularly with a shift of focus to the impact of Schiller's works on important aspects of Italian culture. To be sure, it was not like the impact of a meteor that hits the surface of the earth, but rather a phenomenon of slow and toilsome infiltration into the vital spheres of poetry, politics, and music.“; Von Schiller weiß man, daß er sowohl die *fiabe* in der Übersetzung Werthes' als auch Goldonis Memoiren

Aufführungen in Weimar schon Tradition, außerdem boten seine *fiabe* die Möglichkeit, den Zuschauern anhand der hier sich offenbarenden Symbolwelt zu erkennen zu geben, daß sie es bei dieser Aufführung nur mit „Spiel“⁷⁶⁵ und nicht mit auf die Bühne gebrachten Alltagssituationen zu tun hatten.⁷⁶⁶ Zum anderen barg, wie die Bezüge zu anderen Stücken und die ähnlich gestalteten weiblichen Hauptcharaktere zeigen, das Thema der männerfeindlichen jungen Frau, die den (Ehe)-Konventionen widerstrebt, zum damaligen Zeitpunkt einen gewissen Reiz in sich, „Turandot“ ließ sich in die Reihe der erwähnten Figuren gut integrieren.⁷⁶⁷ Als bedeutender erweist sich jedoch, daß Schiller gestalterische Optionen beim weiblichen Hauptcharakter sah, und zwar dahingehend, daß er der Titelfigur (und damit natürlich dem Stück insgesamt) „durch eine poetische Nachhilfe bei der Ausführung einen höheren Wert zu geben“ dachte.⁷⁶⁸ Konkret heißt das, er wollte das ungewöhnliche Verhalten der jungen Frau besser begründen, als ihm dies in der Vorlage der Fall schien.⁷⁶⁹ Er ist der Auffassung, die „pedantische Steifigkeit“ müsse bei dem vorliegenden Drama „überwunden werden.“⁷⁷⁰ Wenige Tage vor der Premiere äußert er sich selbstbewußt und zufrieden über die eben

kannte. Im Unterschied zu Goethe hatte er jedoch keiner original italienischen Aufführung der *commedia dell'arte* bzw. ihrer Masken je beigewohnt. Darum ist davon auszugehen, daß er wohl Informationen über Lektüre einzelner Stücke und Schilderungen durch Goethe, aber keinen eigenen Eindruck einer solchen speziellen Theateraufführungsform besaß. Das heißt: Er bezog sein diesbezügliches Wissen lediglich aus zweiter Hand. So läßt sich schon weit eher verstehen, warum er Gozzis ohnehin schon abgewandelte Interpretation der Zanni-Figuren fortsetzte; vgl. ferner Richard Schwaderer: Die (Wieder-) Entdeckung der Phantasie, hier S. 346.

765 Erstaunlicherweise wendet sich von Wiese gegen diese Sichtweise, vgl. Friedrich Schiller, Drama und Theater, hier S. 704: „Nicht so sehr um das Spiel ging es ihm [gemeint: Schiller, Anm. der Verf.], sondern um ein literaturfähiges, genauer motiviertes Drama, und erst nach diesem Umweg durfte dem Theater zurückgegeben werden, was des Theaters ist. [...]“

766 Unfer-Lukoschik, S. 257-321, gibt in ihrer Dissertation einen Überblick über die Gozzi-Rezeption auf den deutschsprachigen Bühnen während der Spätaufklärung. Auch in Weimar fanden ab dem 26. 03. 1778 bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts zehn Spielabende mit Gozzi-Werken statt: Bei „Die glücklichen Bettler“ (Bearbeitung: von Einsiedel) wurden die komischen Einlagen nicht weggekürzt und Goethe übernahm den Part des Truffaldino; später kam es zur erneuten Aufführung von „Die glücklichen Bettler“ (am 14. Jan. 1792), wobei die Namen der Masken durch orientalische Namen ersetzt wurden (Hervorhebung der Verf.), vgl. ebenda, S. 306. Daß Schiller die anderen Stücke Gozzis vom Lesen her kannte, geht aus Borcherdts Kommentar hervor, vgl. NA, Bd. 14, z. B. S. 313.

767 Vgl. dazu besonders Dotzler, Bernhard J.: „Seht doch wie ihr vor Eifer schäumet“ Zum männlichen Diskurs über Weiblichkeit um 1800. In: JbDSG 30 (1986), S. 339-382.

768 Vgl. dazu Schillers Brief an Körner vom 16. November 1801, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von Berghahn, hier S. 315f..

769 Dieses typisch Schillersche Bestreben, gute Gründe für alles zu suchen und darzustellen, wurde aus philosophisch-ästhetischem Blickwinkel und selbstverständlich mit Bezug auf diese Schriften Schillers in einer Untersuchung dargelegt. Laut Feger unternimmt Schiller den Versuch, Gründe zu suchen, eben dies sei „[...] das verbindende Motiv seiner Bemühungen [...]“, vgl. Feger, Hans: Schillers ästhetische Suche nach einem Grund. Zur Divergenz der Rolle der Einbildungskraft bei Kant und bei Schiller. In: DVJS 69 (1995), S. 28-70, hier S. 31; daß es grundsätzlich gestattet ist, diese Schriften bei der Interpretation der Dramen mit zu Rate zu ziehen, davon handelt schon Binder, Wolfgang: Die Begriffe „naiv“ und „sentimentalisch“ und Schillers Drama. In: JbDSG 4 (1960), S. 140-157, hier S. 157.

770 Vgl. dazu Schillers Brief an Körner vom 16. November 1801, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von Berghahn, hier S. 315f..

beendete Tätigkeit.⁷⁷¹ Schiller beabsichtigte mit dieser dramaturgischen, aus theaterpraktischer Notwendigkeit in Angriff genommenen Tätigkeit, der deutschsprachigen Theaterwelt „ein neues und interessantes Theaterstück“ zu beschere.⁷⁷²

Gleich nach der Fertigstellung begannen die Proben für die bald anstehende Erstaufführung, die er meistens selbst leitete.⁷⁷³ Ganz im Gegensatz zu den venezianischen Verhältnissen, wo das Theater San Samuele und die Truppe Sacchi im Bezug auf die Ausstattung für ihr Stück aus dem Vollen schöpfen konnten (wie sehr Gozzi mit allen möglichen Finessen, die zu seiner Zeit verfügbar waren, kalkulierte, ist bekannt⁷⁷⁴), mußte an der Weimarer Ausstattung auf Pomp und Aufwand verzichtet werden. Lediglich chinesische Accessoires kamen zum Einsatz.⁷⁷⁵

Wendet man sich Schillers Text zu, fällt gleich ins Auge, daß er die Prosaübersetzung Werthes' bei seiner Bearbeitung sofort in Blankverse umwandelte. Die Tatsache, daß das Original ebenfalls zu großen Teilen in Jamben abgefaßt war, spielte dabei nicht explizit eine Rolle (möglicherweise wußte er dies gar nicht), sondern entsprach dem Weimarer Theaterkonzept, das ja der „Rhythmophobie“ entgegenwirken wollte.⁷⁷⁶

Bei der Lektüre des Schiller-Textes kommt dem Leser/der Leserin des Originals vieles vertraut vor. Sehr ähnlich im Vergleich zu Gozzi ist der gesamte erste Akt gestaltet, was u. a. daran liegen mag, daß Schiller die Konzeption des Stückes im großen und ganzen für „[...] mit dem größten Verstand komponiert [...]“ einschätzte.⁷⁷⁷ Daraus leitet sich ab, daß die einzelnen Charaktere sich in diesem Dramenabschnitt im wesentlichen so verhalten, wie sie das bei Gozzi zuvor getan haben. Die Solidaritätsbekundungen des ehemaligen Hofmeisters, der neben seinem Zögling als zweiter Sympathieträger

771 Vgl. dazu Schillers Brief an Körner vom 21. Januar 1802, ebenda, S. 316f..

772 Vgl. dazu Schillers Brief an Körner vom 2. November 1801, vgl. Ingenkamp, hier S. 979.

773 Vgl. Borcherdts Kommentar in NA, Bd. 14, S. 279: Auch der Intendant nahm auf das Einstudieren des Stückes Einfluß: „[...] [W]enn Goethe nach Genasts Bericht zum Ergötzen und zur Belehrung der Schauspieler die Maskenszenen von Schillers ‚Turandot‘ mit wirksamster Komik und schärfster Individualisierung der einzelnen Personen vortragen konnte, so hängt dies mit den anschaulichen Eindrücken seines italienischen Aufenthaltes zusammen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß diese Goethische Erlebniswelt in Schiller ihren Widerhall gefunden hat, [...]“

774 So schon, durchaus originell, Dorer, S. 74 oder Aurich, 139 – zudem betont Dorer als bisher einziger die Differenz des deutschen respektive italienischen Publikums, hier S. 76 beziehungsweise die Eigentümlichkeit des Gozzischen Theaters überhaupt, S. 63f..

775 Zu Schillers Lebzeiten wurde das Theaterstück in der für Weimar erarbeiteten Fassung insgesamt neun Mal gespielt. Die Bühnenmusik stammte von Franz Seraph von Detouches (1772-1844). Das bearbeitete Stück stieß wiederum auf Interesse bei anderen Theatern. Die Aufnahme in die Programme der anderen Theater erklärt zugleich die Existenz mehrerer Handschriften, die als authentisch gelten. Gedruckt wurde „Turandot. Prinzessin von China“ anschließend noch im Jahr der Erstaufführung (1802) bei Johann Friedrich Cotta (1764-1832) in Tübingen, vgl. NA, Bd. 14, S. 299f..

776 In Anlehnung an Genette könnte man darum allenfalls von einer ‚Re-Versifikation‘ schreiben, vgl. Palimpseste, hier S. 294-297.

777 Vgl. dazu wiederum Schillers Brief an Körner vom 16. November 1801, Briefwechsel, hg. von Berghahn, S. 315f..

fungiert, fallen genauso umfangreich und bemerkenswert altruistisch aus wie im Gozzi-Text und der Werthes-Übersetzung. Allein der Ton, den der verständige, loyale, umsichtige Mann im weiteren Verlauf des Dramas gegenüber seinem König anspricht, mutet bei Schiller milder an als bei Werthes (vgl. z. B. Szene III, 6 und insbesondere die Regieanweisungen S. 75-78). Das mag daran liegen, daß das Standesbewußtsein beim deutschen Dramaturgen eindeutig ausgeprägter ist - ein armer, mittelloser, niedergeschlagener König bleibt eben doch ein König, verfügt über eine angeborene Würde. Sofern man, wie Barak, von seiner Provenienz weiß, hat man ihn entsprechend zu behandeln. Das Verhältnis „Hassans“ zu seiner Frau erfährt gleichfalls keinerlei Variation.

Skirina und deren Tochter Zelima bleiben die oberflächlichen, völlig unreflektierten Randfiguren, die sie schon zuvor waren. Sie werden auch in Schillers Fassung nicht zu Sympathieträgern. Bei beiden halten sich Gutmütigkeit und Altruismus in engen Grenzen. Als sie die lebensbedrohliche Gefahr, die von ihrer hochgradig ausgeprägten Geschwätzigkeit und Neugier ausgeht, endlich, zu spät natürlich, bemerken, geht es ihnen nur um Schadensbegrenzung, denn sie wollen (sich) bloß noch den Mann bzw. den Stiefvater retten. Akut bedroht wird dadurch immerhin das Leben König Timurs und Prinz Kalafs. Gemäß ihrer eigenen Aussage ist Skirina „bereit zu allem“, um „Hassans“ Leben zu retten (vgl. IV,3, V. 1722). Doch das Verhalten der geschwätigen Alten und Zelimas, die alle Anzeichen besitzt, in die Fußstapfen der Mutter zu treten, wirkt dennoch nicht maliziös-gefährlich, sondern lediglich einfältig (vgl. IV, 9, V. 2062-2067). Vergleichbar ist die zugegebene geringe Bedeutung der acht Doktoren, die auf die lächerlichen Gelehrten reduziert geblieben sind (vgl. II,1, V. 420-423 und V, 2, V. 2524f.). Sobald am Stattfinden der Hochzeit kein Zweifel mehr besteht, hat man für diese keine Verwendung mehr.⁷⁷⁸

Von Barak abgesehen betrafen die Parallelen bisher die weniger bedeutenden Nebenfiguren des Stückes. Doch auch bei wichtigeren Figuren lassen sie sich feststellen, so bei Altoum. Bei Gozzi schon eine überaus schwache Figur, präsentiert er sich auch in deutscher Fassung höchst komisch. Zwei Beispiele verdeutlichen dies:

Entweiche, o entweiche der Gefahr,
Der du verblendet willst entgegen stürzen,
Steh ab und fodre meines Reiches Hälfte.[...]

Drum, wenn das eigen Unglück dich nicht rührt,

⁷⁷⁸Ismaels leicht abgeänderte Rolle, die den persönlichen Verlust beim Tod des hoffnungsvollen samarkandischen Prinzen klarer heraus arbeitet, sieht Unfer-Lukoschik, S. 199ff. bei Werthes angelegt. Diese Änderungen gehen also nicht auf Schillers Konto. Zelima wird oftmals zu positiv gesehen, so bei Ingenkamp, S. 1001, der in ihr nur die „gute[...]“, bescheidene[...], ehrliche[...] [...] Dienerin“ sieht.

Laß meines dich erbarmen! Spare mir
Den Jammer, deine Leiche zu beweinen,
Die Tochter zu verfluchen und mich selbst,
Der die Verderbliche gezeugt, die Plage
Der Welt, die bittere Quelle meiner Tränen! (II,3, V. 642ff., V.651-656)

Bei Gozzi/Werthes war Calaf „nur“ eine höhere Stellung am chinesischen Hof angeboten worden, bei Schiller wird dem Fremden vor lauter Gefühlsüberschwang gleich die Hälfte des mächtigen Reiches offeriert. Schillers Altoum muß auch weiter ausholen, um sich zu artikulieren. Inhaltlich gesehen bringt der Zusatz jedoch überhaupt nichts Neues. Der als „geliebter Sohn“ Angesprochene wird nur noch ein unnötiges weiteres Mal vor der Gefahr gewarnt:

[...] Versuche nicht
Die Götter, die dir zweimal günstig waren.
Jetzt kannst du dein gerettet Leben noch,
Gekrönt mit Ehre, aus dem Diwan tragen.
Nichts helfen dir zwei Siege, wenn der dritte
Dir, der entscheidende, mißlingt - je näher
Dem Gipfel, desto schwerer ist der Fall. [...] (II, 4, V. 930-937)⁷⁷⁹

Ein Kaiser, der derartige Topoi verbreitet, wirkt komisch, daß er *in puncto* Durchsetzungskraft bei seinem „[s]törrig[en] Kind“ (vgl. I, 1, V. 179) nicht weiter kommt, vermag wenig zu überraschen.

Dagegen gewinnt Timur ein Minimum an Würde zurück, was nicht nur mit der etwas respektvolleren Behandlung durch Barak zu tun hat. Schiller zeichnet ihn insgesamt gefaßter. Er erzielt dies dadurch, daß er bei dieser Figur, wie bei allen anderen, die vielen Tränen zurückhält. Bewegt sein, Rührung, starke emotionale Reaktion werden auf andere, auf vielfältigere Arten zum Ausdruck gebracht (vgl. III, 5 nach V. 1440 bzw. Werthes' Übersetzung, III, 5, Z.1145). Allerdings meidet Schiller die Übertreibungen und grellen Effekte des Venetianers keineswegs strikt. Der Nebentext ist dafür ein einschlägiges Beispiel, denn er nimmt einen ähnlich breiten, wenn nicht sogar noch breiteren Raum ein (vgl. z. B. den Anfang der Szene II, 2, S. 29). Das nicht ganz ernst zu nehmende Hofzeremoniell kürzt Schiller mitnichten, er zieht lediglich an einer Stelle (Gozzis Szene II, 4 und Szene II, 5) zwei Szenen zusammen, was ohnehin nur die Leser registrieren (können) und wahrscheinlich damit zusammenhängt, daß eine nur

⁷⁷⁹ Vgl. dazu ganz besonders die Textstelle bei Werthes, II, 5, Z. 754f., in die Schillers zitierter Zusatz eingeschoben ist.

aus Regieanweisung bestehende Szene ohne weiteren Text für ihn schlicht undenkbar erscheint.⁷⁸⁰

Mehr Gespür als Gozzi beweist der deutsche Bearbeiter bei der Wahl symbolischer Zahlen: Passend zum Märchen wählt er statt der jeweils 100 Ochsen, Rosse und Schweine einprägsamere 300 Tiere, die dem fälschlicherweise als „Fohi“ bezeichneten Gott (der Gott der chinesischen Buddhisten heißt „Fo“) geopfert werden sollen. Bei den genannten Veränderungen und Verschiebungen handelt es sich um Nuancen, die alle als Mäßigungen bzw. Verdeutlichungen durch den „klassisch“ ausgerichteten Bühnenpraktiker gedeutet werden können. Weit interessanter und für die Interpretation ergiebiger sind hingegen diejenigen Figuren und Passagen des Stückes, an welchen der Dramaturg deutlicher von der Vorlage abwich: die Maskenfiguren, die Titelfigur - auch in ihrem Verhältnis zu Adelma und Kalaf - und nicht zu vergessen die Apotheose. Schiller behält bei seiner Bearbeitung zunächst die Namen der vier Maskenfiguren bei, nimmt bei den Berufsbezeichnungen jedoch gleich eine wichtige Veränderung vor: Pantalon wird bei ihm zum Kanzler befördert und der stotternde Tartaglia kurzer Hand zum Minister degradiert. Höchstwahrscheinlich ist dies kein Zufall.⁷⁸¹ Immerhin bleibt es somit dem Kaiser erspart, indirekt durch einen stotternden Kanzler vorgeführt zu werden. Auch andere Veränderungen sind offensichtlich: Die Dialoge der vier Masken, sonst nur angedeutet, sind in der deutschen Bearbeitung vollständig ausgeführt. Außerdem sprachen die Diener bei Gozzi Prosa, hier bedienen sie sich, wie alle anderen Figuren, der Jambensprache.⁷⁸² Truffaldin erscheint „schwarz“, Brigella „weiß“ gezeichnet. Die zweideutige Rede von der unehrenhaften, unehelichen Geburt Truffaldins fällt weg, damit sind Anklänge an die gemeine Komödie beinahe restlos beseitigt.

Die Diskussion dreht sich nur um Turandots Benehmen, welches der Aufseher der Verschnittenen aus blankem Hohn für richtig, der Hauptmann der Wache aus humanen, zivilisierten Gründen für verwerflich hält: Während Truffaldin befriedigt anmerkt: „die Geschäfte gehen gut“ (II, 1, V. 433), macht ihm Brigella erbitterte Vorwürfe: „Und dabei könnt Ihr scherzen, roher Kerl! Euch freut wohl das barbarische Gemetzel?“ (ebenda,

780 Dagegen spaltet Schiller eine andere Szene auf, und zwar als der Vater die Tochter von dem erhaltenen Brief in Kenntnis setzen will und sie umzustimmen sucht. Er führt das intensive Disput erst, nachdem er Pantalone und Tartaglia weggeschickt hat, wohl weil er sich so größere Erfolgsaussichten verspricht, vgl. Szene IV,5 und IV, 6 bei Schiller, Szene IV, 4 bei Gozzi/Werthes. Die Änderungen bei der Szeneneinteilung dürften allerdings dem Leser stärker ins Auge fallen als dem Zuschauer. Auf den Gang der Handlung haben sie keinerlei gravierende Auswirkungen, so daß sie wohl vernachlässigt werden können.

781 Schon Köster, S. 191, weist auf den Rollentausch hin und vermutet, daß Schiller sich hierzu entschlossen habe, damit das Edikt nicht stotternd von Tartaglia, sondern bündig von Pantalon vorgetragen werde. Daß Tartaglia auch bei Schiller stotterte, geht aus Körners Brief an Schiller vom 15. Februar 1802 hervor.

782 Vgl. auch Catholy, Das deutsche Lustspiel, hier S. 147.

V. 434f.) Dieses Verhalten hat nun nicht einmal in Ansätzen mehr etwas mit *commedia dell'arte* zu tun, wenn man von den Namen einmal absieht. Selbst Borchardt räumt ein, Schiller habe aufgrund dieser Maßnahme die Figuren „mißverstanden“.⁷⁸³ Schiller schreitet auf dem eingeschlagenen Weg fort: Weil Truffaldins komisches *Intermezzo* keinerlei dramaturgische Notwendigkeit besitzt, sondern „nur“ zur Unterhaltung vorgesehen war, streicht er die Szene ersatzlos. Damit ist Truffaldino seines einzigen guten Auftritts beraubt worden⁷⁸⁴, was jedoch vor dem Hintergrund von „Über epische und dramatische Dichtung“ (1797) mit der Streichung eines ‚episierenden Moments‘ innerhalb eines Dramas erklären werden kann, deren Beibehaltung möglicherweise dazu beitragen könnte, die Zuschauer aus der avisierten „steten sinnlichen Anstrengung“ heraus zu holen, sie, wie beim Drama gerade nicht intendiert, „zum Nachdenken“ anzuregen.⁷⁸⁵

Traten die Figuren der italienischen Stegreifkomödie bei Gozzi schon in den Hintergrund⁷⁸⁶, so sind sie bei Schiller nochmals stark zurückgenommen, was auf Kosten der Komik geht. Fast schon überflüssig ist es, anzumerken, daß der deutsche Dramaturg auf alle in der Vorlage auftauchenden Kraftausdrücke wie „Schwein“ oder „Schlange“ ersatzlos verzichtet.

Die beiden „höheren Angestellten“, Pantalon und Tartaglia, behalten ihre Kommentierungs- und Distanzierungsfunktion in bezug auf das Hauptgeschehen bei. Insbesondere Pantalon als distanzschaffender Desillusioneur tut sich dabei hervor: „Rappelt's der Majestät? Was kömmt sie an/ Daß sie in Versen mit sich selber spricht?“ (vgl. IV, 5, V. 1758f.) - so lautet der vermeintlich komischste Kommentar des Kanzlers angesichts der seltsam unergründlich-tiefsinnigen Rede seines Kaisers, von dem er das Reimen gar nicht gewohnt ist.⁷⁸⁷ Goethe indes zeigte sich, möglicherweise nicht nur,

783 Das von Schiller hier angewandte Verfahren ist schon aus „Macbeth“ bekannt, wo er gleichfalls das komische *Intermezzo* zugunsten eines unverfänglichen, unzweideutigen Liedes herausnahm. Es ließe sich damit erklären, daß Schiller ab „Über naive und sentimentalische Dichtung“ nicht einmal mehr in der Komödie derbe Komik akzeptierte und sich darum veranlaßt sah, derartige Passagen vollständig zu beseitigen, vgl. NA, Bd. 14, S. 311.

784 Bedauernd äußert sich hierüber schon Körner in seinem Brief an Schiller vom 15. 02.1802; Köster weist darauf hin, daß diese Szene sich auf deutschen Bühnen nicht adäquat umsetzen ließe, vgl. Köster, S. 168 und S. 177.

785 Vgl. „Über epische und dramatische Dichtung“, hier zitiert nach Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, S. 521-524, hier S. 524. Allerdings ergriff Schiller bereits bei der davor liegenden „Egmont“-Bearbeitung, wie vielleicht noch in Erinnerung, eine vergleichbare Maßnahme, indem er den Auftritt der nie mit der Titelfigur zusammentreffenden Margarethe von Parma ersatzlos strich, da ihm dieser für den unmittelbaren Gang der Handlung entbehrlich schien. Demnach führten Theaterpraxis und Theorie hier zum identischen Ergebnis.

786 Vgl. hierzu etwa Perroud, Robert: La Defense et l'Utilisation des „Masques“ de la Commedia dell'arte dans l'œuvre de Carlo Gozzi. In: Das Ende des Stegreifspiels. Hg. von Roger Bauer und Jürgen Wertheimer, S. 9-16, hier besonders S. 15.

787 Die Unterhaltung zwischen Tartaglia und Pantalon ist bei Werthes (Szene IV,4, Z. 1399-1402) deutlich weniger witzig als bei Schiller. Bei letzterem stört allerdings, daß an dieser Stelle (V. 1758-1762) der Minister mehr weiß als der Kanzler, was etwas unglaubwürdig erscheint. Schiller hat nach dem

aber auch wegen der geschilderten Stelle mit der Umsetzung der Masken nicht zufrieden, denn er gestand „Schwierigkeiten in der Ausführung“ bei dem „Stücke“, welches „freilich ursprünglich für ein geistreiches Publikum geschrieben“ wurde, ein: „Sollte es möglich sein, den vier Masken, wo nicht ihre ursprüngliche Anmut zu geben, doch wenigstens etwas ähnliches an die Stelle zu setzen, so würde schon viel gewonnen sein.“⁷⁸⁸ An einer Stelle fallen Tartaglia und Pantalon aus der ihnen von Schiller zugedachten Rolle zurück in eine sonst eher bei Gozzi anzutreffende Manier: In V, 1 (vgl. V. 2364-2380) machen sie sich siegessicher über die Prinzessin lustig, verlachen sie, da sie nachts um „Aufschub“ (V. 2369) bei ihnen beiden gebeten hatte. Ganz hält Schiller sein Konzept, derbe Komik vollständig zu tilgen, demnach nicht durch. Denn ansonsten hätte er sich an dieser Stelle von der Werthes-Übersetzung wie bei Truffaldin und Brigella zuvor entfernen müssen. Es gelingt allem Anschein nach nicht einmal Schiller, seine von ihm in seiner letzten theoretischen Schrift zuletzt aufgestellten Kriterien, in denen vom Verlachen keinerlei Rede mehr war, einzuhalten. Er fällt selbst in „das Alte“, das er überwinden wollte, zurück, indem er es nicht durch etwas Anderes, Neues zu substituieren weiß. Gleichzeitig erreicht die gezeigte Komik nicht mehr die Originalität und Qualität der Komik, die er in seinen eigenen früheren Stücken erzeugte - erinnert sei an die Eingangsszene von „Kabale und Liebe.“⁷⁸⁹

Um eine möglichst exakte Umsetzung der italienischen Masken auf den deutschen Bühnen ging es nicht in erster Linie. Das Hauptinteresse Schillers an den Masken hing zusammen mit der Möglichkeit zur Kommentierung und Distanzierung. Ein Stück Gozzis mit diesen Figuren, die den Zuschauern vorführen, „daß das ganze theatralische Wesen ein Spiel“ sei, das ist Schillers Intention, ist die ästhetische Lektion, welche dem Publikum an einem Aufführungsabend der „Turandot“ erteilt werden soll. Diese Hoffnung oder „Erwartung“ verband Schiller wie Goethe mit Stücken, in welchen Masken auftraten.⁷⁹⁰

Handlungsabläufe, die es zwingend machten, daß die italienischen Masken agieren müssen, gibt es keine. Daß Schiller durch Goethe auf die italienischen komischen Figuren kam, erscheint äußerst naheliegend.⁷⁹¹ Goethe hatte schon früher des öfteren italienische Stücke, auch von Gozzi aufgeführt.⁷⁹² Darüber hinaus ist bekannt, daß der Weimarer Intendant im Verlauf seiner italienischen Reise, am 6. und 10. Oktober 1786, in Venedig Vorführungen von Werken Gozzis gesehen hat, bei denen auch einige

Vortrag des Ediktes höchstwahrscheinlich vergessen, daß er bei diesen Figuren einen Rollentausch vorgenommen hatte, weshalb es sinnvoll gewesen wäre, den gleichen Text der jeweils anderen Figur in den Mund zu legen.

788 Vgl. Goethe, GA, Bd. 14, S. 70 [Weimarisches Hoftheater].

789 Siehe hierzu Kapitel II der vorliegenden Arbeit.

790 Vgl. Goethe, GA, Bd. 14, S. 70; vgl. auch Hinck, Das deutsche Lustspiel, hier S. 394.

791 Vgl. Borchardt, NA, Bd. 14, S. 316.

792 Vgl. Anm. 337 dieses Kapitels.

Schauspieler der Truppe Antonio Sacchis mitwirkten. Nach Schillers Eingriffen blieb von den *zanni* kaum noch etwas Typisches übrig.⁷⁹³

Was das Weimarer Publikum über *commedia dell'arte* wußte bzw. wissen konnte, ist nicht mit vollkommener Sicherheit zu sagen. Immerhin sollte berücksichtigt werden, daß die Blütezeit dieser italienischen Theaterform 1750 zu Ende war, also Gozzi in eine Zeit fiel, in welcher der Einfluß des Improvisationstheaters zurückgegangen war. Es war gerade Gozzis Bestreben, dieses in etwas halbherziger Weise wiederzubeleben. Entscheidender dürfte allerdings die räumliche und zeitliche Verschiebung sein: 1802, erneut runde 40 Jahre später, erschienen die Masken auf der Weimarer Bühne. Zumindest kann angenommen werden, daß das Wissen und Verständnis dieses Publikums nicht so selbstverständlich-spielerisch erlernt worden ist wie in Italien. Folglich mußte das Wissen angelesen oder durch regelmäßige Theaterbesuche erworben werden oder fehlte möglicherweise, z. B. bei nur sporadischen Besuchern, gänzlich.⁷⁹⁴ Schillers Freund Körner nahm in seinem bereits oben erwähnten Brief vom 15. Februar 1802 eingehend Stellung und analysierte sehr sicher Schillers Bearbeitung. Er konstatierte nicht nur die Zurücknahme der komischen Elemente im allgemeinen, sondern bedauerte zudem die Streichung des Intermezzos im besonderen. Gleichzeitig war er sich im klaren über die Gründe, die zur Maßnahme der Streichung dieses episierenden Moments geführt haben. Er sah ein, daß die hiesigen Zuschauer diesen handlungsirrelevanten Einschub nicht oder nur schwer annehmen würden. Daß Schiller sich so entschieden hatte, war demnach weise Voraussicht sowie vorauseilender Gehorsam, aber doch auch, was schwerer wiegt, eigene poetologische Überzeugung.⁷⁹⁵ Einen Aspekt sah Körner in seiner treffenden Analyse nicht: Nämlich, daß Schiller weit mehr Sinn für das Tragische als für das Komische besaß, denn er hätte durchaus neue komische Elemente als Ersatz für das als zu derb Abgelehnte einbauen können, falls er dies gewollt hätte. Man braucht sich nicht auf die Besprechungen der Romantiker zu

793 Vgl. Ingenkamp, S. 988f.; Ganz und gar unverständlich ist deshalb, warum Kindermann die Auffassung vertritt, Schiller habe „[...] in seiner Bearbeitung die abenteuerlichen Züge und das aus der *Commedia dell'arte* Herkommende [...] [stärker als Gozzi selbst]“ in den Vordergrund gestellt und entgegen Goethes anderslautender Stellungnahme die Uraufführung als einen „stürmischen Erfolg“ einstuft, vgl. Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. V. Bad. Von der Aufklärung zur Romantik (2. Teil). – Salzburg 1962, S. 194f. – wie mir ohnehin bei Kindermann analog zu Pyritz eine „kritische Distanznahme“ (Zitat Herr Japp, 12. 12. 02) dringend angeraten zu sein scheint, vgl. diesbezüglich: Mechthild Kirsch: Heinz Kindermann – ein Wiener Germanist und Theaterwissenschaftler. In: *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, S. 47-59, hier S. 49 respektive 51; ähnlich euphemistisch sieht es jedoch Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. – Tübingen, Basel 1993, S. 156, die Schillers Bearbeitung allein schon für „besonders gelungen“ hält, da Schiller „für jede Aufführung [neue Rätsel] schrieb [...]“

794 Vgl. Borchardt, der einige in diese Richtung gehende Informationen liefert: NA, Bd. 14, S. 316-326.

795 Immerhin hatten Goethe und Schiller in „Über epische und dramatische Dichtung“ gemeinsam dekretiert, daß „Handlung[en]“, die „von ihrem Ziele entfernen [...] fast ausschließlich“ für das „epische Gedicht“ reserviert seien, zitiert nach Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 521-524, hier S. 522 [passim].

berufen, deren scharfes, fast vernichtendes Urteil kaum anders zu erwarten war, um die offenkundigen Schwachpunkte benennen zu können.⁷⁹⁶ Eben weil kein selbstverständliches Verständnis für die vier Typen vorhanden war, nahm Schiller die sie betreffenden Passagen stark zurück.

Die Rücknahme der maskentypischen Merkmale, die sie überhaupt erst identifizierbar machten, läßt sich noch weiter verfolgen anhand Schillers eigener Umschreibungen und Veränderungen, die er vornahm, um seine Bühnenbearbeitung auch an anderen Schauspielhäusern unterzubringen. Diese Änderungen wurden bisher nicht wesentlich für die Interpretation der Bearbeitung mit berücksichtigt. Bei der Hamburger Erstaufführung am 9. Juli 1802 traten drei der Masken (Tartaglia, Pantalon und Brigella), wohl aus Kostengründen, nicht in ihren typischen Kostümen, sondern stattdessen „in gewöhnlichen orientalischen Gewändern“ auf, wodurch ihre Charakterzeichnung verloren ging.⁷⁹⁷ Diese Maßnahme lag nicht in Schillers Hand, sondern in derjenigen des Hamburger Intendanten Herzfeld. Doch ähnliche Vorgehensweisen finden sich auch bei anderen Aufführungen in anderen Städten. Der Berliner Intendant Iffland bezweifelte in einem Brief an Schiller vom 16. April 1802 generell die Umsetzbarkeit der italienischen Masken auf deutschen Bühnen:

[...] Ich kann nicht für die Einführung der italienischen Masken sein. Die deutschen Schauspieler können sie nicht geben. Nur die volubile italienische Sprache, das Leben und Sein der Italiener, der Jargon der italienischen Schauspieler, der dafür eine gleichsam anerkannte komische Melodie hat, nur das Maskenreich, was dort im Lande zu Hause ist, kann den Masken ein lebendiges und ein pikantes Interesse geben. - [...].⁷⁹⁸

Das hart ausgefallene Urteil wiegt schwer, da der theaterpraktisch erfahrene Iffland in der Regel Schillers neuen Werken größtes Interesse entgegen brachte.⁷⁹⁹

Von besonderem Interesse ist die für die Dresdner Aufführung notwendig gewordene „Turandot. Prinzessin von Schiras“. Um das Stück überhaupt auf die Dresdner Bühne zu bringen, mußte sich Schiller mit gravierenden Veränderungen einverstanden erklären.

796 Vgl. z. B. den Brief Caroline Schlegels, die Schiller mit dem Spitznamen „Dame Luzifer“ bedachte (siehe: Das moderne Lexikon in zwanzig Bänden. Band 16. Hg. vom Lexikon-Institut Bertelsmann in Zusammenarbeit mit Dr. Hans F. Müller. - Gütersloh 1986, S. 305), an ihren zweiten Mann August Wilhelm vom 20. Februar 1802.

797 Vgl. Borcherdts Kommentar in NA, Bd. 14, S. 319; vgl. ebenso den Brief Schillers an Jakob Herzfeld vom 21. März 1802, zuerst zitiert bei: Gütnter, Otto: Ungedruckte Schillerbriefe. In: Fünfzehnter Rechenschaftsbericht über das Jahr. Schwäbischer Schillerverein Marbach-Stuttgart. 1. April 1910/11. - Marbach a. N. 1911, S. 118f.; im Inhaltsverzeichnis werden drei ungedruckte Schillerbriefe angekündigt, es sind jedoch vier, der die „Turandot“-Bearbeitung betreffende Brief ist der vierte.

798 Vgl. ebenda, S. 322.

799 Laut Petersen verhält es sich so, daß Iffland „[...] auf jedes neue Schillersche Stück wartet wie auf die Taube mit dem Ölzweig [...]“, vgl. Petersen, S. 194.

Hilfe und praktische Vorschläge erhielt er hierbei von Körner (vgl. besonders seinen Brief an Schiller vom 10. Jan. 1802). Am Schluß ihrer Bemühungen stand eine „persische Fassung“. Angriffsflächen boten die Totenköpfe auf der Stadtmauer, die Doktoren sowie, hauptsächlich, die *comici dell'arte*.⁸⁰⁰

Die Berufsbezeichnungen für die Masken fielen zuerst weg und schließlich unterbreitete Schiller das Angebot, selbst die Namen auszutauschen. Aus Pantalon wurde so der europäische Arzt Benedetto, aus Tartaglia Babouk und aus Brigella Osmin. Sie trugen nun das, was man unter normaler persischer Kleidung verstand. Truffaldino wurde für diese Fassung zu einem Mohren.⁸⁰¹ Damit waren die vier Masken endgültig zu gewöhnlichen Nebenfiguren geworden, die durch keine extravagante oder gar komische Eigenschaft (vom Mohr vielleicht abgesehen) mehr aus der Rolle fallen (können). Die Erkennbarkeit ihrer theatergeschichtlichen Wurzeln wurde zur Gänze getilgt. In der „persischen“ Fassung ist Schiller den bei Gozzi längst eingeschlagenen Weg konsequent zu Ende gegangen, der dahin führte, daß von den Masken mit der Zeit nichts mehr übrig blieb. Die Kritik an den ungewöhnlichen Hofangestellten ist nicht nur „Viel Lärm um Nichts“, eine unbedeutende Randerscheinung, sondern neben der sicherlich wesentlicheren Auffassung, die Schiller bezüglich der Maskentypen vertrat, ein weiterer Hinweis auf schon erwähnte Rücksichten, die auf höfische Interventionen, Zuschauer und Schauspieler, welche in einer anderen Theatertradition standen, genommen werden mußten. Offensichtlich waren diese Nebenfiguren zu Schillers Zeit bedeutend genug, um den adligen Wächtern über Kunst und Kultur derart unangenehm aufzufallen, daß sie ihr „Veto“ einlegten. Diese Einstellung seitens der Höfe zeugt nicht von der Autonomie, die von beiden Weimarer Theaterpraktikern nachdrücklich postuliert wurde.

Die weibliche Hauptfigur erfährt geringere Modifikationen und zeigt sich bei ihrer ersten Begegnung mit Kalaf nicht bloß von „Mitleid ergriffen“, sondern bei Schiller von „Herzen gerührt“ (vgl. II, 4, V. 760ff.) Dessen ungeachtet, gibt sie dem neuen Bewerber mit ihrem ersten langen Monolog dennoch gleich zu erkennen, daß er es mit einer außergewöhnlichen jungen Frau zu tun hat, die es ihm sehr schwer machen wird, zu seinem Ziel zu kommen.⁸⁰² Turandot, zumindest anfangs ganz Amazone, wird vom

800 Pikanterweise fiel den Kritikern nicht auf, wie wenig souverän der Kaiser von China sein Amt ausübt, sonst wären diesbezügliche Änderungen mit Sicherheit unvermeidlich gewesen.

801 Vgl. dazu besonders NA, Bd. 14, S. 292-301. Hier sind die von Schiller vorgenommenen Änderungen im einzelnen aufgeführt.

802 Das Interessante am Entwurf dieser weiblichen Figur ist von Anfang an, daß es sich hier - im Gegensatz zu vielen Dramen des achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts - nicht um das Thema der weiblichen Unschuld, die so lange verteidigt werden muß, bis die Tochter versorgt ist, dreht, denn die Unschuld steht gar nicht zur Debatte. Die Amazone ist damit das Gegenstück der gefallenen Unschuld. Gleichzeitig gelten beide, Amazone und gefallene Unschuld, nicht als angemessene weibliche Lebensformen; der Wert und das Ansehen der weiblichen Figuren steht oder fällt nicht nur, aber auch bei Schiller mit ihrem untadeligen Leumund, der verteidigt oder wiedererlangt werden muß –

männlichen Personal als eine krasse Außenseiterin wahrgenommen (vgl. stellvertretend für alle Pantalon, II, 2, V. 555ff.). Sie ist zu nonkonformistisch, um sich in eine Ehe zu fügen und die Sicherung der Dynastie zu erfüllen. Vielmehr ist die Thronfolgerin entschlossen, mit den Konventionen radikal und definitiv zu brechen. Diese Entscheidung teilt sie dem laut Regieanweisung „erstaunten“ Prinzen mit:

[...] Ich bin nicht grausam. *Frei* nur will ich leben.
Bloß keines andern will ich sein; dies Recht,
Das auch dem Allerniedrigsten der Menschen
Im Leib der Mutter anerschaffen ist,
Will ich behaupten, eine Kaiserstochter.
Ich sehe durch ganz Asien das Weib
Erniedrigt und zum Sklavenjoch verdammt,
Und rächen will ich mein beleidigtes Geschlecht
An diesem stolzen Männervolke, dem
Kein anderer Vorzug vor dem zärtern Weibe
Als rohe Stärke ward. Zur Waffe gab
Natur mir den erfindenden Verstand
Und Scharfsinn, meine *Freiheit* zu beschützen.
- Ich will nun einmal von dem Mann nichts wissen,
Ich hass' ihn, ich verachte seinen Stolz
Und übermut - Nach allem Köstlichen
Streckt er begehrllich seine Hände aus;
Was seinem Sinn gefällt, will er besitzen.
Hat die Natur mit Reizen mich geschmückt,
Mit Geist begabt - warum ist's denn das Los
Des Edeln in der Welt, daß es allein

pointiert formuliert ließe sich sagen: viel mehr als die „Heilige“ oder die „Hure“ haben die traditionellen Frauenbilder nicht parat - nicht so im vorliegenden Drama, das nicht zuletzt aus dieser geänderten Konstellation seinen Reiz bezieht; vgl. zu den sogenannten „traditionellen Frauenbildern“ besonders: Würzbach, Natascha: Einführung in die Theorie und Praxis der feministisch orientierten Literaturwissenschaft. In: Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. 3. Verb. und erw. Auflage. – Trier 1998, S. 137-152, hier vor allem S. 141; so wäre dem von Stephan angesprochenen „Judith-, Salomé und Medea-Thema“, denen „eine so große Faszinationskraft für Autoren“ nachgesagt wird, das „Turandot“-Thema zu addieren, vgl. Stephan, Inge: Literaturwissenschaft. In: Gender Studien. Eine Einführung. Hg. von Christina von Braun und I. S. – Stuttgart, Weimar 2000, S. 290-299, hier S. 295, S. 297; ferner bereits: Stephan, Inge: „So ist die Tugend ein Gespenst.“ Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller. In: Lessing und die Toleranz. Beiträge der vierten internationalen Konferenz der Lessing Society in Hamburg vom 27. bis 29. Juni 1985. Hg. von Peter Freimark [u. a.] - Detroit, München 1986 [gleichzeitig: Lessing Yearbook Sonderband], S. 357-374, vgl. ferner: Scholz, Hannelore: Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild. Zur ästhetischen Reflexion und poetischen Praxis bei Lessing, Friedrich Schlegel und Schiller. - Weinheim 1992.(=Ergebnisse der Frauenforschung Bd. 26), S. 140-175.

Des Jägers wilde Jagd nur reizt, wenn das Gemeine
 In seinem Unwert ruhig sich verbirgt?
 Muß denn die Schönheit eine Beute sein
 Für e i n e n ? Sie ist *frei* so wie die Sonne,
 Die allbeglückend herrliche am Himmel,
 Der Quell des Lichts, die Freude aller Augen,
 Doch keines Sklavin und Leibeigentum. [...] (II, 4, V. 775-802, kursive Hervorhebungen von der Verf.)⁸⁰³

An diesem längeren Zitat, einer von Schiller frei erfundenen Passage, für welche bei Werthes keinerlei Entsprechung zu finden ist, setzen die meisten Interpreten, so auch Guthke und Fuhrmann, an; denn an dieser Stelle, die Schillers stoffgeschichtliche Veränderung deutlich zum Ausdruck bringt, glauben sie, eine neue Seite an Schiller zu entdecken.⁸⁰⁴

Zunächst einmal bleibt festzuhalten, daß Turandot mit ihrer Sicht der um sie herum herrschenden Verhältnisse so falsch nicht liegt. Die Welt in ihrer Umgebung wird von Männern bestimmt, nicht von Frauen. Verständig und scharfsinnig (vgl. V. 780f.) durchschaut sie die Hierarchien: „durch ganz Asien“ sieht sie „das Weib erniedrigt und zum Sklavenjoch verdammt“ (ebenda). Aufsässig, widerspenstig und ehrgeizig hat sie darum für sich beschlossen, diese Hierarchien zu durchbrechen, indem sie sich weigert, sich zu unterwerfen, indem sie ihren „Verstand“ einsetzt, um all denen, die sie in die Ehe, für sie ein Synonym für die Unterdrückung der Frau, drängen wollen, zu entgehen. An „dem Mann“ (V. 788) - wie das *pars pro toto* deutlich zeigt, differenziert sie nicht - verurteilt sie „Stolz/ Und Übermut“ und glaubt, „er“ sei an „Schönheit“ nur als „Beute“ interessiert (vgl. V. 798). Neben ihrem nachdrücklichen Freiheitsanspruch fällt auf, wie sie die uneingeschränkte Anerkennung ihrer geistigen Überlegenheit (vgl. V. 785f.) selbstverständlich einfordert und wie sie gleich präventiv Vorwürfe der „Härte“ und „Grausamkeit“ zurückweist. Ohne Widerspruch will sie als reflektiertes, selbständig denkendes menschliches Wesen wahrgenommen werden. Angeblich stellvertretend „für

803 Vgl. zur „Freiheit“ etwa Schläpfer, Bruno: Schillers Freiheitsbegriffe. - Bern, Frankfurt am Main, New York 1984. (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Bd. 740) Er weist nach, daß „Freiheit“ bei Schiller ein immer wiederkehrendes Thema ist bzw. daß viele seiner Dramenfiguren für die Erlangung bzw. Verteidigung von Freiheit kämpfen. Insofern leuchtet es ein, wenn Schiller seine Protagonistin mittels des Freiheitsanspruches aufzuwerten sucht; vgl. ferner: Waldeck, Marie-Luise: The Theme of Freedom in Schiller's Plays. - Stuttgart 1986. (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 170), die nachweist, daß bei Schiller grundsätzlich ein Zusammenhang zwischen Freiheit und Macht bestehe und sich in der chronologischen Entwicklung seiner Dramen ein sich veränderndes Verhältnis zur Freiheit (anfangs „freedom from“, später zunehmend „freedom to“) ablesen lasse, vgl. ebenda S. 86.

804 Vgl. Guthke, Schillers „Turandot“, S. 90, vgl. Fuhrmann, Helmut: Revision des Parisurteils. „Bild“ und „Gestalt“ der Frau im Werk Friedrich Schillers. In: JbDSG 25 (1981), S. 316-366, hier bes. S. 319f., S. 323; Ders.: „Bild“ und „Gestalt“ der Frau im Werk Friedrich Schillers. In: NS. Zeitschrift für Erziehung und Gesellschaft 23 (1983), S. 2-26; hier handelt es sich um eine stark gekürzte Version des zwei Jahre zuvor erschienenen Aufsatzes, weshalb immer die frühere Fassung zitiert wird [passim].

alle Frauen Asiens“ hat sie beschlossen, Rache an „den Männern“ zu nehmen, weil die von ihr angeprangerten Ungerechtigkeiten anscheinend seit ewigen Zeiten Gültigkeit hatten.

Noch circa zweihundert Jahre, nachdem dieses pathetisch vorgetragene Freiheitspostulat der Frau entstanden ist, könnten sich eventuell viele Frauen weltweit diesem neuartigen, originellen und modernen Wunsch Turandots nach der selbstverständlichen Akzeptanz weiblicher Reflektiertheit anschließen, das sicherlich einen beträchtlichen Anteil daran hat, daß Schillers „Turandot“ nicht ganz so vergessen ist wie seine anderen dramaturgischen Arbeiten.⁸⁰⁵

Doch der von Schiller neu eingefügte Monolog paßt nicht so recht zu Turandots Verhalten im Stück und damit zum Stück insgesamt. Denn sie unterschlägt bei ihrer Selbstbeschreibung zwei wesentliche Dinge: Zum einen ist ihr der „Stolz“, den sie den Männern vorwirft, selbst nicht fremd, sondern in besonders ausgeprägtem Maß eigen, so wird sie von Zelima gleich eingangs der Szene aufgefordert, den „Stolz“ „hin fahren“ zu lassen (vgl. z. B. II, 4, V. 763). Zum anderen ist der Vorwurf der Grausamkeit nicht leicht von der Hand zu weisen. Sich den herrschenden Gegebenheiten jetzt bei Schiller aus *Vernunftgründen* zu verweigern, ist die eine Sache, die Heiratskandidaten nicht bloß abzulehnen, sondern töten zu lassen, eine andere, grausame Handlung. Außerdem steht sie in keinerlei zwingendem Zusammenhang mit dem grundsätzlich gerechtfertigten Freiheitsanspruch: Im Gegenteil müßte sie ihren Freiern gleichfalls die Freiheit zugestehen, sich ohne Einsatz des Lebens um sie zu bewerben. Jemand, der Turandots angeblichen Verstand besitzt, müßte sich weiterhin fragen lassen, ob überhaupt irgendeine Tat die Todesstrafe rechtfertigt. Also hat es ganz den Anschein, als messe Turandot mit zweierlei Maß, wenn es um die Beurteilung ihres eigenen Verhaltens und des Verhaltens anderer geht. Mit Stolz und Freiheitsdrang allein läßt sich ihr Auftreten nicht ausreichend erklären, weshalb sich Schillers Ergänzung nicht nahtlos einfügt, sondern sich eher als ein „Fremdkörper“, ähnlich wie bei der „Egmont“-Bearbeitung, erweist.

Kalaf indes reagiert sehr aufgeschlossen und positiv auf die wirkungsvolle Selbstdarstellung, der gerade aufgedeckte Widerspruch wird von ihm nicht wahrgenommen. In seiner Antwort zeigt er sich überrascht und beeindruckt. Seine Erwartungen scheinen noch übertroffen. Allein wegen des verzaubernden Bildes hatte der Prinz im vorausgehenden Auftritt märchenhafte drei Mal sein Motto „Tod oder

805 Turandot insistiert auf die Anerkennung ihrer Reflektiertheit und hat damit eine moderne Selbstauffassung, vgl. Japp, Uwe: Literatur und Modernität. - Frankfurt am Main 1987, S. 148-184, hier S. 164; bei Schiller sind keinerlei Anknüpfungspunkte an das antike Matriarchat und an die Magna Mater zu erkennen, auch wenn sie in stoffgeschichtlich früheren Fassungen eine Rolle gespielt haben mochten, wie Hentze, S. 28, und Schilling betonen. Letztere räumt jedoch ein, Schiller habe die Misandrie der Titelfigur „[...] nicht als kollektives kulturhistorisches Erbe, sondern als *individuellen* [Hervorhebung der Verf.] Abwehrmechanismus thematisiert [...]“, vgl. Schilling, S. 374ff. und 391.

Turandot“ verkündet (vgl. V. 671, V. 705 und V. 729), hatte seinen plötzlichen Sinneswandel nach der anfänglichen radikalen Ablehnung damit erklärt, daß eine höhere Macht, „Schicksal“ (V. 744), ihn zu diesem Schritt treibe (vgl. bes. V. 745-749). Nachdem er die schöne Frau gesehen und gehört hat, wirkt er noch entschlossener: Hinter der Rede der Prinzessin erkennt er „Unschätzbare[s]“ (II, 4 V. 816), ein Ideal, nämlich das höchste Gut „Schönheit“ (V. 811). Dafür will er sich auf alle Bedingungen einlassen, was wiederum mindestens ebenso neuartig, originell und modern ist wie Turandots Standpunkt. Allerdings baut er dabei auf Fairness, auf ein hartes, aber gerechtes Urteilen seiner Prinzessin, die sich gegebenenfalls überzeugen lassen werde. Schon am Anfang des Dramas zeigte er sich unzufrieden mit seinem Leben, entschlossen, nicht länger so fort zu fahren, als er Barak vom Abschied von den Eltern berichtet: „Ich gehe, rief ich, mein Geschick zu ändern,/ Wo nicht, dies traur'ge Leben zu verlieren!“ (I,1, V. 118f.). Sein Leidensdruck scheint also immens. Die Aufgabe, die entweder den Wendepunkt zu einem besseren, erfüllteren Leben bringen oder den Schlußpunkt, der dem trostlosen Weiterleben ein Ende bereiten soll, ist mit Turandots Rätseln gefunden, denn außer „Tod oder Turandot“ „gibt [es] kein Drittes[...]“ (V. 671). Er spielt „Alles oder Nichts“. Der „Preis“ ist ihm jeden Einsatz wert, er bekräftigt ein viertes Mal „Tod oder Turandot“ (V. 838). Die längst bekannten Bewerbungsbedingungen werden nun, ordnungsgemäß in sich reimenden Alexandrinern abgefaßt, verlesen.⁸⁰⁶ Darauf schwört Altoum pathetisch: „O Blutgesetz! Du meine Qual und Pein!/ Ich schwör's bei Fohis Haupt, du sollst vollzogen sein.“(V. 846f.).⁸⁰⁷

Anschließend beginnt die Peripetie, die Rätselbefragung.⁸⁰⁸

806 Vgl. Szene II, 4, V. 840-845.

807 Auffallend oft und damit kaum zufällig setzt Schiller an den Schluß wichtiger Bekundungen einen Reim, was in diesem Stück immer zugleich eine komische Komponente hat, da die jeweiligen Verse unabhängig von der Person, die sich äußert, sehr pathetisch formuliert sind, vgl. z. B. Kalaf in II,3, V. 745-748; Pantalon, in II,4, V. 840-845; Altoum in II,4, V. 846f; Adelma in III,1, V. 1132f.; Barak in IV,3, V. 1704-1707; Altoum in IV,5, V. 1754-1757; Turandot in IV,6, V. 1890f.; Kalaf in IV, 10, V. 2314-2317, offensichtlich lächerlich wird es dann, wenn Pantalon und Tartaglia reimen, vgl. II, 2 V. 570f., V, 2, V. 2524f.

808 Vgl. Aurich, Ursula: China im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. - Berlin 1935. (=Germanische Studien H. 169), S. 138-147, hier S. 144; Das Rätsel gilt als eine der ältesten Literaturgattungen. Es ist zu verstehen als eine Art „freies Spiel des Geistes“, bei welchem es darauf ankommt, „hervorspringende Eigenschaften und Merkmale“ des verschlüsselten Gegenstandes zu benennen, vgl. Wünsche, August: Das Rätsel vom Jahr und seinen Zeitabschnitten in der Weltliteratur. In: ZVLG N.F. 9 (1896), S. 425-456, hier S. 425; Der Reiz besteht gleichzeitig darin, den Ratenden nach Möglichkeit auf eine falsche Fährte zu locken bzw. zu verunsichern. Bentzien hebt zusätzlich hervor, daß das Rätsel wegen seines „unterhaltende[n] Charakter[s]“ um 1800 besonders beliebt war, vgl. Bentzien, Ulrich (Hg.): Rat zu, was ist das: Rätsel und Scherzfragen aus fünf Jahrhunderten. – München 1976, S. 247-270, hier S. 247ff. – Bentzien bietet in seinem Nachwort einen knappen, informativen Überblick über das deutschsprachige Rätsel und seine Entwicklung; Oft besaß und besitzt das Rätsel die Funktion, den „Scharfsinn“, „die geistigen Fähigkeiten eines Menschen zu prüfen“ und/oder einen Streit mittels des

Das Rätsel vom Jahr wurde von Schiller als einziges Rätselthema aus der Werthesübersetzung übernommen, aber von der ursprünglich zweiten an die erste Stelle gerückt. Wünschens Auffassung, Schiller sei beim Jahresrätsel nicht durch Gozzi inspiriert worden, ist nicht zutreffend, denn immerhin wurden die ersten vier Verszeilen bei Schiller wörtlich aus Werthes' Übertragung übernommen (vgl. Gozzi, II, 5, S. 254; Werthes NA Bd. 14, V. 721-724, S. 46; Schiller ebenda, V. 848-851), bevor er dann eigenständig weiterfährt (vgl. V. 852-865). Ebenfalls in allen drei Versionen gleich ist zu Beginn des Rätsels das Reimschema: Es handelt sich jeweils um Kreuzreime. Als einziger Unterschied fällt bei Schiller der durchgängige Kreuzreim auf, während bei Gozzi am Ende des Rätsels ein Paarreim steht, der von Werthes entsprechend wiedergegeben wurde.⁸⁰⁹

Schillers zweites Rätsel umschreibt das Auge und ist ohne Entsprechung in der Vorlage entstanden. Offenbar fällt dem hoffnungsvollen Tartaren die Entschlüsselung dieses sprachlich schönen, aber einfachen Rätsels sogar noch leichter als diejenige des ersten, da er für die korrekte Antwort nur ein „kurze[s] Nachdenken“ benötigt (vgl. die Regieanweisungen II, 4, S. 45 bzw. 47). An die Stelle des Rätsels vom adriatischen Löwen (bei Gozzi) setzt Schiller dasjenige vom Pflug.⁸¹⁰ Es paßt wesentlich besser nach „Pekin“ als das venezianische Wahrzeichen und eben dies lag wohl in Schillers Absicht.⁸¹¹ Vom Reimschema her ähnelt das Pflugrätsel den beiden ersten. Durchgehende Kreuzreime werden dieses Mal von einem Paarreim abgeschlossen. Das Pflugrätsel ist insgesamt das Authentischste, was Schiller bezüglich China in sein Stück aufnimmt.⁸¹² Mit den Rätseln gab er sich besondere Mühe. Die drei bisher genannten

verbalen Schlagabtausches auszutragen. Am Ende geht es freilich ebenso um Leben und Tod wie bei anderen Kämpfen auch, so etwa wiederum Wünschens, hier S. 425, S. 435, S. 441.

809 Bentzien, S. 258, hält Schillers Version des Jahresrätsels für „frei übersetzt[...]“, was nicht nachzuvollziehen ist, da der erste Teil identisch mit Werthes, der zweite Teil ab Vers 5 vollkommen abweichend vom Werthes-Text und zudem länger ist.

810 Vgl. auch Haushofer, Heinz: Das kaiserliche Pflügen. In: Wege und Forschungen der Agrargeschichte. Hg. von Günther Franz. - Frankfurt am Main 1967, S. 171-180, bes. S. 171f., der von Schiller ausgehend diesen Brauch und seine Auswirkungen auf die europäische Agrargeschichte verfolgt.

811 Die Anregung dazu bekam er von Christoph Gottlieb Murrs deutscher Übersetzung des chinesischen Romans „Hao Kjo Tschuan“, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 220f., S. 1074. Schiller trug sich zeitweise mit dem Gedanken, „die veraltete Übersetzung“ selbst kürzend zu überarbeiten; Die Tatsache, daß der Kaiser von China selbst pflügte, hinterließ im Europa des 18. Jahrhunderts und beginnenden 19. Jahrhunderts großen Eindruck, vgl. Aurich, S. 145, Catholy, S. 150.

812 Vgl. Tscherner, Ed[uard] Horst von: China in der deutschen Dichtung bis zur Klassik. Mit 10 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. - München 1939, S. 85-89, hier S. 87f., der die „un-chinesischen Personennamen sowie die persischen Bezeichnungen Divan und Serail“ und die Verwechslung des „mythischen Kaisers“ Fohi mit der chinesischen Bezeichnung „Fo“ für Buddha entdeckt und Aurich, S. 140f. und S. 147, die bedauernd feststellt, das ferne asiatische Land besitze „nur als neuer Rahmen für sein Stück Bedeutung“. Im Wesentlichen weicht also Schiller nicht von Gozzi ab, hat doch das Chinesische auch bei ihm den unübersehbaren „unnatürlich[en], grotesk[en] und phantastisch[en]“ Anstrich.

Rätsel sind nicht die einzigen geblieben.⁸¹³ Kurze Zeit nach der Weimarer Premiere hat Goethe längst erkannt, „[...] daß unser Publikum sich beschäftigt, selbst Rätsel auszudenken [...]“.⁸¹⁴ Da diese „Rätseldichtungen“ mit „heiterste[r] Metaphorik“ gestaltet waren, fanden sie bei den Zuschauern ein überaus positives Echo. Als Konsequenz aus diesem Erfolg entschieden die beiden Weimarer Theaterpraktiker, bei jeder Aufführung neue Rätsel einzuflechten. Im Unterschied zu den vier Masken, die nicht wie gewünscht auf der Bühne erschienen, konnte mit den Rätseln einige Wirkung erzielt werden. Alles in allem existieren fünfzehn Rätsel der Turandot. Schiller selbst schrieb noch elf neue, von Goethe kam ein weiteres hinzu.⁸¹⁵

Das von Goethe beigeuerte Rätsel vom Schalttag wurde zusammen mit dem Rätsel vom Regenbogen und dem Rätsel vom Blitz für die zweite Weimarer Aufführung ausgesucht. Berechtigte Kritik an dem Umstand, daß die Rätsel zu deskriptiv, zu wenig verdunkelnd seien, übte schon Goethe, indem er von deren „schöne[m] Fehler“ schrieb, welcher sich darin äußere, daß es sich um „entzückte Anschauungen des Gegenstandes“ handle, „worauf man *fast* [Hervorhebung der Verf.] eine neue Dichtungsart gründen könnte“.⁸¹⁶ Doch Bentzien, der sich Goethes Kritik anschließt, betont zugleich ausdrücklich, wie grundlegend sich Schiller von den „Rätselreimereien“ seiner Zeitgenossen abhebe.⁸¹⁷

813 Abgedruckt sind sie in NA, Bd. 14, S. 139-146 als Anhang zur Bühnenbearbeitung; vgl. auch Fricke/Göpfert, Bd. I, S.443-450, die die etwas ausweichende Überschrift „Parabeln und Rätsel“ wählen.

814 Vgl. GA, Bd. 14, S. 71.

815 Bezüglich der persischen Fassung „Prinzessin von Schiras“ schrieb Schiller am 26. Februar 1802 an Körner, das Pflugrätsel habe nach den Änderungen keinen Sinn mehr im Stück und sei aus diesem Grund ausgetauscht worden. Beim Pflugrätsel und dem später entstandenen Rätsel über die chinesische Mauer werden, anders als bei den übrigen Rätseln, eindeutig geographisch zuzuordnende Bezugspunkte gewählt. Die anderen beschreiben dagegen allgemeingültige Erscheinungen wie den Regenbogen, den Blitz, den Funken, Tag und Nacht, das Schiff, das Sehrohr, Mond und Sterne, die Welt, die Farben und den Schatten an der Sonnenuhr. Nicht an alle sind die dazugehörenden Auflösungen angeschlossen. Ihre Eingliederung in den Text der Szene II,4 ist somit nicht genau zu bestimmen. Bentzien, S. 258, stört sich zudem daran, wie sehr die Lösungsverse „in der Regel [...] [gegenüber den Rätseln] abfallen.“

816 Vgl. Brief Goethes an Schiller vom 2. Februar 1802, Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 934f..

817 Vgl. Bentzien, S. 258f.. Schule machte Schillers Herangehensweise an das Rätsel nicht, es nahm eine von ihm nicht beeinflusste weitere Entwicklung: Der Vorwurf, Schillers Rätsel seien zu leicht zu lösen, ist noch in einer weiteren Hinsicht bedeutend: Schiller legt seinem Kanzler Pantalon einen spöttischen Seitenhieb auf Christian Felix Weiße (1726-1804) in den Mund (vgl. II, 3, V. 686-693). Der Tenor dieser eingeflochtenen Spitze ist der, daß die bevorstehenden Rätsel kein einfaches „Zeug“ seien, sondern man vielmehr „verfluchte Nüsse“ zu erwarten habe. *In puncto* Schwierigkeit scheint es Weiße jedoch mit seinem Kritiker aufnehmen zu können. Von der grundsätzlichen Frage einmal abgesehen, ob das Weiße nachempfundene Grabrätsel in einer Jugendzeitschrift - das war sein zwischen 1775 und 1782 erschienener „Kinderfreund“ schließlich - am richtigen Platz ist. Nebenbei bemerkt liegt hier das vor, was Japp, vgl. Über Interpretation und Intertextualität, hier S. 403ff., als „Partikularreferenz“ identifiziert hat, nämlich insofern, als die Referentialität sehr schwach ausgeprägt ist und ihre Bedeutung für die Interpretation des gesamten Stückes eher marginaler Natur scheint. Zu ergänzen wäre immerhin noch, daß dieser Verweis der einzige bleibt.

Der bei weitem wichtigste Aspekt in bezug auf die bisher nicht allzu sehr gewürdigten Rätsel scheint jedoch, daß deren Wirkung dem durch die Masken gewährleisteten Distanzierungseffekt zuwider läuft. Sie laden nämlich zur Aktivierung und vor allem zur Identifikation der Zuschauer mit Kalaf ein und heben so einen Teil der Wirkung der Masken wieder auf.⁸¹⁸ Im Gegensatz zu den beiden höheren Masken, die sich mittels der Distanzierung an den Verstand wenden, sprechen die Rätsel das Gefühl an. Schiller legt sich also nicht unmißverständlich auf einen Bezugspunkt, Verstand oder Gefühl, fest. Nun ist es aber so, daß der Verstand nach Schillers Vorstellungen, die er in den theoretischen Schriften äußerte, in der Komödie und das Gefühl in der Tragödie angesprochen wird. Der Verstand wiederum bleibt normalerweise auch beim Märchen, für welches Schiller seine Bearbeitung nicht zuletzt laut des von ihm gewählten Paratextes hielt, außen vor. Aufgrund dieser Ungereimtheit weiß der Rezipierende nicht, was er von dem ihm Präsentierten insgesamt halten soll, da er es nach mit einem für Schiller gänzlich untypischen „Mittelding“ zu tun hat. Die Gattungsfrage bleibt damit nach wie vor offen.

Nachdem Kalaf es vermochte, auch das dritte Rätsel aufzuschlüsseln⁸¹⁹, wird es ernst für Turandot: Wie in der Vorlage bietet Kalaf der sich mit aller Macht sträubenden Prinzessin das Gegenrätsel an, gewährt ihr einen Tag Bedenkzeit. Mit der mühsam erkämpften Galgenfrist zieht die obstinate Agamistin aus dem Diwan. Ihre Reaktion, die sie dort vor dem Staatsrat zeigt - erst wird sie ohnmächtig, dann „stürzt [sie] in sinnloser Wut von ihrem Throne“, anschließend „wirft“ sie sich ihrem Vater zweimal zu Füßen, ist „außer sich“, „fährt rasend auf“, schließlich „zieht [sie] einen Dolch und will gehen“ (vgl. die Didaskalien in Szene II, 4, S. 51-54) - läßt kaum auf den verständigen Charakter schließen, den sie zuvor für sich in Anspruch genommen hat. „Prinzessin Kieselherz“ (V. 1014) reagiert ganz ähnlich wie bei Gozzi (vgl. die kaum abweichenden Reaktionen der Figur bei Werthes). Von der rational-kühlen Überlegenheit, die man von der jungen Frau erwartet, ist nichts mehr zu spüren. Schiller hat es bei der bloßen Hinzufügung des ambitionierten Freiheitsanspruches gelassen, so daß seine Ambition, dem Stück mehr „poetische Tiefe“ einzuhauchen, indem er Turandots Konflikt zu internalisieren suchte, zumindest nicht konsequent zu Ende geführt wurde. Tatsächlich er läßt keine weiteren einschneidenden Veränderungen bei seiner Titelfigur mehr folgen, was weitere charakterliche Aufwertungen der schwierigen Prinzessin bewirken könnte. Das Verfahren, mit dem neu hinzugefügten Monolog distinkter zu motivieren, erweist sich im

818 Vgl. Catholy, Theorie der Komödie, S. 149; im Unterschied dazu betont Hinck, Theater der Hoffnung, hier S. 45, Schillers Bestreben, „Illusionsbrüche zu vermeiden“, was ich mit Blick auf die gerade anhängige Distanzierungsfunktion der höheren Masken so pauschal nicht für zutreffend erachte, da der Antagonismus der die Illusion aufrecht erhaltenden Rätsel und der diese durchbrechenden *commedia dell'arte*-Figuren nicht erfaßt zu werden scheint.

819 Vgl. auch Schilling, S. 389.

Gegenteil als dysfunktional, klaffen doch Anspruch und Wirklichkeit bei Turandot nicht nur am Ende des zweiten Aktes weit auseinander.⁸²⁰ Gerade durch ihren hohen Anspruch wirkt sie noch grausamer als bei Gozzi, der ihr Verhalten geradezu ostentativ und darum gewissermaßen prophylaktisch nicht näher erläutert hat. Das, was bei Gozzi mit Oberflächlichkeit, Kapriziösität beschrieben werden konnte, hat sich bei Schiller zu Rigorosität und Egozentrik verschärft.⁸²¹ Sie tritt nicht wirklich für die Freiheit der asiatischen Frauen⁸²² *in toto* ein, die sie mit ihrer Haltung zu erstreiten vorgab, sondern im gesamten weiteren Verlauf des Dramas redet sie nur noch von sich: So wiederholt sie in III, 2 ihre schlechte Meinung von den Männern ein weiteres Mal, ohne stichhaltige Argumente vorzubringen (vgl. V. 1184-1205). Noch später, längst von Adelmás Beratung abhängig (was ihr keineswegs auffällt und zu denken gibt), malt sie sich ihren Triumph über Kalaf in den schönsten Farben aus: „Kann ich mich noch mit d i e s e m Siege krönen,/ Wes Name wird dann größer sein als meiner?“ (vgl. IV, 4, V. 1729f.), so fragt sie sich voller Genugtuung, daran denkend, wie sie „[i]m Diwan, vor der wartenden Versammlung,/Die Namen ihm ins Angesicht [...] werfen/ [u]nd ihn beschämt“(vgl. V.1733ff.) aus dem Saal ziehen lassen werde. Im Anschluß kommen ihr dann Bedenken (vgl. insbesondere IV, 4, V. 1736-1739), sie zeigt sich mit Adelmás Worten hin- und hergerissen „von Scham und Wut/ Und von des Stolzes und der Liebe Streit“ (vgl. III, 1 V. 1134f.), bevor sie sich am Ende des aufschlußreichen Monologs zu der „Alles oder Nichts“ -Entscheidung „Du mußt siegen oder fallen!/ Besiegt von e i n e m ist besiegt von allen.“ (vgl. IV, 4, V. 1746f.) durchringt. Darum eignet sie sich nicht uneingeschränkt als Beispiel für Fuhrmanns Schlußfolgerung, Schillers Frauenfiguren überwinden die determinierte Rolle, welche ihnen in den theoretisch-ästhetischen Schriften, und, wie hinzuzufügen wäre, in der Lyrik, zugeteilt werde.⁸²³

820 Eine ähnlich eklatante Differenz zwischen Sprache einerseits und Gestik und Mimik andererseits hat Alexander Košenina in „Kabale und Liebe“ bei Luise Miller, insbesondere in ihrem Gespräch mit Ferdinand, etwa in Szene I, 4, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. I, S. 765ff. offengelegt; Sprache und Körpersprache stehen hier in diametralem Gegensatz, wobei Luise diesen Konflikt sehr wohl wahrnimmt, vgl.: „Ein entsetzliches Schicksal hat die Sprache unsrer Herzen verwirrt“: Schillers ‚Kabale und Liebe‘. In: A. K.: Anthropologie und Schauspielkunst: Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert. – Tübingen 1995, S. 247-267, hier S. 249, S. 254f., S. 261, S. 265.

821 Damit fehlt der Titelfigur die für Schiller typische „innere Stimmigkeit“, d. h. sie ist keine „poetisch wahre“ Figur, deren Handeln sich aus ihrem Charakter gänzlich erschließt, vgl. zum Begriff der „poetischen Wahrheit“ Dahnke, Hans-Dietrich: Zum Verhältnis von historischer und poetischer Wahrheit in Schillers Konzeptionsbildung und Dramenpraxis. In: GoetheJb Wien 92/93. (1988/89), S. 117-133, S. 130; vgl. zu Gozzi an dieser Stelle explizit Horn, hier S. 44f..

822 An der halbherzigen Art und Weise, mit der Turandot sich für ihre Geschlechtsgenossinnen einsetzt, mag es auch liegen, warum Hong Zhu in ihrer Dissertation nur auffällig unverbindlich darauf hinweist, daß „eine[r] der ältesten Germanisten Chinas“, Zhang Weilian, bei Schillers „Turandot“ erkannt habe, wie sehr „ein großer Dichter im fernen Europa unsere unterdrückten Frauen verteidigte.“ Eine gründlichere Einschätzung des Stückes wird leider nicht geliefert, vgl.: Zhu, Hong: Schiller in China. - Frankfurt am Main, Berlin, Bern u. a. 1994. (=Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Bd. 1440), hier S. 4.

823 Wörtlich heißt es bei Fuhrmann, „daß Schiller [...] in der dramatischen Darstellung von Frauen und Männern, die *ebenbürtig* [Hervorhebung der Verf.] an Geist, Gefühl und Willenskraft einander begegnen,

Turandots „Sieg oder Fall“ deutet genauso wenig die Bereitschaft zur Synthese oder mindestens zum Kompromiß an wie bei Gozzi, bei dessen Stück all diese Verhaltensweisen schon festgestellt wurden (vgl. dazu auch Werthes, IV, 3, Z. 1384-1388). An die Stelle der Willkür hat Schiller Turandots Freiheitsanspruch gesetzt. Ein echtes Motiv ist damit noch nicht gewonnen, wird der Freiheitswille doch nur einmal geäußert und künftig nicht mehr zur Sprache gebracht, was ihr Verhalten gerade nicht rationalisiert, denn dies zöge weiter reichende Konsequenzen, gerade in der Interaktion mit den übrigen Frauenfiguren, nach sich.⁸²⁴ Das, was Genette mit dem Terminus „Transmotivation“ faßt, greift darum hier kaum, sondern zeigt vielmehr einen eher fehlgeschlagener Versuch einer solchen auf.⁸²⁵ Die Charaktererweiterung bringt wenig Neues, da Turandot weiterhin stur und verbissen agiert, sich keinerlei neue, z. B. differenziertere und damit besser begründete Verhaltensmöglichkeiten für sie ergeben haben. Alles in allem bleibt ihr Verhalten „kurios“ und unberechenbar.

Ginge es ihr noch um jemand anderen oder um etwas Anderes als Ruhm und Eitelkeit, so könnte man ihr Verhalten idealistisch und tragisch nennen. Bei ihr wäre das eindeutig zu hoch gegriffen. Sie steht eben *nicht*, wie Guthke meint, für eine von Schillers „dem Ideal verpflichteten tragischen Heroinnen“, voll von „Menschlichkeit“ und „Mitgefühl mit den Mitmenschen, die unter ihrer unwürdigen Stellung leiden“ - man denke nur an die Szene, in der sie kurz davor steht, Timur und Barak foltern zu lassen (vgl. IV, 1 und IV, 2).⁸²⁶ Einfach wäre es gewesen, wenn Schiller sich lediglich als Dramaturg verstanden, die Vorlage für die Weimarer Bühne eingerichtet, die fremden Charaktere aber belassen hätte, wie sie waren. Schiller hätte auch seinen eigenen Weg weitergehen können, Turandot auf ihrem Freiheitsanspruch beharren zu lassen. Damit hätte das Stück am Ende des zweiten Aktes eine Wendung genommen, die in ein eigenständiges Drama, höchstwahrscheinlich eine Tragödie⁸²⁷, gemündet hätte. Dann hätte mindestens einer der Protagonisten, die sich beide auf eine extreme Position, auf eine Art „Gefühlsmachiavellismus“, zurückgezogen haben, für seine Ideale mit dem Tod bezahlt.⁸²⁸ So aber ist der Bearbeiter den schlechtesten dritten Weg gegangen, hat einen typischen Schillerschen Gedanken in ein ihm ansonsten fern liegendes Stück

[...] in fiktionaler Form einlöst, [...] [was] poetisch-unbewußt über seine eigene [...] Theorie hinaus in eine Zukunft vorgreif[t] [...]“, vgl. Fuhrmann, S. 320 und S. 365f.. Turandot wird hiermit nach meinem Dafürhalten zum falschen Ausgangspunkt für ein zutreffendes Ergebnis, denn seiner These, Schillers Frauenfiguren stellten sich insgesamt in seinen Dramen gleichberechtigt dar, während sie in seinen Gedichten, „Prosaschriften und Briefen“ (ebenda, S. 321) die untergeordnete Rolle spielten, soll damit mitnichten widersprochen werden; vgl. zu diesem Thema auch: Jai Mansouri, Rachid: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. - Frankfurt am Main, Bern, New York u. a. 1988, S. 488-524.

824 Hierauf wird im weiteren Verlauf näher eingegangen.

825 Vgl. Genette, Palimpseste, S. 448-453, hier S. 451.

826 Vgl. Guthke, Schillers „Turandot“ S. 101.

827 Die Umwandlung der *commedia dell'arte* – Figuren in gewöhnliche Nebenfiguren in der Fassung der „Prinzessin von Schiras“ könnten als erster Schritt in diese Richtung gedeutet werden.

828 Vgl. auch Ingenkamp, S. 1000.

hinein getragen und den Gang der Handlung weitgehend so gelassen, wie er ihn bei Werthes vorfand. Mit Lachmann läßt sich damit höchstens von einer „Kontamination“ des Hypotextes schreiben. Ebenso kommt in einer Weiterführung des Holthuis-Modells eine semi-autointertextuelle Anbindung an Schillers Trauerspiele zum Tragen und in Helbigs Terminologie findet man hier eine „Reduktionsstufe“ vor. Zwar ist das vorliegende Stück keine reine Bühnenbearbeitung im strengsten Sinn des Wortes mehr, doch noch weit weniger gerechtfertigt wäre es, es aufgrund der halbherzigen Veränderungen mit Guthke als eigenständiges Drama einzustufen, dazu wiederum scheinen die Eingriffe Schillers weder strukturell noch inhaltlich tiefgreifend genug.

Eine Veränderung scheint zudem vom Dramaturgen nicht intendiert: Entgegen seiner eigenen Erklärung, bei der reflektierten Turandot drehe es sich um ein „Märchen“⁸²⁹, wird durch den Monolog in II,4 samt seiner darin vermeintlich gegebenen Begründung für das radikale Auftreten die Möglichkeit, alles für ein reines Märchen zu halten, ausgeschlossen. Denn an dieser Stelle verliert das Stück seine von Gozzi her rührende Unbekümmertheit, den Charme des Oberflächlichen, weil man - anders als beim Märchen - nun logisches Verhalten der Titelfigur erwartet. Ähnlich wie bei den problematischen, für Schiller freilich typischen Veränderungen der *commedia dell'arte*-Figuren birgt die Ergänzung der Charakterstruktur der jungen Titelheldin etliche Ungereimtheiten in sich. „Turandot“ ist kein dramatisches Märchen mehr, aber was dann?⁸³⁰

Guthke erwartet bei Schiller die Tragikomödie als „Kombination jener Tiefe, die ihm [gemeint: Schiller, Anm. der Verf.] nach eigenem Anspruch allein lag, und jener

829 Siehe Hecker, Max: Lanx satura. In: JbGG 12 (1926), S. 312-321, hier speziell S. 320f.. In einem hier wiedergegebenen Zeitungsartikel berichtet der Schauspieler Carl Schwarz über ein Gespräch mit Schiller im Oktober 1802, dabei wird Schiller von Schwarz u. a. mit folgenden Worten zitiert: „Ein Mann erzählt einem Kinde ein Märchen, mit allem Ernst, mit aller Feierlichkeit, das Kind wird dadurch hingerissen und gerührt, eine dritte erwachsene Person hört zu, diese weiß sehr gut, daß des Erzählers angenommener Ernst und Feierlichkeit ihm keineswegs Ernst ist, und verliert dabei nicht aus den Gedanken, daß es ein Märchen, welches einem Kinde erzählt wird. So muß der Darsteller die Gefühle des Publikums als die Gefühle eines Kindes betrachten. [...] Allein auch alle übrigen, im ersten Augenblick wahrhaft serieus scheinende Rollen, z. E. Turandot, Kalaf usw. müssen aus dem selben Gesichtspunkt nach Maßgabe obiges Gleichnisses genommen werden, denn nur dadurch kann der Zuschauer nie vergessen, daß er nichts anderes - als ein M ä r c h e n höre.“ - so Schwarz in seinem Brief an die „Berlinerischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen. Im Verlage der Haude- und Speuerschen Buchhandlung“ vom 19. März 1806. Nicht übersehen werden sollte, daß diese Information aus zweiter Hand stammt und der Berichterstatter sich an ein Jahre zurückliegendes Gespräch erinnert. Beides mindert den Wert der Quelle. Doch selbst wenn Schiller das wörtlich so vorgetragen haben sollte, verpflichtet dies selbstverständlich nicht dazu, seine Gattungseinordnung zu übernehmen.

830 Für eine Komödie kann man das Stück kaum halten - Hentze, S.21u.26 tut es dennoch -, bereits ein Blick auf die Totenköpfe an der Stadtmauer dürften dem Publikum die fröhliche Stimmung etwas verderben, was anschließend durch das versammelte Personal mitsamt seinen Schicksalen weiter befördert wird. Trotz der vorhandenen Tragik (Adelma, Timur, Kalaf) qualifiziert sich das Drama schon durch das *Happy End* nicht zur Tragödie. Dagegen sprechen zusätzlich die mehrmaligen Hinweise im Dramenverlauf, die dem Rezipienten die Hoffnung geben, es könne doch noch alles gut enden, vgl. Barak in I, 5, V. 406f. und Tartaglia in II, 2, V. 604f..

superben Heiterkeit, mit der er als Tragiker heimlich liebäugelte [...]“, als synthetische Tragikomödie also.⁸³¹ Bei „Turandot“ erkennt Guthke die die synthetische Tragikomödie konstituierende „Verquickung“ zu einem „komplex-einheitliche[n] ästhetischen Erlebnis des auf komische Weise Tragischen und auf tragische Weise Komischen“⁸³², die er an folgenden Kriterien festmacht: „[...] doppelseitige Point-de-vue-Technik, [...] Tragikomik in der Atmosphärenkategorie, [...] Polarität in der Charakterstruktur und Übersteigerung einer positiven [...] Eigenschaft.“⁸³³ Stellungnahmen der beiden Hauptfiguren über den jeweils anderen waren aber schon bei Gozzi respektive Werthes zu verzeichnen (vgl. z. B. Beginn der Szene II, 4; III, 1; IV, 9) – der intensive Textvergleich diente dazu, eben dieses zu verdeutlichen. Die Atmosphäre wird u. a. wesentlich bestimmt durch Örtlichkeiten und die die Protagonisten umgebenden Figuren. Da die Örtlichkeiten die gleichen geblieben sind und die anderen Personen des Stückes sich wenn, dann nur in Nuancen (die vier Masken selbstverständlich ausgenommen) anders verhalten als bei Gozzi, hat die Atmosphäre sich nicht derart einschneidend verändert, wie Guthke dies interpretiert. Grundsätzlich ist sie eine sehr unsichere, nur schwer zu kalkulierende Größe. Die „Polarität in der Charakterstruktur“ meint bei Turandot den Konflikt zwischen Stolz und Liebe. Am Ende gibt sie den Stolz keineswegs für die Liebe auf, beide lassen sich somit vereinbaren, stellen keinen unlösbaren Konflikt dar. Auch das Argument der „Übersteigerung einer positiven Eigenschaft“ steht auf tönernen Füßen. Ihre „Sprödigkeit“ ist nicht notwendig, um „ihren Wert“ zu beweisen. Kalaf kann Turandot bereits vor ihrer Rede nicht für wertlos gehalten haben, für eine ihm wertlos vorkommende Aufgabe hätte er sich kaum so unerschrocken dem hohen Risiko gestellt. Zudem nennt Turandot keine Bedingungen, bei deren Einhaltung sie bereit wäre, sich auf Liebe einzulassen oder „[...] ihre um so wertvollere Liebe großmütig schenken zu können [...]“, sondern sie lehnt mit extremer Haltung, scheinbar megaloman und intransigent, Ehe und damit hier auch Liebe bis zum Schluß ab.⁸³⁴ Erst Kalafs

831 Vgl. Guthke, *Klassik. Übereinstimmung liebende Denkart?*, hier S. 90. Dabei geht er von der falschen Grundvoraussetzung aus, man habe immer „die gattungsmäßige Gleichartigkeit von Gozzis und Schillers ‘Turandot’ als selbstverständlich“ erachtet, vgl. S. 92 bzw. 400. Bereits der Guthke „unzugängliche“ Horn hält das Stück bei Gozzi für ein Märchen und keine Tragikomödie, so daß Guthke auf die kontroverse Beurteilung hätte stoßen können. Auch der Sinologe Tscherner und der Ethnologe Hentze lehnen Schillers stoffgeschichtliche Neuerung wie Horn ab, indem sie beide darauf hinweisen, Schiller habe sich in unvorteilhafter Weise von der Vorlage entfernt. Tscherner kommt zu dem Schluß, durch die Schillersche Umgestaltung sei „das Märchen [...] kein Märchen mehr“ und „mit der klassischen Vermenschlichung“ habe er „das Märchen noch mehr vergewaltigt“ als Gozzi es bereits getan hatte, vgl. Tscherner, S. 86; vgl. Hentze, S. 33, der gleichfalls von „Vergewaltigung“ durch Schiller schreibt und kritisiert, hier sei „mit dem Verstand“ gestaltet worden.

832 Vgl. Guthke, *Klassik. Übereinstimmung liebende Denkart?*, hier S. 91.

833 So Guthke, Schillers „Turandot“, hier S. 140.

834 Vgl. Guthke, Schillers „Turandot“, S. 103 - dagegen spricht eindeutig der Text, den Schiller in enger Anlehnung an die Übersetzung formuliert: „Hör, K a l a f , T i m u r s Sohn! Verlaß den Diwan!/Die beiden Namen hat mein Geist gefunden./ Suche eine andre Braut - Weh dir und allen,/ Die sich im Kampf mit Turandot versuchen!“ (V, 2, V. 2447-2450).

Selbstmordversuch bringt sie zur Besinnung, dazu, ihre von Anfang an empfundene Liebe einzugestehen und damit ihren Narzismus und ihre Gleichgültigkeit zu durchbrechen.⁸³⁵ Der Sinneswandel ist auch bei Schiller auf keinerlei stringente Entwicklung zurückzuführen, weit eher könnte man sie als eine Art Reflex deuten. „Turandot“ ist deshalb „nur“ eine Tragikomödie, die durch „leicht unterscheidbare [...] und definierbare Strukturelemente der beiden Grundgattungen [...] - Stand, lustige und [...] traurige Szenen, glücklicher und unglücklicher Handlungsausgang - [...]“ als solche erkannt werden kann, auf jeden Fall keine, die vom angeblich alles kalkulierenden Schiller konzipiert und als solche gedacht worden war.⁸³⁶ Insofern erweisen sich Schillers Eingriffe als tiefgreifender als bei den anderen dramaturgischen Arbeiten, da er mit ihnen, intendiert oder nicht (der Unterüberschrift „dramatisches Märchen“ nach zu urteilen eher nicht), eine Transformation der Gattung vollzogen hat. Von seinem eigenen Schaffen als Tragöde ausgehend, hat er mehr Argumente und Motive gesucht, als es möglicherweise in der Werthes-Übersetzung des Gozzischen Originals zu finden gab, zumal an der szenischen Anlage keine Veränderung vorgesehen war. Seine Veränderungen waren so gesehen von ungewollter, unberechneter Tragweite. In Anlehnung an die für das „Egmont“-Kapitel gewählte Überschrift könnte man beim vorliegenden Stück von einer *Komplexierung durch Politisierung* schreiben. Immerhin brachte der Bearbeiter sich vermittels seiner verändernden Maßnahmen in die zweifellos intrikate Lage, zwar ein gesellschaftspolitisches Motiv mehr zu benennen, als es dem „tragikomischen Märchen“ guttat, dieses Motiv dann aber ungenutzt auf halbem Weg liegen zu lassen. So handelt es sich um kein Märchen und genauso wenig um ein

835 Als ein semi-autointertextueller Anschluß und Kontrastierung bietet sich die Ballade „Der Handschuh“ (1797) an und zwar insofern, als hier eine diametral entgegengesetzte Wendung bei vergleichbarer Ausgangskonstellation durchgespielt wird, indem der Held in der Ballade, Ritter Delorges, sein Leben einsetzt, um dem spöttischen Fräulein Kunigund, welches er liebt, den besagten Handschuh aus den Fängen verschiedener Raubkatzen zu retten. Dies gelingt ihm und er erringt mittels dieser Tat sogar die angebliche Liebe Kunigundes. Ebenso plötzlich ist Ritter Delorges indessen von dieser kuriert, wahrscheinlich ob der derart geringen Achtung, welche Kunigunde ihm und seinen Gefühlen entgegen brachte, die sich darin manifestierte, daß sie sein Leben buchstäblich einem Löwen, einem Tiger und zwei Leoparden zum Fraß vorwerfen konnte, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. I, S. 376f. – Diese Liebe, kennt, in Differenz zu Kalafs, demnach doch noch Grenzen.

836 Um Guthke mit Guthke zu widerlegen, vgl. hier: Die moderne Tragikomödie, S. 32; Arntzen definiert die „ernste Komödie“ als „die Folge einer als Ganzes ernsthaft, nämlich offenkundig problematisch werdenden Gesellschaft“ und folgert: „Komik ist dort zu finden, wo es um Partielles geht, wo das Lächerliche sich noch [...] in der Darstellung des ungefährlichen ‚Lasters‘ begrenzt. Wenn aber die Gesellschaft als ganze lächerlich wird [z. B. indem sie sich trotz fehlender Argumente den Willen Turandots aufzwingen läßt, Anm. der Verf.], ist das ‚Laster‘ nicht mehr ungefährlich, wird das ‚Lächerliche‘ ernsthaft.“ - so gesehen könnte man mit Arntzen das Stück auch für eine ernste Komödie halten, vgl. Arntzen, Helmut: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. - München 1968, S. 247, obwohl er „Turandot“ natürlich nicht in seine Untersuchung mit einbezogen hat; vgl. auch Guthkes vorsichtige Formulierung, es sei „freilich schwer, den Finger auf die Stelle zu legen, wo sich dieses Tragikomische der Charakterpolarität nun besonders eindringlich“ ausprägt, Guthke, Geschichte und Poetik, S. 102.

(vom Verfasser erwartetes) Trauerspiel. Man darf Schiller insinuieren, daß er von theoretischer Warte aus dieses „Mittelding“ strikt abgelehnt hätte, theaterpraktisch oder aus der Sicht des Dramatikers hätte er es, nach seinem Abwenden von der Theorie, aufgrund des nicht gegebenen „in sich geschlossenen Ganzen“ kritisieren können.⁸³⁷ Schillers Rationalisierungsproblem seiner Protagonistin wird möglicherweise mit einem Seitenblick auf die bereits schon in der ersten Bearbeitung mit berücksichtigte Musik, die im vorliegenden Stück von Gozzi integriert und von Schiller beibehalten worden war (vgl. etwa die Nebentexte am Anfang und Ende der vierten Szene des zweiten Aktes, NA, Bd. 14, S. 39 respektive 56), klarer: Das tendenziell eher an den Verstand appellierende, auf die Vernunft rekurrierende Sprechtheater steht somit vor einem Problem, das Schiller im die Sinne ansprechenden Musiktheater für allenfalls von inferiorer Bedeutung hält, da, *ex negativo* abgeleitet, im einen erklärt werden müßte, während im anderen die Musik die Vermittlungsfunktion übernimmt.⁸³⁸ Dieser Einschätzung bleibt Schiller längere Zeit verpflichtet, so warnt er Goethe vor unausgegorenen Plänen einer Fortsetzung der „Zauberflöte“: „[...] bei der Repräsentation selbst rettet kein Text die Oper, wenn die Musik nicht gelungen ist, vielmehr läßt man den Poeten die verfehlt Wirkung mit entgelten.“⁸³⁹ Gleichzeitig zeigt sich Schiller illusions- und schonungslos offen über die engen Grenzen seiner Kenntnisse und Fähigkeiten auf dem Gebiet, attestiert er sich selbst „[...] in Angelegenheiten der Musik und Oper so wenig Kompetenz und Einsicht [...]“.⁸⁴⁰ In der Tat genügt das Erklärungsmodell, welches die Oper in geringeren Nöten wähnt, nicht gänzlich, obwohl inzwischen „Turandot“-Opern sicherlich prominenter und häufigerer Bestandteil des Repertoires sind als Theaterstücke dieses Inhalts. Wenn, unter Verweis auf den Interdisziplinaritätsanspruch, ein Blick in die Musikwissenschaft bzw. –kritik gestattet ist: Stand doch Puccini angesichts seiner Fragment gebliebenen letzten Oper trotz der ihm zur Verfügung stehenden Musik vor vergleichbaren Schwierigkeiten wie der Weimarer Dramaturg. Für den Komponisten ergaben sich mithin vergleichbare Erklärungsprobleme wie für den Dichter, so daß Schillers Annahme, die Musik könne in stärkerem Maße zwischen extremen Positionen zu vermitteln als die Dichtung, auf einem bloßen theoretischen, da praktisch nicht zu beweisenden Konstrukt beruht.

837 In Anlehnung z. B. an den oben zitierten Brief Schillers an Schütz vom 22. Januar 1802, NA, Bd. 31, hier S. 94f., vgl. Kapitel I,2 dieser Arbeit.

838 Vgl. den schon mehrfach zitierten Brief Schillers an Goethe vom 29. Dezember 1797, vgl. Briefwechsel, hg. von Emil Staiger, hier S. 529: „Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis [...] und das Wunderbare, welches hier [gemeint: in der Oper, Anm. der Verf.!] einmal geduldet wird, *müßte notwendigerweise gegen den Stoff gleichgültiger machen.*“ [Kursive Hervorhebung der Verf.]

839 So Schiller am 11. Mai 1798 an Goethe, vgl. Briefwechsel hg. von Emil Staiger, S. 627ff., hier S. 628.

840 In seinem Brief an Goethe vom 11. Dezember 1800, vgl. Briefwechsel, hg. von Emil Staiger, S. 887f., hier S. 887.

Vielleicht liegt aber gerade im Unerklärlichen die spezielle Faszination des „Turandot“-Stoffes insgesamt.⁸⁴¹

Die Ergänzung, die Schiller bei Kalaf vornahm, paßt dagegen zur Figur. Schon bei Gozzi ausgewiesen honorig, vorbildlich, gewinnt er aufgrund seiner fortschrittlichen Haltung zu Turandots Emanzipationsansprüchen in der deutschen Bearbeitung noch ein wenig an Größe hinzu, wenn auch nur notwendigerweise. Denn er muß zwangsläufig zu den an ihn herangetragenen Äußerungen Stellung beziehen. Seine noch bessere Wirkung ergibt sich allein aus dem geänderten Auftreten der von ihm verehrten Prinzessin. Er äußert sich überlegt und progressiv, ganz wie es seinem Charakter entspricht und fällt dabei selbstredend nie aus der Rolle, obwohl er dafür mindestens so viel Anlaß hätte wie die Titelfigur. Für Kalaf steht aber keineswegs mehr auf dem Spiel als im italienischen Original, wo er Guthke bloß „einer jener blassen Theaterliebhaber ohne besondere Tiefe“ scheint, während er bei Schiller nur anfangs den „galanten Abenteurer“ gebe.⁸⁴² Mehr als sein Leben kann ein aus seiner Heimat vertriebener Königssohn schließlich nicht verlieren. Auch in Werthes angeblich „wörtlicher Übersetzung“ stellt Kalaf sein beharrliches Bestehen auf seiner Bewerbung unter Beweis (vgl. Werthes' und Schillers Fassung von Szene II, 3, S. 35). Die Parallelen beider Versionen sind evident und sprechen für sich. Der einzige ins Auge stechende Unterschied zwischen Werthes und Schiller ist, daß Schillers Kalaf von seinem „tiefsten Herzen“ spricht, wo Werthes' Kalaf von „Mitleid“ redet.⁸⁴³ Als zweites Beispiel ist Kalafs Entsetzen nach Adelmans Lüge zu berücksichtigen (vgl. Schiller NA Bd. 14, Szene IV, 10, V. 2215-V. 2249, Werthes, IV, 9 Z. 1788-1845, S. 114-116). Der Unterschied hier ist der, daß Schillers Kalaf, dessen pathetische Rede eine komische Komponente besitzt, zweimal explizit vom „Schicksal“ (V. 2235, 2249) redet, wohingegen Werthes dasselbe an einer Stelle mit „dem grausamen Gestirn, das uns verfolgt“ (Z. 1844) blumig umschreibt. Daß Guthke von einer „zum Teil durchgreifende[n] Umwandlung des Gozzischen Textes“ ausgeht, ist in der Tat überraschend.⁸⁴⁴ Die insgesamt deutlicher zum Vorschein kommenden Handlungsmotive bei Schiller erklären sich durch die längst

841 Vgl. Wolfgang Sandners Artikel „Im Räderwerk des Ameisenstaates. Puccinis ‚Turandot‘ in Berios komplettierter Fassung bei den Salzburger Festspielen.“ In: FAZ, 9. August 2002, Nr. 183, S. 33: [...] Auch bei Puccini hat seine [...] letzte Oper die Phantasie beflügelt, vor allem deshalb, weil es eben nicht so war, daß er starb, bevor er seine ‚Turandot‘ vollenden konnte. Er vollendete vielmehr ‚Turandot‘ nicht, bevor er starb. [...] Nicht die Zeit hat gefehlt – vom ersten Entwurf des Werkes bis zu seinem Tod sind mehr Jahre vergangen, als er zur Komposition aller anderen Opern benötigte. [...] Es ist wohl tatsächlich eher der moralische Konflikt im letzten Akt gewesen, der unauflöslich schien und von Puccini dramaturgisch nicht bewältigt wurde. [...]

842 Vgl. Guthke, Geschichte und Poetik, S. 94.

843 Diese Abweichung hält sich durch das gesamte Stück hindurch, scheint zudem der angemessenere Ausdruck, da beim „Mitleid“, so auch bei Turandot, Szene II, 4, V. 762, oft „Liebe“ oder wenigstens „Zuneigung“ gemeint ist.

844 Vgl. Guthke, Geschichte und Poetik, S. 95.

beobachtete treffendere Verssprache, dem sogenannten „poetischeren Ausdruck“ und der unbestritten „bessere[n] Ausarbeitung der Charaktere.“⁸⁴⁵

Wie bei Kalaf und ganz im Unterschied zu Turandot füllen die Veränderungen bei Adelma die im Original bestehenden Leerstellen in überzeugender Weise. Zwar liefert die Sklavenprinzessin bei Gozzi/Werthes keinen expliziten Kommentar zur Gefühlslage ihrer Unterdrückerin, doch daß sie diese genau durchschaut, ist auch anhand der Vorlage evident (vgl. Werthes, Szene III, 2, Z. 964-987, Schiller, V. 1216-1256). Schon hier streut sie geschickt Zweifel, Verdächtigungen und Vermutungen ein, um Altoums Tochter nachhaltig zu verunsichern.⁸⁴⁶

Mit Blick auf die drittichtigste Figur des Stückes (wie auf Zelima) erhärtet sich der oben geschöpfte Verdacht, daß Turandot nicht so großherzig ist, wie sie glaubt. Jemand, über den der verständige Barak meint: „Ein Tiger ist sie, diese Turandot / Doch gegen Männer nur, die um sie werben./ Sonst ist sie gütig gegen alle Welt. [...]“ (vgl. I, 1, V. 260ff) müßte sich gegenüber Adelma anders verhalten. Bei der zu bekämpfenden Unterdrückung der Frau denkt sie offenbar nur in geschlechtsspezifischen und nie in standesspezifischen Kategorien. Sonst müßte ihr auffallen, wie wenig sich die Forderung nach Freiheit für die asiatischen Frauen und die Aufrechterhaltung des Sklaventums vertragen. Außerdem wird das Problem zwischen der chinesischen und der tartarischen Prinzessin nicht erst nach Kalafs „Sieg“ im Diwan akut, sondern schwelt schon lange und eskaliert jetzt. Ausgesprochen befremdend ist es, wenn die Chinesin nach allem, was Adelma und ihrer Familie seitens des chinesischen Kaiserhauses in den vergangenen fünf Jahren angetan wurde (vgl. V. 1103), ernsthaft annimmt, sie besitze in Adelma ihre „[g]eliebte Freundin“ (V. 1265), von welcher sie wohlgemeinte Ratschläge zu erwarten könne. Freundschaftlich gibt sich Turandot auch gegenüber Zelima (vgl. V. 1301). Die Ratschläge der einfachen jungen Frau schlägt sie jedoch alle in den Wind (vgl. z. B. III, 2, V. 1167ff.), wenn sie sich auch den Spott im Gegensatz zu Adelma und Werthes' Titelfigur versagt (vgl. III, 2, Z. 940-945). Der harmonische erste Eindruck zwischen den jungen Frauen ist indessen bloße Fassade. Von Adelma wäre es zu viel verlangt, würde man ihr zumuten, daß sie mit Turandot eine intensive, aufrechte Freundschaft pflegt und ihr gegenüber redlich handelt. Für ihr Verhalten gibt es nachvollziehbare Gründe, eine Vorgeschichte. Aufgrund dieser Erfahrungen agiert Adelma.⁸⁴⁷ Zwischen Zelima und der Sklavenprinzessin liegt gleichfalls eine klare

845 Vgl. Köster, S. 175f..

846 Darüber hinaus sollte beachtet werden, daß Kommentare bestimmter Figuren, siehe vor allem die Figuren der *Commedia dell'arte* und Zelima, zum Verhalten anderer Akteure gleichfalls schon bei Gozzi gegeben wurden und Schiller dieses Verfahren nur auf die Adelma-Figur ausweitete, aber keineswegs neu einführt, wie etwa Guthke, *Geschichte und Poetik*, S. 98, meint.

847 Vgl. ebenda; Guthke, fällt an Adelma nur auf, daß ihr Eintreten für den „Stolz“ nicht ganz „uneigennützig“ sei, Borcherdt, NA, Bd. 14, S. 283, nennt sie in seinem Kommentar sogar „ränkesüchtig“ und Ingenkamp sieht sie „egoistisch-berechnend“, S. 1001; sie bemerken demnach nicht, daß eben diese

Hierarchie vor, die von der höher Gestellten verhältnismäßig taktlos hervorgehoben wird. Adelma nimmt für sich ein „edles Herz“, mehr Verstand und Anstand in Anspruch. Selbstverständlich besitzt sie mehr Verstand als Zelima, die gemäß ihrer einfachen Herkunft einen wenig umsichtigen Eindruck hinterläßt. Die Zuordnungen der Intelligenz und Übersicht sind bei den Frauenfiguren also strikt an den Stand der jeweiligen Figur gebunden. Skirinas Tochter fühlt die Zurücksetzung. Etwas spitz bemerkt sie (vgl. III, 2, V. 1261ff): „Gut. Wenn Adelma mehr versteht als ich / Und Euch so zugetan ist, wie sie sagt/ So helfe sie und schaffe Rat.“ Sowohl weil die ständischen Unterschiede zwischen Turandot, Adelma und Zelima zweifellos bestehen, als auch weil sie schonungslos beim Namen genannt werden (vgl. besonders V. 1234-1266), kann von Freundschaft oder Solidarität der Frauen untereinander keine Rede sein. Dazu fehlt schon der Respekt voreinander. Am Zustandekommen dieses unehrlichen Verhältnisses hat Turandot mehr Anteil als die gedemütigte Adelma, die sich nicht offen zu ihren Gefühlen bekennen darf.

Auf schlechte Erfahrungen, eine Vorgeschichte, wie Adelma (und Kalaf) sie erleben mußte(n), kann sich die verzogene junge Adlige⁸⁴⁸ dagegen nicht berufen - aus dramaturgischer Sicht möchte man sagen: leider, denn das wäre ein stichhaltiges Motiv gewesen. Damit ist Turandots Monolog in Szene II, 4 endgültig als eine reine Episode, die nicht stimmig in den Gesamttext integriert wurde, entlarvt. Warum ausgerechnet Turandot sich gegen drohende Unterdrückung zur Wehr setzen muß, vermag man bei dem vorliegenden Vater-Tochter-Verhältnis kaum zu erschließen. Alle ihre Schlüsse können sich also nur auf nicht überprüfbare Beobachtungen und nicht auf eigene Erfahrungswerte gründen und „motivieren“ ihr Verhalten keinesfalls.

Am Ende vereitelt die schwer zu Erobernde nicht bloß „mit Zärtlichkeit“ (vgl. Werthes, V, 2, Z. 2044), sondern nun auch „mit dem Ausdruck des Schreckens und der Liebe“ (vgl. Schiller, V, 2, nach V. 2485) die Verzweiflungstat des Tartaren. Auch Adelma - und dies bedeutet eine klare Aufwertung der Figur⁸⁴⁹ - ist im Begriff, Kalaf daran zu hindern, sich das Leben zu nehmen. Die als Beleg dienende Regieanweisung lautet: „Er [gemeint: Kalaf, Anm. der Verf.] zieht einen Dolch und will sich durchstechen. In demselben Augenblick macht Adelma eine Bewegung, ihn zurückzuhalten, und Turandot stürzt von ihrem Thron“ (vgl. V, 2, nach V. 2485). Stimmiger, darum besser als bei Werthes ist es zudem, daß Adelma in Schillers Fassung nach ihrem gescheiterten Selbstmordversuch und der anschließenden, nun von einer verständnisvollen Turandot (vgl. V, 2, V. 2565-2573) und Kalaf gemeinsam erwirkten Begnadigung, den Ort ihrer jahrelangen Demütigungen verläßt, um sich so den Anblick der unmittelbar bevorstehenden

Figur sehr wohl ein Anlaß sein könnte, das Stück mitsamt der Titelfigur in einem kritischeren Licht zu sehen.

848 Vgl. auch Schilling, S. 384.

849 Analog interpretiert es Ingenkamp, hier S. 1002.

Verheiratung ihrer „Feindin“ (V. 2549) mit ihrem „Geliebten“ (V. 2530) zu ersparen. Bei der hier vorgenommenen Veränderung beweist Schiller mehr Geschick als bei den vorausgegangenen Eingriffen bei den Masken und der Titelfigur. Wahrscheinlich hängt dies mit Adelmans tragischer Rolle zusammen, für die Schiller ungleich mehr Sinn besaß als für Gozzis Komikverständnis. Noch nicht ganz begreifend, was in den letzten Momenten alles vor sich gegangen ist, verabschiedet sie sich stammelnd und „[...] geht ab mit verhülltem Gesicht, noch einen glühenden Blick auf Kalaf werfend, eh' sie scheidet [...]“ (vgl. Regieanweisung V, 2, nach V. 2592). Daß Schiller sie gehen läßt, macht insofern mehr Sinn als die Variante im Original, als es unglaubwürdig wäre, die unglückliche Adelpa mit dem gesamten übrigen, in Kürze glücklich vereinten Personal feiern zu lassen. Nach ihrem Abgang läßt Schiller die Szene V, 2 enden.

In der letzten Szene spricht nicht Turandot, sondern Kalaf das Schlußwort. Nach der flüchtigen Lektüre des Briefes, der ihn über die Wiedererlangung der Herrschaft über die Noagesen in Kenntnis setzt, fällt die Reaktion von Schillers Kalaf sehr kurz aus, da ihm vor lauter „sprachloser Rührung“ fast die Worte fehlen: „Götter des Himmels! Mein Entzücken ist / Droben bei euch, die Lippe ist versiegelt.“ (V. 2610f.) Das knappe, bescheidene Schlußwort wirkt stärker als Gozzis Ende, das die von ihm gewünschte Belehrung des Zuschauers explizit ausspricht, dem Rezipienten somit weniger die Wahl läßt, ob er sie für sich übernehmen will oder nicht. Mit dem Verzicht auf Turandots Resümee macht Schiller die besondere, individuelle und keineswegs auf andere Männer übertragbare Entscheidung der lange Zeit widerspenstigen Prinzessin, die sich schließlich *freiwillig* aus Liebe zu Kalaf zum Einlenken in die Ehe durchringt, noch ein letztes Mal deutlich. Er erspart seiner Titelheldin damit die völlige Lächerlichkeit, mit der sie bei Gozzi und Werthes (vgl. Z. 2165-2175) vorgeführt wurde. Während Zelima mit ihrer Mutter, ihrem Stiefvater und König Timur den Saal betritt, um rechtzeitig zum vorgegebenen, notwendigen, logischen, bei Schiller aber ungewohnten *Happy End* zur Stelle zu sein, steht mit Turandot eine junge Frau auf der Bühne, die es gelernt hat, sich und den anderen einzugestehen, selbst nicht unfehlbar zu sein (vgl. 2596-2599). Sie wird nicht abgewertet, während die übrigen *dramatis personae* eher aufgewertet werden. Das Nicht-Eingestehen des „Zufall[s]“ (V.2507), der ihr die richtige Lösung zuspielte, wäre ein verlogener, unwürdiger Sieg gewesen. Gerade noch rechtzeitig erkennt sie dies. Sie kann stolz darauf sein, daß sie es jetzt zuwege bringt, zu ihren Fehlern zu stehen und mit Kalaf einen Partner gefunden zu haben, mit dem an diesem vergleichsweise glücklichen Dramenende zumindest die Option zu einer gleichberechtigten Partnerschaft offensteht. Turandot präsentiert sich nun als „Einheit“⁸⁵⁰, sie meistert den Spagat, sowohl Verstand als auch Gefühl zu zeigen. Die ehemalige Amazone muß sich nicht entscheiden, sondern bekommt alles, ohne daß sie

850 Vgl. dazu Schilling, S. 397.

es gefordert oder selbst etwas dafür getan hat. Nichts spricht dafür, daß Kalaf nicht nach wie vor dazu stehen sollte, in seiner künftigen Frau „seltne[n] Geistesadel“ und „göttliche[.] Gestalt“ (vgl. II, 4, V. 803f.) vereint zu sehen, ihr damit sowohl eine öffentliche als auch eine private Rolle einzuräumen.⁸⁵¹ So erweckt es ganz den Anschein, als sei Turandot zwar nicht die in sich schlüssigste, wohl aber die glücklichste Frauenfigur, mit welcher Schiller sich beschäftigte.⁸⁵² Innerhalb des Schillerschen Œuvres ist und bleibt sie damit eine singuläre (utopische?) Erscheinung. Die Apotheose löst alle im Verlauf des Stückes zu tage getretenen Unstimmigkeiten in ein zwar etwas weniger extremes, aber dennoch konstruiertes Wohlgefallen auf, so daß nach wie vor ein ambivalenter Eindruck bestehen bleibt. Schiller selbst distanzierte sich im Nachhinein indirekt wieder von diesem Projekt, auf das er anfangs so stolz war. Zu Iffland bemerkte er in einem ausführlichen Brief, in dem er nicht zuletzt zu seiner eigenen, teils selbst gestellten, teils an ihn heran getragenen Aufgabe Stellung bezieht:

[...] Ich halte es allerdings für möglich, daß ich zweckmäßige Stücke für das Theater schreiben könnte [...] Aber für einen Zweck, der außer *meinem poetischen Interesse* liegt, habe ich mein Lebenlang nichts thun können, und wenn ich mich also, wie ich hoffe, wünsche und will, in meinen künftigen Dramen den theatralischen Forderungen nähern soll, so muß die Kunst selbst mich dahin führen, denn ein wirklich vollkommenes dramatisches Werk muß, nach meiner festen Ueberzeugung auch die Eigenschaft haben, allgemein und fortdauernd zu interessieren. Da ich in meinen Arbeiten jezt noch nicht zurückzugehen glaube, und zu einem frischen Fortschritt Muth und Lust besitze, so bin ich wenigstens jezt mehr als jemals auf dem Wege, wo Sie mich wünschen. Die Turandot ist weiter nichts als ein *lustiges Intermezzo* gewesen, das unter *den vielen Versuchen*, die man macht, auch einmal mitlaufen konnte. [...] ⁸⁵³

Bei einem Blick zurück auf die vorausgegangene dramaturgische Arbeit und voraus auf die unmittelbar sich anschließenden zeigt sich, daß „Turandot“ den Höhe- wie Wendepunkt markiert, wenn man die Tragweite der vorgenommenen Eingriffe in den

851 Damit bekommt Turandot das, was Fuhrmann den Frauen zugestanden haben will, nämlich die Möglichkeit, „[...] eine politische und eine sexuelle Rolle miteinander zu verbinden[...]“, vgl. Fuhrmann, S. 318f., S. 340.

852 Am Schluß ist am deutlichsten sichtbar, wie einschneidend die Unterschiede zwischen „Turandot“ und der ebenfalls von Schiller bearbeiteten „Phädra“ sind, obwohl es bei beiden Bearbeitungen um eine Dreiecksgeschichte, einen Mann (Hippolyt) zwischen zwei Frauen (Phädra und Aricia) geht und man die Handlung in „Phädra“ auch eine Version von „des Stolzes und der Liebe Streit“ nennen könnte. Der Unterschied ist aber, daß Phädra hier diejenige ist, die mit aller Gewalt meint, sie müsse Hippolyt für sich gewinnen, obwohl dieser sich sehr schnell mit Aricia einig geworden ist. U. a. aus gekränkter Eitelkeit führt Phädra schließlich die für die Tragödie zwingend vorgeschriebene, für alle drei tödliche Katastrophe herbei, während bei „Turandot“ alle mit dem Leben davonkommen, es sogar die als Inberiff des Glücks scheinende Hochzeit zu vermelden gibt. Wie böse es dagegen für Schillersche Helden und vor allem Heldinnen in seinen eigenen Dramen endet, zeigt Koopmann, Schiller und Kleist, S. 141f..

853 So Schiller in seinem Brief an Iffland vom 22. April 1803, vgl. NA, Bd. 32, S. 31ff., [kursive Hervorhebungen der Verf.].

Hypotext zu bestimmen sucht. Einen Höhepunkt, insofern als seine Veränderungen nachhaltige und größere Auswirkungen auf die genealogische Zuordnung nach sich ziehen, als bei allen anderen dramaturgischen Arbeiten, die sämtlich die Gattung nicht wechseln. Einen deutlichen Wendepunkt, da Schiller – um ein Ergebnis an dieser Stelle vorweg zu nehmen – derartig extensive Interpolationen wie den Turandot-Monolog in Szene II, 4 bei seinen folgenden dramaturgischen Projekten nicht mehr unternimmt, statt dessen näher am jeweiligen Hypotext bleibt, ganz so, als habe er, ohne es distinkt zu konzedieren, aposteriorisch die sich aus den als Verbesserung gedachte Einfügung ergebenden Probleme doch erkannt und daraus seine Schlüsse gezogen. Einer dieser präsupponierten Schlüsse besteht, in Anbetracht der ein wenig halbherzig verteidigten Wendung „lustiges Intermezzo“, höchstwahrscheinlich darin, nur noch genealogisch eindeutig zuzuordnende Dramen zu bearbeiten. Schiller „poetisches Interesse“ bündelte sich fortan in der Verfolgung eigener Tragödienprojekte wie der effektiven Unterstützung des Weimarer Spielplans.

Deutsches Lustspiel

Toren hätten wir wohl, wir hätten Fratzen die Menge,
Leider helfen sie nur selbst zur Komödie nichts.

Xenion 136⁸⁵⁴

IV. Die dramaturgischen Übersetzungen

1. *Prosaische Interlinearübersetzungen* - „Der Neffe als Onkel“ und „Der Parasit“ Picards

„In der Komödie [...] fährt man am besten, wenn man gar nicht erst zu ergründen sucht, was einem dann, hat man es ergründet, doch nur den Appetit verschlägt.“⁸⁵⁵ Diese Charakterisierung der Komödie wirft vielleicht ein erstes erhellendes Licht auf die so verständliche wie naheliegende Frage danach, warum Schiller die beiden Komödien des französischen Schauspielers, Dramatikers und Theaterleiters Louis Benoît Picard (1769-1828) für die Bühne ins Deutsche übertragen hat.⁸⁵⁶ Angelangt ist man gleichzeitig bei den „Übersetzungen“ im strengen Sinne des Wortes, nämlich Schillers „Übersetzungen aus dem Französischen“⁸⁵⁷ für die Bühne, einer Sprache also, die er in schriftlicher Form, anders als das Englische oder Italienische, beherrschte.⁸⁵⁸ Das Zusammenziehen beider Übersetzungen scheint gerechtfertigt zum einen durch die parallele Ausarbeitung, die der Dramaturg zwischen Februar/März und dem 5. Mai 1803 vornimmt⁸⁵⁹, zum anderen durch die vergleichsweise geringe Abweichung vom Hypertext zum Hypotext und dem daraus ableitbaren eher kleinen Spielraum für die sich daran knüpfende Interpretation.⁸⁶⁰ Von der komödientheoretischen Warte aus betrachtet, bilden die beiden vorliegenden Komödien das Ende, den Schlußpunkt einer Antiklimax von Schillers am Ende seiner dramentheoretischen Schriften erlangten

854 Fricke/Göpfert, Bd. 1, S. 272.

855 So Johannes Endres, Das „depotenzierte“ Subjekt, hier S. 179.

856 Hauptsächlich der Herzog hat dabei seine Hände im Spiel gehabt, so daß Schiller dem notorischen Komödienmangel mit zwei Picard-Stücken begegnete, NA, Bd. 15,2, z. B. S. 496, Alt, Bd. II, S. 482; so früher bereits von Wiese, Drama und Theater, S. 705.

857 So entsprechend der Titel des Teilbandes 15,2 der NA, in welchem sie abgedruckt sind, hg. vom Romanisten Willi Hirdt.

858 Umfassend zu Schillers Französischkenntnissen und literarischen Bezugspunkten wiederum Hirdt in NA, Bd. 15, 2, S. 396-431, besonders S. 396ff., S. 400f., S. 414-418.

859 Vgl. z. B. Ingenkamp, S. 1098.

860 Vgl. die einander diametral entgegengesetzten Einordnungen Stierles respektive Pfisters zur Übersetzung als einer besonders wichtigen respektive weniger bedeutenden Form der Intertextualität im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit; als ein Beleg für den konzeditierten wie unterstellten engen interpretatorischen Spielraum mag hier eingangs des Kapitels zunächst der Hinweis gelten, daß etwa Albert Köster beide Picard-Stücke in seiner Studie nicht in einem eigenen Kapitel gewürdigt, sondern der „Phädra“-Untersuchung untergeordnet hat, vgl. Köster, Schiller als Dramaturg, S. 267ff. und diese dort als „Kleinigkeiten“ wertet.

anspruchsvollen Sicht auf die Funktion und den Status der Komödie.⁸⁶¹ Tatsächlich ist es ein riesengroßer Schritt von Schillers „großartiger Komödientheorie“⁸⁶² über die „Dramatische Preisaufgabe“ zu den 1803 für die Bühne übertragenen ambitionslosen Lustspielen des zeitgenössischen Franzosen.⁸⁶³

Da es dem, um in Endres' Begriffsfeld zu bleiben, Konsumenten nicht immer nur den „Appetit“, sondern zuweilen auch die Sprache verschlagen kann und Schiller für derlei komödientypisches Eßverhalten eher wenig bis keinen Sinn aufbrachte, mußte für die unter akutem Komödienmangel leidende Weimarer Bühne eine andere als die gerade erwähnte gängige Form entweder entworfen oder zumindest entdeckt werden. Wohl nicht zuletzt aufgrund der hohen Ansprüche, welche Schiller an die noch ausstehende Komödie anlegte, vermochte er selbst es nicht, nach den selbst aufgestellten Kriterien dieses Lustspiel zu kreieren. Infolge des auch mittels der „Dramatischen Preisaufgabe“ nicht behobenen Lustspielmangels richtete sich Schillers Blick, nicht gänzlich freiwillig⁸⁶⁴, nach Frankreich. Eine wenig innovative, ja subalterne Rolle spielt Louis Benoît Picard innerhalb der französischen Literaturgeschichte.⁸⁶⁵ Den Zeitgenossen dagegen galt der französische Theaterpraktiker ein zu berechtigten Hoffnungen Anlaß gebendes Talent.⁸⁶⁶

861 Anders sieht es Koopmann im Schiller-Handbuch, hier S. 740, der sie „vielleicht doch als Ersatz für von Schiller nicht geschriebene Komödien nehmen“ möchte.

862 Abermals Endres, Das depotenzierte Subjekt, hier S. 6.

863 Analog Alt, Schiller, Bd. II, S. 482, er schreibt an dieser Stelle bezüglich der Picard-Stücke von „leichtgängiger literarischer Salonware, dessen Texte Publikumsresonanz verbürgten und daher auch für die Weimarer Bühne attraktiv schienen.“

864 Allgemein wird darauf hingewiesen, daß der Weimarer Hof, deutlicher noch: der Herzog selbst, darauf drängte, zeitgenössische französische Dramen am Hoftheater zu spielen, vgl. beispielsweise schon Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hier sein Kommentar auf S. 351, Anm. 109; damit übereinstimmend Hirdt, NA, Bd. 15, 2, S. 496, S. 501 und Alt, Schiller, Bd. II, S. 481. Unbestreitbar hat es von verschiedenen Seiten, erst recht von derjenigen des Hofes, permanent diese intendierten Vereinnahmungsversuche und Vereinnahmungen gegeben. Ob Schiller diese Interessen jedoch immer und vollständig bedient hat, möchte ich doch in Frage stellen, das kann erst eine Interpretation herausfinden. Interessant scheint grundsätzlich die Tatsache der (versuchten) Vereinnahmung auf der einen sowie die aufgrund der Sprachkenntnisse größere Textgebundenheit und –verbundenheit auf der anderen Seite, die in den französischen Textvorlagen zusammenfallen. Apropos Zensur: Man sollte sich vielleicht nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch in den heutigen vermeintlich freieren Zeiten öfter staatliche oder fundamentalreligiöse Zensur betrieben wird, als man es sich gemeinhin vorstellt, erinnert sei etwa an die Ausstellungen „Verbrechen der Wehrmacht“ bzw. „Körperwelten“ oder das Absetzen von Theaterstücken aufgrund der Androhung von Anschlägen.

865 So wird Picard in der von Hans-Joachim Lope geschriebenen „Französischen Literaturgeschichte“ (3., durchgesehene und erweiterte Auflage Heidelberg 1990) nur an zwei Stellen kurz erwähnt (S. 221 respektive S. 299 mit dem eindeutigen Hinweis, „[...] [d]as Empire brachte einen zeitweiligen Sieg des ‚Alten‘ [!] [...]“, während die von Jürgen Grimm hg. „Französische Literaturgeschichte“ (4., überarbeitete und aktualisierte Auflage Stuttgart, Weimar 1999) ihn überhaupt nicht mehr der Erwähnung für würdig befindet; allerdings liefert Hirdt zahlreiche Zeugnisse dafür, daß Picard von seinen französischen Zeitgenossen sehr geschätzt war, siehe hierzu NA, Bd. 15,2, S. 501-514, besonders S. 502f.; vgl. ferner: <http://www.theatre-odeon.fr/public/document/biograph/picard/htm>.

866 Vgl. den komfortablen Kommentarteil bei Hirdt, NA, Bd. 15,2, S.502, wo die „offenkundige Begeisterung des Pariser Publikums“ über den Autor, der „in einer fast drei Jahrzehnte währenden

Als definitiv nicht anschließbar erweisen sich beide „Lustspiele aus dem Französischen“ an die hohen Erwartungen einer erst noch zu schreibenden Komödie, die es, nach Schillers Vorstellungen (1795) ermögliche, „frei von Leidenschaft [...], immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen [...]“.⁸⁶⁷ Dagegen spricht von vorneherein die jeweils gegebene Sympathienlenkung der Rezipienten, die auf Seiten der Liebenden steht, aber auch aufgrund des Wissensvorsprunges gegenüber einer Figur wie der des Ministers Ariste/Narbonne den unbeherrschten, strategisch nicht einwandfrei und besonders effektiv agierenden Laroche/La Roche einschließt. In der „Dramatische Preisaufgabe“ wird zwar unverändert „jene geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüts“ als das „schöne“ Telos der Komödie betont, das Schiller bereits in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ vor Augen stand. Desgleichen wird an der „absolute[n] moralische[n] Gleichgültigkeit“ der Komödie festgehalten, das „sentimentalische“ Lustspiel, das z. B. von der Komödie der Aufklärung her noch bekannt ist⁸⁶⁸, dagegen explizit verworfen, indem darauf hingewiesen wurde, daß „bei uns Deutschen [die reine Komödie, das lustige Lustspiel] durch das sentimentalische *zu sehr verdrängt worden* [...]“.⁸⁶⁹ Um die Erfolgsaussichten zu erhöhen, werden mögliche Wettbewerbsteilnehmer dazu aufgerufen, „Intrigenstücke“ einzureichen, für die vermeintlich vielfältigere Gestaltungsmöglichkeiten offenstünden.⁸⁷⁰ Die Auswahl von „Encore des Ménechmes“ respektive von „Médiocre et rampant...“ erklärt sich indes nicht vollkommen vor dem Hintergrund der aus der Sicht der Verantwortlichen des Hoftheaters nicht erfolgreich verlaufenden Preisaufgabe.⁸⁷¹ So gesehen, stellt die Auswahl beider Stücke einen

Schaffensperiode die Schilderung zeitgenössischer Sitten“ zum Gegenstand seiner Dramen erkoren hatte, erwähnt wird, so Hirdt, hier S. 503.

867 Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. V, hier S. 726 [Über epische und dramatische Dichtung].

868 Einschlägig für das rührende Lustspiel im deutschsprachigen Raum: Christian Fürchtegott Gellert (1715-1759) und insbesondere „Die zärtlichen Schwestern“ (1747). Interessanterweise steht diese Komödienform unter dem Einfluß französischer Dichter, obwohl Gottsched aufgrund der mangelnden Komik diesen Stücken seine Unterstützung versagte, allen voran Pierre Claude Nivelle de La Chaussée (1692-1754).

869 Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 844-846, hier S. 845 [Dramatische Preisaufgabe], kursive Hervorhebungen der Verf..

870 Ebenda: „Man unterscheidet aber auch in der reinkomischen Gattung noch *Charakterstücke* und *Intrigenstücke*, und es ist eine alte, nicht ungegründete Bemerkung, daß der deutsche Genius in jener ersten Klasse nie sehr glänzend erscheinen wird. [...] Es bleibt also nur das Feld der Intrigenstücke offen; das Feld ist reich und nicht so leicht als das der Charakterstücke zu erschöpfen. In dem Intrigenstücke sind die Charaktere bloß für die Begebenheiten, in dem Charakterstücke sind die Begebenheiten für die Charaktere erfunden. Das *Genie* wird das Vorzügliche beider Gattungen auf eine glückliche Art zu vereinigen wissen.“ [Kursive Hervorhebung der Verf.] – Damit, daß ein solches Genie sich an ihrem Wettbewerb beteilige, hatte das Weimarer Duumvirat, wie die zurückhaltend-reservierte Formulierung nahelegt, gar nicht erst gerechnet.

871 Erst recht nicht, wenn man wie Borchmeyer, Saat, von Göthe gesäet, hier S. 277-282, S. 278 argumentiert, am Weimarer Hoftheater Goethes und Schillers zählten „nur die hohe Tragödie und die

nochmaligen Rückschritt hinter in der Preisaufgabe formulierte Ziele dar. Denn nicht die dem Lustspiel zuerkannte „moralische Indifferenz“ wird in „Der Parasit“ vorgeführt, sondern die von Schiller selbst so genannte „poetische Gerechtigkeit.“⁸⁷² Auch als Abgrenzung zu den Stücken Ifflands, Schröders oder Kotzebues waren sie zudem denkbar ungeeignet. Mit Kotzebue wurden die übersetzten Picard-Stücke vielmehr des öfteren in Zusammenhang gebracht.⁸⁷³

Im Fall von „Der Neffe als Onkel“ hat man es genau genommen mit keiner Intrigenkomödie, als vielmehr mit einer routinierten Verwechslungskomödie zu tun, die seit Plautus' „Menaechmi“ über Shakespeares „Komödie der Irrungen“ bis hin zu Picard kontinuierlich immer wieder zum Einsatz kamen. Der Franzose säubert sein Stück von jeglicher Frivolität und greift lediglich das Doppelgängermotiv auf, nutzt den Stoff an sich jedoch nicht.⁸⁷⁴ Kategorien wie „Betrug“ oder „Intrige“ kommen hier insofern nur in sehr engen Grenzen zur Anwendung, als „der Neffe“ mit diesen Mitteln in ehrlichen Absichten um seine ihm ebenfalls liebende Cousine Sophie kämpft, weil deren Vater es unerwarteterweise auf einmal dergestalt eilig mit der Verheiratung seiner Tochter hatte, daß Franz und sein ihm mit aller Schlitzohrigkeit assistierender Diener Champagne keine andere Möglichkeit sehen, dieses „drohende Unheil“ noch anders abzuwenden, als durch das Nutzen der äußeren Ähnlichkeit mit dem Onkel für ihre eigenen Zwecke. Wie wenig es über „Der Neffe als Onkel“ zu sagen gibt, mögen einige Kommentare,

Farce“ und im Anschluß daran den direkten Bezug zur „Dramatischen Preisaufgabe“ herstellt, um dann zu folgendem Schluß zu gelangen: „Selten ist in der Geschichte der deutschen Poetik die ursprünglich-reine vis comica so konsequent in ihr Recht wiedereingesetzt, von allen sittlich-sentimentalischen Bemäntelungen befreit worden wie in diesem Preisaufgabentext.“ Bei derber Komik, jenseits aller sonstigen voneinander abweichenden Definitionen der „Farce“ denkt Borchmeyer, wie zu vermuten steht, womöglich an Goethe selbst beziehungsweise an seine einschlägigen Texte „Satyros“, „Götter, Helden und Wieland“ oder „Jahrmarktsfest zu Plundersweilen“ (alle 1773, also vergleichsweise früh entstanden). Diese gehörten jedoch weder während Schillers Wirken am Hoftheater noch danach zum Repertoire des Hoftheaters. Hinzu kommt die an der „Turandot“ beobachtete Tatsache, daß die derbe Komik, wozu etwa das Gespräch zwischen Brigella und Tartaglia oder Tartaglias Solo, das *Intermezzo*, durchaus zu zählen wären, im Hypertext getilgt sind. Deswegen wird hier die Farce keineswegs für die klar erkennbare, bevorzugte Form der Komödie gehalten, auch wenn die Spielanweisungen für die Schauspieler, auf welche Borchmeyer rekurriert, diese Richtung erst einmal nahelegen. Durch die tatsächliche Stückauswahl scheint die These nicht gedeckt.

872 Vgl. Schillers Brief an seine Frau Charlotte vom 13. Oktober 1803, z. B. zitiert in NA, Bd. 15, 2, S. 499. Auf die „poetische Gerechtigkeit“ wird weiter unten noch einmal zurückzukommen sein.

873 So Körner indirekt in seinem Brief an Schiller vom 24. Oktober 1803 [und nicht, wie noch bei Berghahn datiert, am 10. Oktober, Anm. der Verf.], vgl. NA, Bd. 15,2, S. 499f., vgl. zudem Köster, S. 268 sowie Alt, Bd. II, mit Bezug auf Körner auf S. 483, vgl. zudem Hirdts einführende Erläuterungen, NA, Bd. 15,2, S. 503f..

874 Vgl. hierzu Elisabeth Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, den Abschnitt „Menächmen“, S. 516ff.; Hammer, W.A.: Das Substantivum in Schillers Übersetzung „Der Neffe als Onkel.“ – Wien 1900, S. 3-19, hier S. 6, weist auf die Bedeutung von Regnards Komödie „Les Ménechmes ou les Jumeaux“ mit dem Untertitel „comédie en 5 actes et en vers“ hin, Köster, S. 269 nennt zudem Bonins nicht näher gewürdigte „Drillinge“ als Ideenquellen Picards.

denn um ausführliche Interpretationen handelt es sich im eigentlichen Sinne nicht, zeigen:

„*Encore des Ménechmes*“ interessiert sich weniger für Charaktere und Sitten; es lebt von der zeitlosen und allgemeinverständlichen Situationskomik, die auf der Ähnlichkeit zweier Personen beruht.“⁸⁷⁵ Koopmann befindet, noch lapidarer: Schiller „hat *Der Neffe als Onkel*“ sehr genau übersetzt. [...] Gestrichen hat Schiller in *Der Neffe als Onkel* fast nichts. [...]“⁸⁷⁶ Kurz und knapp stellt Köster fest: „Der *Der Neffe als Onkel*“ war an sich zu unbedeutend [...].“⁸⁷⁷ Leider ist dem nichts entgegenzusetzen und wenig hinzuzufügen, zumal Hammers zu einer anderen Schlußfolgerung gelangender Aufsatz⁸⁷⁸ Schillers Änderungen gravierender einstuft, als diese *realiter* sind. Denn ohne eine der von Hammer dokumentierten Änderungen⁸⁷⁹ des übersetzenden Dramaturgen in Zweifel zu ziehen, fällt bei einer Prüfung dieser doch auf, daß sie weder zu einem

875 So Ingenkamp, S. 1098.

876 Koopmann im Schiller-Handbuch, hier S. 740.

877 Köster, S. 269.

878 Hammer, Das Substantivum in Schillers Übersetzung, hier S. 5: „Obwohl sich Schiller mit unverkennbarer Genauigkeit an das französische Original gehalten hat, muss doch die Behauptung [...], Schillers Text schließe sich wortgetreu an das Original an, bezüglich des Lustspiels „Der Neffe als Onkel“ Einschränkung erfahren.“ respektive S. 7: „Schiller kam es bei der Übertragung [...] darauf an, dem Dialog des Stückes jenen leichten und natürlichen Ton zu verleihen, der die Illusion auf dem Theater wahr. [...] Wo wir auch in dem Stücke Freiheiten des Übersetzers entdecken, waltet doch immer der Geist und Geschmack des Dramaturgen wie des Dichters. *Jene Zusätze und freien Wiedergaben, die Schiller mit Vorliebe bringt, gereichen dem Stück nur zum Vortheil.* Ebenso wie bei seinen Vergilumdichtungen [die nach meinem Dafürhalten in einem anderen Zusammenhang zu sehen sind, obwohl Schiller Latein ebenso beherrschte wie Französisch, aber an die Aufführung eines lateinischen Stückes auf einer Theaterbühne nicht gedacht war, Anm. der Verf.] *lässt sich in dieser Übersetzung das Streben nach größtmöglicher Anschaulichkeit, aber auch nach Natürlichkeit der Gespräche deutlich erkennen.*“ Bewiesen werde letztendlich, „wie es dem Dichter darum zu thun war, das Lustspiel mit allen sprachlichen Mitteln zu einem vollkommeneren Bühnenstück auszugestalten.“ [Kursive Hervorhebungen der Verf., genau wie beim folgenden Zitat]: Seine Analyse gipfelt auf S. 12 in folgender Aussage: „[...] Allen [...] Gestalten [gemeint: die Figuren des Stückes „Der Neffe als Onkel, Anm. der Verf.] wird von Schiller erst mancher Zug aufgeprägt. Wie bei einem Gemälde oft nur ein Pinselstrich genügt, um einen charakteristischeren Schatten zur Geltung zu bringen und *dem ganzen Werke höhere Vollendung zu verleihen, so gewinnen die Gestalten dieses Lustspiels durch Schillers Übersetzung in der That an Plastik.* Dieses Streben nach realistischer Ausbildung der Charaktere zeigt sich zum Theile auch in der unverkennbaren Vorliebe für drastische Bezeichnungen, z.B. für Schmähworte [...]“ – Hammer kommt hier so ausführlich zu Wort, da er nicht so ohne weiteres zugänglich scheint sowie vor allem aufgrund der Tatsache, daß er eine nahezu singuläre Arbeit vorgelegt hat, insofern als es wenig Neuere und nichts Umfangreicheres als seinen Aufsatz über „Der Neffe als Onkel“ gibt.

879 Hammer führt z. B. „die verschiedenartige Verdeutschung der Anredeformeln“ (S.8), die Verwendung „allgemein gebräuchliche[r] Wendungen und Ausdrücke seiner Muttersprache“ (S. 9, ähnlich nochmals S. 15), das Zurücknehmen von „Umschreibungen“, wie derjenigen für „Bräutigam“ (S. 14), das Ersetzen des französischen Pronomens durch ein Substantiv im Deutschen, wobei Hammer die Notwendigkeit dieser Maßnahme gleich selbst mit erklärt: „sie ist in dem geringeren oder ausgedehnteren Gebrauche begründet, den das Fürwort im Deutschen, beziehungsweise im Französischen findet“ (S.17) sowie das Ergänzen dieses Substantivs durch ein Adjektiv (S. 18) an; marginal erscheint zudem die von Hammer aufgespürte Erweiterung seitens Schiller im dritten Akt in der dritten Szene, als der deutsche „Postillon“ ironisch den verliebten Dorsigny imitiert und dabei ein im Hypotext nicht vorkommendes „Mein englisches Cousinchen!“ ergänzt, vgl. NA, Bd. 15,2, S. 240/241.

neuen Stück noch zu einer neuartigen Interpretation des vorliegenden Dramas zu führen vermögen. Wie eng Schiller an seiner Vorlage bleibt, mag stellvertretend ein Textvergleich der zwölften Szene des ersten Aktes (NA, Bd. 15,2, S. 202/203) illustrieren. Noch nicht einmal ein evidentere Übersetzungsfehler verändert den so durchschaubaren wie trivialen Sinn von Picards Lustspiel. Als Kostprobe kann die Begegnung zwischen dem jungen Dorsigny und seinem Freund Valcour (NA, Bd. 15, 2, S. 182/183) gelten. Valcour hat es eilig, den verkleideten Freund, der ihn anonym in das Haus seines Onkels bestellt hatte, zu verlassen. Bei Picard entschuldigt er sich darum mit einer Verabredung im „Théâtre-Italien“⁸⁸⁰, bei Schiller mit einer Verabredung zum Kartenspiel⁸⁸¹, doch daraus erwächst kein neuer Interpretationsansatz. Picard vermochte es zu seiner Zeit, mit dem kalkulierten Stück einigen Erfolg zu erzielen. Herzog Carl-August mochte daran gleichfalls sein leicht zu stillendes Vergnügen gehabt haben, heute wären mit der Komödie kaum noch Zuschauer ins Theater zu locken und kein Theaterpraktiker käme vermutlich auf die Idee, mit einem Stück um das Publikum zu werben, wo Frau von Mirville damit kokettiert, daß „Putzhändlerinnen“ „sehr wichtige Personen“ zwar nicht für Herren, aber sehr wohl für Damen sind (NA, Bd. 15,2, Szene I, 13, S. 204/205).⁸⁸²

War die gewählte Kapitelüberschrift „Prosaische Interlinearübersetzung“ mit Bezug auf Picards Prosastück durchaus wörtlich gemeint, so trifft diese im Hinblick auf das fünftaktige Alexandrinerstück⁸⁸³ in eher übertragenem Sinne zu. Zwar rührt Schiller

880 NA, Bd. 15,2, S. 182: „VALCOUR: [...] Point du tout, mais on m'attend. / DORSIGNY: Où? / VALCOUR: Aux Bouffons. [...]“; ergänzend dazu Hirdts Erläuterungen, NA, Bd. 15,2, S. 537.

881 NA, Bd. 15,2, S. 183: „VALCOUR: [...] Das nicht, lieber Dorsigny. Aber ich muß fort. / DORSIGNY: Wo? / VALCOUR: Beym L'hombre. [...]“

882 Auffallend ist immerhin, daß es zwar verschiedentlich zu Reanimationen des „Parasiten“ auf deutschsprachigen Bühnen kam, daß jedoch „Der Neffe als Onkel“ auch aus Sicht der Schiller-Forschung nach dem neunzehnten Jahrhundert und Hammers Aufsatz kein weiteres Interesse auf sich zu ziehen vermochte, vgl. etwa: Picard: Médiocre et rampant ou le moyen de parvenir und Encore des Ménechmes. Abdruck der ersten Separat-Ausgaben von 1797 und 1802. – Halle: Max Niemeyer 1888. So brachte der Intendant und Regisseur Matthias Hartmann kürzlich „Der Parasit“ am Bochumer Schauspielhaus heraus und am Deutschen Nationaltheater in Weimar inszenierte Martin Schulze im Frühjahr 2002 dasselbe Stück, vgl. taz Nr. 6721 vom 10.04. 2002, S. 16. Unverkennbar stimmt es zwar, daß eine „heiterkeitsstiftende Wirkung“ von der Überführung „eines Betrügers“ ausgeht, daß eine solche „auf den Bühnen der verschiedensten Zeiten in Szene zu setzen“ war, wie Japp, Kleist und die Komödie seiner Zeit, hier S. 112 feststellt, doch ist der Betrug des „Franz von Dorsigny“ dann doch nicht „heiterkeitsstiftend“ genug oder zumindest weniger originell als derjenige La Roches.

883 Auf das Charakteristische des Alexandriners wird an dieser Stelle nicht näher eingegangen. Verwiesen sei auf das nachfolgende „Phädra“-Kapitel, wo dieser Komplex eingehend beleuchtet wird. Gerechtfertigt scheint dieses Verfahren dadurch, daß Schiller sich hier zu einer Prosa-Übersetzung entschlossen hat, wohingegen er bei „Phädra“ den Alexandriner durch den Jambus ersetzt, also bei der Beibehaltung der Metrik bleibt. Gestützt wird die Nicht-Berücksichtigung des beliebten französischen Versmaßes ferner durch die Schiller noch nicht zur Verfügung stehende Information, daß Picard selbstkritisch seine Verse für weniger gelungen erachtet als seine Prosa, vgl. NA, Bd. 15,2, S. 508f.; zur abweichenden Titelgebung siehe Hirdt, NA, Bd. 15,2, S. 514. Claudia Josts gleichfalls auf die Verwendung des Typus „Parasit“ rekurrierender Hinweis: „Für ein Stück, das die Frage von Plagiat und Namensdiebstahl zum Thema hat, ist die verdeckte Autorisierung, die es umgeht, auf den Namen jenes

ziemlich selbstbewußt die Werbetrommel für sein wie üblich verschiedenen Bühnen angebotenes Projekt⁸⁸⁴, indem er auf „zwey sehr bedeutende Rollen und einige gut berechnete Theatercoups“ hinweist und sich gleichzeitig zugute hält, etwaige „Mängel des Originals zu verbessern gesucht“ zu haben. Tatsächlich begeht er nicht, wie bei „Turandot“, erneut den Fehler, wirkliche oder vermeintliche dramaturgische Schwächen seines Hypotextes *en passant* korrigieren zu wollen.⁸⁸⁵ Eine vom übersetzenden Dramaturgen eingefügte Stelle vom Umfang oder der Bedeutung des Turandot-Monologes fehlt konsequenterweise. Überhaupt stellte die mutmaßlich weiteste Entfernung vom Hypotext somit die vorausgegangene „Turandot“-Bearbeitung dar, die, mit den eben besprochenen Texten verglichen, den Wendepunkt hin zu einer Bearbeitung im strengen Sinn markierte. Mehr noch: Schiller scheint sich gegen eine ähnliche Maßnahme wie bei der vorausgegangenen Bearbeitung ganz bewußt entschieden zu haben.⁸⁸⁶ Er beschränkt sich auf eine zurückhaltende wie effektive Anpassung an die deutschsprachige Bühne – trotz seiner Vermutung, Picard sei einem anderen, weil vielschichtigeren, durchtriebeneren „Character von Parasit [...] nicht gewachsen“ gewesen, weshalb er es „sich freilich ein wenig leicht gemacht habe.“⁸⁸⁷ Dagegen bleibt eher zu klären, ob Picard mit seinen Stücken nicht vielleicht etwas anderes wollte als Schiller und ob darum der Bearbeiter mit der geäußerten Kritik überhaupt den geeigneten Maßstab anlegt.⁸⁸⁸

Der Blick richtet sich damit auf die hier an der einen oder anderen Stelle anzutreffende Differenz zwischen Hypo- und Hypertext. Viele Unterschiede sind es auch hier nicht,

anderen Autors zu verweisen, vielleicht nicht ganz unbedeutend.“, C. J., Die Logik des Parasitären, hier S. 358, der mittels einer gedanklichen Aposiopese Schiller hier ebenfalls parasitären Umgang mit fremdem geistigen Eigentum nahelegt, wird hier nicht gefolgt, da wiederum der Paratext „Ein Lustspiel. (Nach dem Französischen)“ die fremde Autorschaft doch klar zu erkennen gibt.

884 So beispielsweise in einem Brief vom 17. Juli 1803 an den Hamburger Intendanten Herzfeld, vgl. NA, Bd. 15,2, S. 498.

885 Was Claudia Jost: Die Logik des Parasitären: Literarische Texte, Medizinische Diskurse, Schrifttheorien. – Stuttgart, Weimar 2000, in ihrem Kapitel „Der Parasit oder die Kunst sein Glück zu machen“, S. 357-369, eher negativ aufnimmt, vgl. hier S. 360.

886 Zumindest legen Schillers Briefe an Körner vom 28. März 1803 respektive vom 7. November 1803 diesen Schluß nahe, vgl. NA, Bd. 15,2, S. 496f. und S. 500.

887 So Schiller im gerade erwähnten Brief an Körner, NA, Bd. 15,2, S. 500.

888 Vgl. hierzu den von Hirdt mitgeteilten Rückblick Picards auf die Entstehungszeit von „Médiocre et rampant...“ aus dem Jahr 1821, NA, Bd. 15,2, S. 506-512, besonders S. 507f., 511f. respektive Picards gleichfalls hier wiedergegebene Einlassungen zur Intrigenkomödie in der „Encyclopédie moderne“ (1852 neu herausgegeben), NA, Bd. 15,2, S. 532f.; Ohne Picards Lustspiele tiefschürfend zu finden, fragt man sich, ob man den Lustspielen gerecht wird, indem man wie Schiller, hier von Picard ausgehend, das Französische generell mit dem Leichten, Oberflächlichen identifiziert und das Deutschsprachige mit dem Tiefen, so sieht es auch Hirdt, NA, Bd. 15,2, S. 402f.. Noch bedenklicher erscheint allerdings, wie sehr sich spätere Interpreten wie Köster oder Hammer, bis hin zu Ingenkamp diese Argumentationsweise zu eigen machen. Die nicht freiwillige Auswahl gerade dieser Texte ist doch von zentraler Bedeutung. Zudem muß Picard das Recht eingeräumt werden, andere Ziele als sein späterer Dramaturg zu verfolgen. Picards Stellungnahmen zu seinen eigenen Werken ermöglichen durchaus den Schluß, er sei sich seiner eigenen Möglichkeiten und Grenzen als Dichter sehr genau bewußt gewesen.

doch einige immerhin. Neben einigen weniger bedeutenden Übersetzungsgenauigkeiten⁸⁸⁹ nimmt der Dramaturg die eine oder andere Kürzung, Streichung sowie Ergänzung vor, die für den Fortgang der Handlung ohne feststellbare Folgen bleiben (z. B. die Streichung NA Bd. 15,2, Szene IV, 4, S. 130, V. 1380-V. 1383).⁸⁹⁰

Schillers insgesamt sicherlich zurecht als solche anerkannte flüssige, natürliche Übersetzung des französischen Ausgangstextes ist im Hinblick auf „Der Parasit“ allerdings etwas zu relativieren angesichts einiger nicht zwingend notwendiger enger Anlehnungen ans Französische, an sogenannte „Gallicismen“⁸⁹¹, die wohl absichtlich beibehalten worden sind. Hatte Schiller sich doch an anderer Stelle selbst explizit gegen eine unnötige Verwendung zu vieler Fremdwörter ausgesprochen.⁸⁹² Indem er selbst gegen seine eigene Maxime verstößt, blickt er zugleich ironisch auf den soeben übersetzten Text. Folgende Beispiele seien erwähnt: In der vierten Szene des ersten Aktes berichtet Madame Belmont freudig ihrem Sohn, daß Herr Selicour zugesagt habe, sie „bey dem Lycée“ zu „abonniren“ (NA, Bd. 15,2, S. 32 beziehungsweise S. 33), in der siebten Szene des ersten Aktes legt Schiller dem Kammerdiener, Michel, im Gespräch wiederum mit Selicour diesen Satz in den Mund: „Hören Sie, Herr Selicour! Von meinem Briefe an Sie lassen Sie sich gegen den gnädigen Herrn nichts merken. Er hat uns, da er zur Stadt reiste, streng anbefohlen, um nichts zu sollicitiren. – Er ist so etwas wunderlich, der Herr!“ (NA, Bd. 15,2, S. 43), und in der siebten Szene des zweiten Aktes wendet sich selbiger Selicour an Madame Belmont mit der Bitte: „Excusiren Sie!“ (NA, Bd. 15,2, S. 76 und S. 77). Alle drei genannten Beispiele hätten sich unter Umgehung der Fremdwörter „abonnieren“, „sollizitieren“ und „excusieren“ übertragen lassen, das mittlere dürfte noch dazu auch am Weimarer Hof des Jahres 1803 eher unüblich gewesen sein.⁸⁹³ Dahinter steckt jedoch eventuell Methode insofern, als sich diese gewählte, gekünstelte, blasierte Ausdrucksweise nicht allein als ein Charakteristikum der jeweiligen Figur lesen oder auffassen läßt, sondern zusätzlich als eine Parodie des höfischen, des administrativen Umfeldes allgemein.

889 Siehe Hirdts Anmerkungen NA, Bd. 15, 2, insbesondere S. 516.

890 Vgl. Ingenkamp, S. 1114-1118; Hirdt, NA, Bd. 15,2, S. 514.

891 So Köster, S. 267.

892 Zur Erinnerung sei nochmals aus der Rezension von Goldonis Memoiren zitiert, in der sich Schillers Übersetzungsmaxime findet, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. V., hier S. 931: „[...] Die Übersetzung ist fast durchgängig leicht und fließend; hier und da freilich vermißt man sehr die angenehme Nachlässigkeit des Originals. *Die Sprache könnte reiner sein. Sollten wir wirklich für die Worte soupieren, genieren, Doktrin, apathisch u.a. keine gleichbedeutenden deutsche haben?* [...]“ [kursive Hervorhebungen der Verf., unterstrichene in der zitierten Ausgabe]

893 Diesen Schluß legt ein Blick in das „Deutsche Wörterbuch“ (1905) nahe, wo sich nur ein vergleichsweise schmaler Eintrag ohne Hinweise auf die besondere Verwendung dieses Wortes findet, vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Band 16. Zehnten Bandes Erste Abteilung. Seeleben – Sprechen. [...] – München 1984. (= Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe Leipzig 1905), Spalte 1505.

In die nämliche Richtung gehen die bei Schiller erneut, wie bei früheren Bearbeitungen auch, ausführlicher geratenen Didaskalien, die ebenso teils einen markierenden, teils einen parodierenden Impetus nahelegen. Zurecht wurde darauf hingewiesen, wie ungenau Schiller teilweise bei der Übernahme des Nebentextes aus dem Original ist.⁸⁹⁴ So übernimmt er manchmal die Anweisungen gar nicht (vgl. stellvertretend die Stelle eingangs der Szene IV, 2, NA, Bd. 15,2, S. 118 und 119). Insgesamt läßt sich aber eine Tendenz dahingehend erkennen, daß Schiller etliche im Hypotext entweder nicht für notwendig befundene, als selbstverständlich betrachtete Didaskalien einfügt (z. B. stellvertretend für viele ähnliche Zusätze NA, Bd. 15,2, Szene III, 10, S. 113 am Szenenende „er geht ab“) oder aber Ergänzungen vornimmt, die das Geschehen selbst interpretieren (so z. B. NA, Bd. 15, 2, Szene III, 6, S. 103, als Selicour nicht allein, wie bei Picard, am Ende der Szene abgeht, sondern von Schiller dabei „mit beiden Händen an seine Rocktasche greifend“ gedacht wird⁸⁹⁵).

Schillers deutlichere Konturierung der Figuren, die ihm verschiedentlich attestiert wird⁸⁹⁶, lassen sich ähnlich verstehen und plausibel einordnen wie die gerade aufgezeigte ausführlichere Würdigung des Nebentextes, sofern man sie als eine möglicherweise intendierte genauere Führung der Schauspieler betrachtet. Vielleicht war diese bei den französischen Akteuren gar nicht notwendig gewesen und deshalb im gleichfalls für die baldige Aufführung geschriebenen Original in der Deutlichkeit nicht aufzuzeigen?⁸⁹⁷ Anhand des Nebentextes wird evident, daß die Darsteller präzise über die Bühne dirigiert werden. An einzelnen Stellen innerhalb des Textes werden ihnen

894 So Ingenkamp, S. 1114.

895 In diese Kategorie des abgeänderten Nebentextes fallen auch folgende Zusätze des Bearbeiters: Szene I, 7, S. 45, Selicour „gibt ihm [gemeint: Michel] die Hand“, letzterer „weigert sich“; am Ende der Szene, S. 47 heißt es: „indem sich beide becomplimentieren, fällt der Vorhang“, während Picard jeden zu einer anderen Seite abgehen läßt, vgl. S. 46; Szene III, 8, S. 105 läßt der Dramaturg La Roche „nach dem Hintergrund zurück“ treten, bei Picard gibt es keine Anweisung; in Szene IV, 1, S. 117 zeigt sich Charlotte laut Didaskalie „betroffen“, als ihr von Madame Belmont eröffnet wird, Herr Selicour werde ihr Ehemann – bei Picard findet die ihr entsprechende Figur „Laure“ mehr Worte auf die Ankündigung der Madame Dorlis, vgl. S. 116, Anweisungen gibt es keine; Szene IV, 3 wird von Schiller mehrfach stärker akzentuiert, vgl. hierzu S. 127, so unterhält sich Narbonne mit seiner Tochter, darauf sprechen Selicour und die ihm so zugetane Großmutter „bey Seite“ miteinander, während Selicour versichert, es mache ihm nichts aus, einer anderen Person den eigentlich ihm selbst zustehenden Erfolg einzustreichen, „treten“ bei Schiller „beide Firmin ein“, die sofort von der Tochter des Hauses „erblickt“ und „lebhaft“ bei den übrigen Anwesenden vermeldet werden; sorgfältig choreographiert scheint zudem Szene IV, 4, S. 129, S. 131 bzw. S. 133, während die Anweisungen auf S. 135 sämtlich auf Picard zurückgehen, vgl. S. 134, greift Schiller auf S. 137 und S. 139 wieder deutlich ein, etwa wenn Selicour sich „gegen Charlotten [verneigt]“, um das nicht ihm, sondern Karl geltende Lob für sich zu verbuchen, anschließend „sich gegen Madame Belmont [bückt]“, um sich für deren Kompliment zu bedanken, um kurz darauf dem mißtrauisch gewordenen Karl Firmin, der offenbar gerade zur Klärung des Geschehens ansetzen will, „eben so schnell wieder [...]“ ins Wort fällt; analog Szene IV,5; Szene V, 6, S. 163; Szene V, 7, S. 167, Szene V, 8, S. 169, S. 173, S. 175.

896 Von Ingenkamp, S. 1119-1123.

897 Vgl. hierzu insbesondere die im nächsten Kapitel mit berücksichtigte Schilderung Humboldts der zeitgenössischen französischen Bühne.

darüber hinaus sogar die Betonungen vorgegeben.⁸⁹⁸ Immerhin könnte man Schillers gegenüber Goethe geäußerte Klage, daß die „Schauspieler“ bekanntlich „sudeln“⁸⁹⁹ als einen indirekten Hinweis darauf deuten, wie sehr eine straffe Choreographie des Geschehens auf der Bühne in beider Augen nach wie vor not tat. Bei all den kleinen Eingriffen schwingt, wie schon erwähnt, nicht zuletzt ein leiser parodierender Impetus mit, der freilich zu keiner nennenswerten interpretatorischen Differenz insgesamt führt. Gedeckt wird diese These durch Schillers vergleichsweise offene Stellungnahme gegenüber seiner Frau bezüglich der Aufnahme des Lustspiels durch den Weimarer Herzog:

[...] Der Herzog war besonders erfreut über das Stück, denn er genoß einer doppelten Satisfaction, die französische Comödie triumphieren zu sehen und die linkische Art seiner deutschen Schauspieler tadeln zu können.⁹⁰⁰

Schillers Austausch des „Madrigals“ gegen das „Sonett“ (NA, Bd. 15,2, S. 24, V. 208 mit S. 25, Zeile 6), mutet gleichfalls bewußt und kalkuliert an.⁹⁰¹ Gerade das Sonett und „dessen formale Strenge (tektonischer Aufbau, klare Symmetrie der Einzelteile)“⁹⁰² scheint Schiller die passende Gedichtform, um aus der Abänderung zum Hypotext mit einem gleichzeitigen versteckten Seitenhieb auf die als formal streng erachtete französische Poetik, so stellte es Schiller in seinem Gedicht „An Goethe als er den Mahomet des Voltaire auf die Bühne brachte“ zumindest dar⁹⁰³, möglicherweise in eigener Sache, in Abgrenzung zu diesem Poetik-Entwurf, Kapital zu schlagen. Er selbst hat denn auch auffälligerweise, im Unterschied zu Goethe⁹⁰⁴, nie selbst Sonette geschrieben.

898 Mittels in den Dialog eingestreuter Gedankenstriche, siehe z. B. Szene III, 1, S. 87, Zeile 11-16 oder Szene III, 5, S. 99, Zeile 18-28 innerhalb Selcourts längerer Einlassung und Sperrungen, siehe etwa Szene III, 9, S. 107 im Schlußsatz Narboones oder in Szene IV, 1, S. 117, Zeile 26, die der Bearbeiter unabhängig vom Hypotext einfügt.

899 So Schiller angesichts der Aufführung von „Der Neffe als Onkel“ an Goethe in seinem Brief vom 20. Mai 1803, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, S. 989f., hier S. 990.

900 So Schiller an seine Frau in seinem Brief vom 13. Oktober 1803, zitiert nach NA, Bd. 15, 2, hier S. 499 [passim].

901 Anders interpretiert es der Herausgeber der „Übersetzungen aus dem Französischen“, Willi Hirdt, hier auf S. 517, der zum Schluß gelangt: „[...] Wenn Schiller die Gattung des ‚Madrigals‘ durch die des Sonetts ersetzt, so respektiert er nicht das Pariser Lokalkolorit, um das es Picard geht. [...]“ Abgesehen davon, daß Picards Publikum im Gegensatz zu Schillers diese Allusionen zu verstehen vermochte und der gattungsinhärente „erotische Inhalt“ möglicherweise nicht willkommen gewesen wäre, da Weimar eben doch nicht Paris war, ist doch vor allem die Wahl der abgeänderten Gedichtform nicht zufällig.

902 So Hirdt, NA, Bd. 15,2, S. 517.

903 Vgl. zu diesem Gedicht das Kapitel „Schiller als Dramaturg des Weimarer Hoftheaters – ein Überblick“ der vorliegenden Arbeit.

904 Goethes „Das Sonett“ stammt als einziges aus der Zeit zwischen 1798-1805, in der Zeit direkt nach Schillers Tod (von 1806-1810) kommt es dann interessanterweise zu einer vermehrten Produktion von

Die letzte hier identifizierte Abweichung von Picards Ausgangstext rückt mit dem von Schiller eigens für dieses Lustspiel geschriebenen Gedicht „Der Jüngling am Bache“ in den Blickpunkt, welches die „Romanze“ Picards nicht wiedergibt, sondern ersetzt.⁹⁰⁵ Während das Gedicht bei Picard als Kommentar und Spiegelung der im Stück vollzogenen Handlung gedeutet werden kann, da sich „Linval“, der „Troubadour“ in einer Charles Firmin vergleichbaren Lage, der aussichtslosen Liebe zu einer ihm gesellschaftlich nicht ebenbürtigen und damit unerreichbaren „Angebeteten“ befindet und der Gedichtheld am Ende des Gedichts hofft, er könne ihr wenigstens unmittelbar vor seinem darum herbeigewünschten Tod seine „Liebe gestehn“⁹⁰⁶, läßt Schiller sein etwas länger ausfallendes, in trochäischen Vierhebern verfaßtes „Klagelied“⁹⁰⁷ mit den zu berechtigten Hoffnungen Anlaß gebenden Strophe enden:

Komm herab, du schöne Holde,
Und verlaß dein stolzes Schloß!
Blumen, die der Lenz geboren,
Streu ich dir in deinen Schoß.
Horch, der Hain erschallt von Liedern
Und die Quelle rieselt klar!
Raum ist in der kleinsten Hütte
Für ein glücklich liebend Paar.⁹⁰⁸

Der zitierte Gedichtschluß klingt trotz des getragenen Metrums lustspielgemäßer und antizipiert bereits das positive Ende, eher als dies das dreistrophige Pendant der französischen Vorlage nahelegt oder erwarten läßt. Damit vollzieht Schiller gleichzeitig einen, *sit venia verbo*, lyrischen Rückfall, der an die hausbackenen, biedermeierlichen poetischen Werke wie „Das Lied von der Glocke“ (1797)⁹⁰⁹ erinnert – ein Gedicht, wofür sein Verfasser, wohl vor allem wegen der breiten Wirkung, welches es als eine Art Legitimation der separierten Wirkungskreise von Frauen und Männern⁹¹⁰, im Haus und in der Welt, allmählich erwarb, nicht allein von der feministisch orientierten

Sonetten, vgl. Goethes Gedichte in zeitlicher Folge. – Frankfurt am Main ⁶1988, S. 510, S. 569-577, S. 579f..

905 Vgl. die Übersetzung des Picard-Gedichts bei und durch Hirdt, NA, Bd. 15, 2, S. 522f..

906 Vgl. wiederum die Übersetzung des Picard-Gedichts, ebenda, S. 523.

907 Ebenda – aufgrund des positiven Gedichtschlusses wird diese Zuordnung für nicht zutreffend erachtet.

908 NA, Bd. 15,2, Szene IV, 4, S. 139, vgl. zur Urheberschaft des zum geflügelten Wort aufgestiegenen „Raum ist in der kleinsten Hütte...“: Geflügelte Worte. Der klassische Zitatenschatz, gesammelt und erläutert von Georg Büchmann. [...] 41., durchgesehene Auflage bearbeitet von Winfried Hofmann. – Berlin 1998, hier S. 158.

909 Vgl. insbesondere Fricke/Göpfert, Bd. I, S. 429-442, V. 58-79; selbstverständlich steckt im „Lied von der Glocke“ noch wesentlich mehr als der hier thematisierte Ausschnitt.

910 Ebenda, V. 106-132.

Literaturwissenschaft mit anhaltender Kritik und Häme überzogen wurde. Zu seine stärksten poetischen Leistungen zählten diese Gedichte beide sicherlich nicht.

Ingenkamp⁹¹¹ wie Koopmann⁹¹², um wieder zum eigentlichen Gegenstand zurückzukommen, wollen Schiller angesichts der vorliegenden Lustspielübersetzungen mehr Humor zuerkennen, als diesem sonst zugestanden wird.⁹¹³ Es mag dahin gestellt bleiben, ob man dem Original oder aber der Bearbeitung mehr Humor attestieren will, in beiden Fällen hält sich dieser doch in überschaubaren Grenzen.⁹¹⁴

Weitaus spannender ist es, mögliche Erklärungen dafür zu finden, warum Schiller den harmlosen französischen Komödien, die Picard anscheinend wie „von der Stange“ zu produzieren in der Lage war, den Vorzug beispielsweise vor Lessings geistreicher einzigartiger Komödie gab, die, aus Mangel an vielen anderen gleichrangigen Lustspielen, bis heute zum besten gehört, was es in deutscher Sprache in dieser Gattung gibt.⁹¹⁵

„Der Parasit“ sollte, obwohl er auf den ersten Blick harmlos wirkt, nicht gänzlich unterschätzt werden. Schließlich besitzt „eine Satire auf die Beamtenwelt“, ein „Spiel um Plätze und Plazierungen“ doch durchaus auch langfristig einen gewissen Reiz, nicht allein für die Beamenschaft.⁹¹⁶ Denn durch den schon von Picard am Schluß angelegten Hinweis⁹¹⁷ Narbonnes: „Diesmal hat das Verdienst den Sieg behalten. - Nicht immer ist es so. Das Gespinst der Lüge umstrickt den Besten, der Redliche kann nicht durchdringen, die kriechende Mittelmäßigkeit kommt weiter als das geflügelte Talent, der Schein regiert die Welt, und die Gerechtigkeit ist nur auf der Bühne.“ (NA Bd. 15,2, S. 175) - erhält das Stück zweifellos eine ernst zu nehmende Komponente, die rückblickend das Vorgeführte in einem etwas anderen Licht erscheinen läßt. Allerdings

911 Ingenkamp, S. 1105f..

912 So Koopmann im Schiller-Handbuch, hier S. 740.

913 So stellvertretend Japp, Kleist und die Komödie seiner Zeit, hier S. 116; von Wiese, Drama und Theater, hier S. 705.

914 Mit Recht stellt Claudia Jost, Die Logik des Parasitären, hier S. 363, die Frage: „Von welcher Lust wird dieses Lustspiel durchquert?“, vgl. ebenda, S. 360, an anderer Stelle wird sogar die Zugehörigkeit zur Komödiengattung selbst in Zweifel gezogen, vgl. NA, Bd. 15, 2, S. 505 [ein Abdruck der Rezension des Stückes in der „Zeitung für Theater und Musik“, Nr. 208, S. 312, vom 18. Oktober 1804].

915 Einzig Kleists *Amphitryon* vereint neben Lessing literarische Qualität mit ungebrochener Bühnenpräsenz, Hofmannsthals *Der Schwierige* oder *Der Unbestechliche* werden bereits seltener gespielt. Diese Aufstellung erscheint höchstwahrscheinlich wenig originell, weil sie schon oft so oder so ähnlich zu lesen war, besitzt jedoch nach wie vor Gültigkeit.

916 Vgl. Jost, Die Logik des Parasitären, S. 360f..

917 Die „Narbonne“ entsprechende Figur „Ariste“ spricht folgende Schlußworte (NA, Bd. 15,2, S. 174, V. 1813-1817): „Imitez votre père, et sa main est à vous. / Sur l'intrigant ainsi l'honnête homme l'emporte. / Qu'il en arrive, hélas! Rarement de la sorte! / Qui mérite une place est loin de l'obtenir; / Et le sot, en rampant est sûr de parvenir.“ - Ein wenig anders akzentuiert es Claudia Jost, Die Logik des Parasitären, S. 362f., mit Bezug auf die zitierte Stelle: „Das Stück mündet mit Schillers Worten in ‚die poetische Gerechtigkeit‘, und als solches versteht er offenbar eine Moral [!], die der Diagnostik des Guten und dem Ideal der Welt, wo alles an seinem Platz ist, geradezu therapeutisch zur Macht verhilft. Schillers letzter Satz in der Bühnenanweisung [...] überholt den Text Picards [...].“ [Kursive Hervorhebung der Verf.]

soll nicht unterschlagen werden, daß diese „Botschaft“, diese desillusionierende Erkenntnis, - eine „Moral“ wie in manchen Aufklärungskomödien ist es durch den skeptischen Bezug zur realen Welt längst schon nicht mehr -, bei Picard schon so angelegt war und von Schiller höchstens noch verstärkt, noch nachdrücklicher zum Ausdruck gebracht wurde. Der Dramaturg verdeutlicht hier lediglich das Geschehen. Literarhistorisch erinnert es erkennbar an die Komödie der Aufklärung samt der ihr angehörenden am Ende verkündeten oder ohnehin mit Händen zu greifenden Moral.

Laut Schillers letzter Definition hat die Komödie die Erziehung als Ziel nicht mehr nötig, auch deshalb blieb „seine“ Komödie mutmaßlich reine „Theorie“. „Der Parasit“ paßte, so gesehen, schon eher zu Lessings in der „Hamburgischen Dramaturgie“⁹¹⁸ gelieferten Definition der Komödie als „Präservativ“, wäre nicht die desillusionierende Einsicht in die allein auf der Bühne waltende „poetische Gerechtigkeit“ im letzten Halbsatz.

Schwierig bis unergiebig gestaltet sich die Einordnung in die bekannten Intertextualitätsmodelle und die Interpretation der vorliegenden Lustspiele. Zum einen verhält es sich so, daß aus der Tatsache, daß Schiller entweder eng an den Hypotext angelehnt oder bei seiner etwas freieren Arbeit doch sehr gekonnt *übersetzt*, wenig Potential für weiterreichende Schlußfolgerungen erwächst. Mit Lachmann läßt sich von einer Partizipation, von einer Poetik der Kontiguität ausgehen, die eine Teilhabe an fremder, wenn auch weniger, wie bei Lachmann im strengen Sinn, an vergangener Kultur impliziert.⁹¹⁹ Die geringen Eingriffe, die lediglich punktuellen Verschiebungen scheinen so am schlüssigsten mit Picards theaterpraktischer Erfahrung erklärbar. Für eine Interpretation bedeutet dies indes kaum Gewinn, was hauptsächlich damit zusammenhängen mag, wie wenig Implizites hier explizit gemacht werden muß. Picards Lustspiele sind tatsächlich fast ausschließlich von jenem „spezifisch temporären Gehalt“⁹²⁰ - und einem räumlich beschränkten noch dazu, den Goethe einst fälschlicherweise Lessings „Minna von Barnhelm“ attestiert hat.

Am 1. Oktober 1801, also circa eineinhalb Jahre vor den Inszenierungen der Picard-Lustspiele, fand die einzige Aufführung der Lessingschen „Minna von Barnhelm“ während Schillers Wirken am Weimarer Hoftheater statt.⁹²¹ Ob dafür „nur“ Schillers

918 Siehe Lessing, HLA, Bd. IV, S. 363: „Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken; es unter allen *Bemäntelungen* der Leidenschaft und der Mode, es in allen *Vermischungen* mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften [...] zu bemerken. [...] Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arznei; und die ganze Moral hat kein kräftigers, wirksamers, als das Lächerliche. – [...]“ [HD, 29. Stück, kursive Hervorhebungen der Verf.]; vgl. zu Lessing Endres, Das depotenzierte Subjekt, S. 24.

919 So Lachmann/Schadabat im Grundkurs, hier S. 680.

920 Johann Wolfgang von Goethe, HA, Bd. 9, S.281.

921 Vgl. Göttlicher, Otto: Der Bühnendichter Friedrich Schiller. Die Wechselbeziehungen zwischen Drama und Theater in der deutschen Klassik. – Diss. Frankfurt am Main 1982; NA, Bd. 42, hier S 667.

supponierte Reserve gegenüber Lessing verantwortlich zu machen ist, was im Hinblick auf die im „Nathan“-Kapitel aufgezeigte durchaus insgesamt positiv zu nennende Lessing-Rezeption Schillers zu relativieren, wenn nicht gar eher zu bezweifeln wäre, oder ob Goethe und Herzog Carl-August in diesem Zusammenhang gleichfalls mitgewirkt haben, was wahrscheinlich ist, wird vielleicht nicht mehr zu klären sein.⁹²²

Eine der vielen möglichen Lesarten des vielschichtigen wie bleibend schönen Stücks geht bekanntlich da hin, auf der Bühne das friderizianische Nachkriegspreußen vorgeführt zu sehen, was regierungskritische Untertöne mit einschließt, so daß allein schon darin Gründe gefunden werden könnten, die dagegen sprechen, Lessings letztes Lustspiel als eine feste Größe auf dem Weimarer Hoftheater zu etablieren. Damit soll nun jedoch keinesfalls unterschlagen werden, wie wenig „Minna von Barnhelm“ an das von Schiller in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ formulierte Konzept der „Freiheit des Gemüts“ anschließbar ist. Diese postulierte „Freiheit des Gemüts“ sucht man bei den *dramatis personae* der „Minna“ vergeblich. Um derb-komisch, als „lustiges Lustspiel“, wie in der Dramatischen Preisaufgabe ausgeschrieben, aufgenommen zu werden, besitzt es offensichtlich zu viel, teilweise abgründigen, Realitätsbezug. Indes hätte sich diese Komödie *auch* als ein Intrigenstück, wie es den Weimarer Theaterverantwortlichen vorschwebte, lesen und aufführen lassen. Figuren wie Just oder Paul Werner hätten derbe Komik durchaus bedienen können, der Riccaut de la Marlinière hätte seinen filouhaften Charme versprühen können, wenn eine Figur wie er nicht vielleicht den offiziellen Stellen doch zu sehr mit den Klischees über die Franzosen jonglieren würde. Oder war eine Figur wie die selbständige Titelheldin doch zu gewagt? In Anbetracht der Tatsache, daß die anderen Komödienprojekte der Dioskuren, wie die wiederum in diesem Nexus einzuordnende „Turandot“ oder eben die Picard-Lustspiele, ebenfalls nicht exakt den zuvor zugrunde gelegten Vorstellungen entsprachen⁹²³ und dennoch ausgewählt wurden, steht eine klare Antwort auf die Frage nach den Gründen für die Ablehnung immer noch aus. Die Komödie blieb das Sorgenkind, nicht nur auf der Weimarer Bühne.

Picards Lustspiele paßten besser in Schillers und Goethes Theaterkonzept, allerdings fast explizit aus bühnenpraktischen Gründen, nicht aus dramentheoretischen. Erkennbar zurück tritt gleichfalls der kanonische Aspekt.

922 Im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe sowie in der Schiller-Chronik findet sich z. B. keine Äußerung zur Aufführung des Stücks.

923 Beide wurden in Weimar nur selten, vgl. Hirdt, NA, Bd. 15,2, S. 514, jedoch nicht nur jeweils einmal, wie Ingenkamp mitteilt, vgl. S. 1099f., gegeben, „Der Neffe als Onkel“ einzig am 18. Mai 1803, „Der Parasit“ am 12. Oktober des gleichen Jahres, sowie am 26. 10. 1803, am 6.2. 1804, am 14.9. 1805, zusätzlich am 19.8. 1805 in Bad Lauchstädt. – Von einem durchschlagenden Erfolg, den Schiller seiner Frau Charlotte am 13. 10. 1803 vermeldet, vgl. Ingenkamp, S. 1100, läßt sich somit bei den wenigen Vorstellungen auch hier nicht ausgehen, zumal Anton Genasts Einschätzung deutlich nüchterner klingt, vgl. wiederum Ingenkamp, S. 1100. Dieser relative Mißerfolg relativiert auch zugleich die einmalige Inszenierung der „Minna.“

Zudem war Schiller bei der Einrichtung der Picard-Lustspiele souverän genug, den anderen Dichter zu belassen, trotz eventueller Probleme mit der Ausschreibung. Picards ausgewiesene Bühnenpraxis hebt ihn für Theaterzwecke über die Romantiker hinaus und macht ihn dergestalt ins gemeinsame Konzept integrierbar.

Picard ist in der Reihe der von Schiller bearbeiteten Autoren heute zweifellos der unbedeutendste, unbekannteste – sowohl in nationalliterarischer als auch in weltliterarischer Hinsicht. Das Interessanteste an diesen Stücken scheint aus heutigen Überlegungen, warum Schiller sie auswählte und sie nicht nur Brentanos „Ponce de Leon“, sondern auch und vor allem der so „brettertauglichen“ „Minna von Barnhelm“ Lessings vorzog, um Hincks treffenden Terminus, den er in „Theater der Hoffnung“ prägte, einmal zu übernehmen. Lessings Name ist in diesem Kapitel schon des öfteren gefallen. Und in der Tat könnte in der Picard wie Lessing gemeinsamen Theaterpraxis, die zugleich die einzige Gemeinsamkeit darstellen dürfte, der zentrale Grund für Schillers Auswahl gelegen haben. Wie sehr Schiller sich, anfangs mühsam⁹²⁴, an der Bühnenkonformität geschult hatte, daß er hierfür sogar zu Konzessionen bei seinen eigenen Dramen bereit war, um sie aufgeführt zu erleben, zeigt den hohen Stellenwert, den er selbst dem Kriterium der Aufführbarkeit beimaß.

Haargenau der Umstand der Theorieferne und Bühnenpraxis war es wohl, der Schiller für diese zeitgenössischen Dramen Interesse entwickeln ließ. Spinnt man den Gedanken weiter, läßt sich allgemein darauf rekurrieren, daß Schiller immer für die Bühne geschrieben hat, immer auf dem Theater erscheinen wollte, hierzu auch zu Konzessionen bereit war, um einem seiner Stücke die Aufführung zu ermöglichen.⁹²⁵ Womöglich hat Schiller selbst gewußt, auf welch geringes Interesse auf dem Theater, beim Publikum möglicherweise seine eigene theoretische Komödienvorstellung stoßen könnte und sich deshalb pragmatischerweise gar nicht erst an die Umsetzung seines Ideals gewagt.

924 Die Entstehungsgeschichte von „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“ legt dazu ein eindrückliches Zeugnis ab, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. I, S. 936ff.; Peter-André Alt, Bd. I, S. 329-331.

925 Vgl. den hierzu einschlägigen Brief an Süvern vom 26. Juli 1800, NA, Bd. 30, S. 176f.: „[...] Sie werden übrigens schon aus dem gedruckten Wallenstein ersehen haben, daß verschiedenen Ihrer Erinnerungen schon in der ersten Anlage des Stücks von mir begegnet war; *nur die spätere Idee, dasselbe auf die Bühne zu bringen, war Schuld, daß ich gewisse Forderungen der Kunst dem Bedürfnis der Theater aufopfern mußte.* [...]“ [Kursive Hervorhebungen der Verf.]; analog schon Petersen, Schiller und das Weimarer Theater, z. B. S. 181.

[...] Schwache Menschen sind wir alle,
Sterblich geboren darfst du sterblich fehlen.
Schiller, Phädra, V. 1413f.

2. Transmetrisierung – Schillers modernisierende Nachbildung der „Phädra“ Racines

Ähnlich wie bei „Turandot“ handelt es sich bei der Figurenkonstellation der vorliegenden dramaturgischen Arbeit um einen Mann zwischen zwei Frauen. Damit ist jedoch zugleich die einzige Parallele zwischen beiden Dramen benannt. Bekleidet doch Phädra die der Turandot diametral entgegengesetzte Rolle der aktiv um einen Mann werbenden Frau, wohingegen die andere titelgebende Heroine sich der Männer zunächst nicht nachdrücklich und brutal genug erwehren kann. So befindet sich hier Hippolyt(e) in der Turandot entsprechenden Rolle, sich und sein selbstgewähltes Junggesellentum gegen, in diesem Fall, zwei Verehrerinnen, verteidigen zu müssen. Offenbar geht von einem solchen einzelgängerischen einsamen Lebensentwurf außerhalb der vermeintlichen Norm der Ehe stereotyp von der Antike bis zum beginnenden 19. Jahrhundert und darüber hinaus quer durch die dramatischen Gattungen eine konstante Faszination aus, welche darin besteht, zu lesen oder zuzuschauen, wie der Abtrünnige respektive die Abtrünnige dann doch bekehrt werden - zu denken wäre etwa noch an Shakespeares „Taming of the Shrew.“ Daß „Turandot“ gleichwohl, vergleichsweise, gut endet, während der Schluß der „Phädra“ schlicht nicht anders als tragisch zu nennen ist, liegt natürlich u. a. an den unterschiedlichen Dramengattungen, es verstärkt gleichwohl den bestehenden Kontrast.

Wie an dieser Bearbeitung evidenter wird als bei den anderen bisher vorgestellten Werken, war Schiller in der Auswahl der zu bearbeitenden Stücke ohne Zweifel eingeschränkt – bei der Wahl der „Phädra“ hatte der Weimarer Hof seine Hände von Anfang an im Spiel⁹²⁶, galt das Stück doch als erklärtes Lieblingsstück des Landesherrn: Ursprünglich hatte Schiller an die Übersetzung des „Britannicus“ (1669) für die erneut anstehende Festaufführung anlässlich des Geburtstags der Herzogin am 30. Januar 1805 gedacht, sich dann jedoch für dieses andere Stück des gleichen Autors entschieden. Die Abwendung vom „Britannicus“-Projekt wird wiederholt mit Schillers Fragment gebliebenem „Agrippina“-Plan assoziiert, so daß in durchaus plausibler Weise

926 Erhellend zu diesem Thema: Wolgast, Eike: Schiller und die Fürsten. In: Schiller und die höfische Welt, S. 6-30, besonders S. 11-25, wo das Verhältnis zwischen Schiller und Herzog Carl August intensiv beleuchtet wird und der Verfasser zu dem Urteil gelangt, Schiller habe „bezeichnenderweise für die Übersetzung von Racines Phaedra von Carl August so viel Lob“ empfangen „wie niemals auch nur annähernd für eines seiner eigenen Werke“, hier S. 24; der zitierte Brief des Herzogs ist zugänglich in NA, Bd. 15,2, S. 680 [passim].

auf eine wechselseitige Befruchtung von Dramaturgie einerseits und eigenen dramatischen Plänen andererseits zu schließen ist.⁹²⁷

Köster interpretiert, wie übrigens die meisten übrigen Interpreten, die Übernahme dieser Aufgabe als Zugeständnis Schillers an den Herzog, einem erklärten Anhänger der französischen Tragödie im allgemeinen:

Und wenn sich Goethe und Schiller auch immer gegen diese ‚abgelebten Werke‘ und ihr ‚aufgedunsenes Pathos‘ sträubten, sie mußten doch, um nicht durch ihren Protest Anstoß zu erregen, den Neigungen des Hofes ihren Zoll entrichten, insbesondere jetzt Schiller, [...].⁹²⁸

Rudloff-Hille weicht von der eher nüchternen Beurteilung der „Phädra“ Jambenverse für einschneidender hält. Anhand eines direkten Textvergleiches belegt sie die aus ihrer Sicht tiefgreifende Veränderung, die durch diese Maßnahme vor sich geht:

[...] Der französische Schauspieler rezitiert diese Zeilen so, daß die Stimme mit jeder Zeile nach oben steigt und jeder Textabschnitt wie eine Säulenreihe sich neben die vorherige stellt. Schillers Jamben fließen dagegen wie leicht gelenkte Prosa über die Zeilen, aber sie haben nicht den Schwung und den lebendigen Wellenrhythmus seiner eigenen Dramen.⁹²⁹

Doch der Reihe nach: Schillers und Goethes (Wieder-)Annäherung an das französische Theater vollzieht sich zunächst unter dem Einfluß Wilhelm von Humboldts ab August 1799 mittels der an Goethe gerichteten Briefe „Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne“ und, bezogen auf das konkrete Drama, Madame de Staëls Lesung der „Phädra“ in Weimar am 27. Februar 1804.⁹³⁰

Ausgehend von Beobachtungen des zeitgenössischen Schauspielers François-Joseph Talma, charakterisiert Humboldt basale Unterschiede zwischen der französischen und der deutschen Bühne. Die Intention dabei scheint offensichtlich, nämlich aus diesen Differenzen Nutzen für das Weimarer Theaterprojekt zu ziehen. Positiv aufgefallen ist Humboldt am erwähnten Schauspieler zunächst die

927 Worin hingegen *nicht der einzige Grund gelegen haben muß*: Um eine geeignete Rolle für die Schauspielerin Amalie Becker zu gestalten, ändert Schiller seinen ursprünglichen Plan, vgl. seinen diesbezüglichen Brief an Goethe vom 20. Januar 1805 (Briefwechsel Schiller-Goethe, hg. von Staiger, S. 1042f.), siehe hierzu auch Ingenkamp, S. 1153; ferner Alt, Bd. II, S. 591, der das Nicht-Gelingen des ersten Übersetzungsversuchs auf den Versuch „den jambischen Blankvers [...] mit einer gleichwertigen Mittelzäsur“ zu versehen, zurückführt.

928 Vgl. Köster, S. 269; vgl. auch Borchmeyer, S. 374.

929 Rudloff-Hille, S. 197-201.

930 Wie Wilpert vermerkt, war Schiller wenig angetan von der relativ langen Dauer des Besuchs der Madame de Staël, vgl. Schiller-Chronik, hier S. 327ff..

ununterbrochene Folge [seines Spiels], ein[.] harmonische[r] Rhythmus aller Bewegungen, wodurch [...] das Ganze wieder zur Natur zurückkehrt, aus der diese Art zu spielen, einzeln genommen, schlechterdings heraustritt. [...] Sein Minenspiel ist erstaunlich ausdrucksvoll, seine Gebärden natürlich und minder regelmäßig abgemessen. [...] *Er nimmt sich mehr Freyheiten als es die französische Bühne sonst erlaubt.* Er spricht wirklich mit den Personen des Stücks, nicht wie es hier noch meistens geschieht, mit den Zuschauern. [...] ⁹³¹

Talma steht also nicht stellvertretend für die französischen Akteure *in toto*, sondern kreiert seinen persönlichen Stil, was Goethes Überschrift „Über *die* gegenwärtige französische tragische Bühne“ über Humboldts festgehaltene und nach Weimar weitergeleitete Beobachtungen etwas relativiert, obwohl der „Wahl-Pariser“ seine Ausführungen selbstverständlich nicht auf diesen einen beschränkt. Humboldt abstrahiert vielmehr im folgenden für die französische Kunst typische Merkmale. So spiele der französische Darsteller im Trauerspiel

mehr die Leidenschaft als den Charakter, hält den Zuschauer mehr bey dem augenblicklichen Zustand seines Gemütes fest, läßt ihn weniger in das Innere seiner Seele und den Gang seiner Empfindungsart schauen. Daher ist in verschiedenen Rollen weniger Abwechslung und weniger Individualität. Man könnte ein Bild eines tragischen Helden im allgemeinen entwerfen, und würde in einzelnen Rollen dasselbe Bild, mit ziemlicher Vollständigkeit, wieder finden. ⁹³²

Am Weimarer Hoftheater ging es exakt um die soeben von Humboldt wiedergegebenen Qualitäten der Darstellung seitens der französischen Akteure, vor allem um solche Errungenschaften wie die angedeutete gleichbleibende Güte der Darstellung, weniger Streuung innerhalb der auf der Bühne gezeigten schauspielerischen Leistungen. Goethes Telos der hochwertigen Ensembleleistung scheint im französischen Theater umgesetzt und nachahmenswert. Ganz hat es so den Anschein, als solle mit speziell den französischen Stücken weniger das Publikum erzogen, als vielmehr die Arbeit des Ensembles verbessert werden. Große Teile des Publikums, insbesondere die höfische Gesellschaft, wären ohne Weiteres in der Lage gewesen, den Stücken im Original zu folgen. Daran gedacht, dies auf der Bühne umzusetzen, wurde freilich nicht. Die Affinität zur französischen Sprache seitens des Hofes legt allerdings das besondere Interesse für französische Literatur und französisches Theater nahe.

Die erneute Planung eines französischen Stückes auf der Weimarer Bühne, exakt ein Jahr zuvor war bereits Racines „Mithridate“ zum gleichen Anlaß einstudiert worden,

931 Humboldt, Wilhelm von: Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne. Aus Briefen. In: Propyläen. Eine periodische Schrift. Hg. von Johann Wolfgang von Goethe. Dritter Band, erstes Stück. – Stuttgart 1965, S. 778-821, hier S. 781f.; [kursive Hervorhebung der Verf.]

932 Ebenda, S. 787.

intendiert, so interpretiert es die Rezensent in „Der Freimütige“ vom 9. Februar 1805⁹³³, die offensichtlich nach wie vor für notwendig erachtete Schulung der hiesigen Darsteller in bezug auf das Deklamieren. Gerade hierfür eigneten sich die französischen Stücke wie ihre Interpreten auf der Bühne als Vorbilder.

Gibt man sich mit dem Hinweis auf hierarchische Zwänge und besondere „Weimarer Verhältnisse“ nicht zufrieden bei der Suche nach einer Erklärung, wie es zu dieser Bühnenbearbeitung kam, dann geht es mit darum, zu klären, ob und warum gerade die „Phèdre“ Racines, abgesehen vom klaren Votum Carl Augusts, Schiller geeignet erschien, um aufs Theater zu kommen – schließlich hätte sich für Amalie Becker sicherlich noch ein anderer guter Part, in einem französischen oder einem sonstigen Schauspiel, finden lassen. Vollzog aber etwa der späte Schiller mit der Bearbeitung gar eine Wende, seine Haltung zum französischen Drama betreffend?

Jean Racine hat einen ungebrochen schweren Stand in Deutschland. So schreibt Fritz Nies von ihm als „intraduisible“, Peter Bürger erklärt nüchtern, er sei „bis heute (1964) nicht in das literarische Bewußtsein Deutschlands gedrungen“ – eine Einschätzung, die sich bis in unsere Tage mit ähnlicher Berechtigung vertreten läßt, und Dieter Steland beantwortet die Frage nach einem Pendant, nach einem „deutschen Racine“ negativ, aber gleichzeitig mit einer leisen Andeutung einer eingetretenen Veränderung: „Bis vor wenigen Jahren war dies[...] entschieden zu verneinen.“⁹³⁴

Racines Quellen für den schon vor ihm häufig gestalteten, gleichnamigen Stoff sind im wesentlichen Euripides' zweites Drama mit dem Titel „Hippolytos“ (428 v. Chr., das erste hat sich nicht erhalten) sowie Seneca. Phädra, Ariadnes Schwester, ist die zweite Frau des Königs von Athen, Theseus. Ihre verbotene und unerwiderte Liebe gilt Hippolyt, Theseus' Sohn aus seiner Verbindung mit der Amazonenkönigin Antiope. Hippolyt erscheint als ausgezeichnete Jäger, Misogyn und Verehrer der Göttin Artemis. Hierdurch sieht sich Aphrodite gekränkt und veranlaßt, ihn mittels der Stiefmutter in sein Verderben zu schicken. Durch Phädras (noch namenlose) Amme über die Gefühle seiner Stiefmutter in Kenntnis gesetzt, weist er diese rüde zurück. Immerhin sichert er zu, über Phädras Geständnis Stillschweigen zu bewahren. Die abgewiesene Königin begeht nun Selbstmord und beschuldigt ihren Stiefsohn in einem Abschiedsbrief, sie vergewaltigt zu haben. Weil Hippolyt sich per Eid verpflichtet hat, Phädra nicht zu

933 Siehe NA 15,2, S. 683.

934 Vgl. Nies, Fritz: Schiller, Werle et les autres, S. 185; Bürger, Peter: Racine und der Anstand. Zur Aufnahme Racines in Deutschland. In: Neue deutsche Hefte 100 (1964), S. 58-77, hier S. 58; Steland, Dieter: Racine *Phèdre* in den Übersetzungen von Friedrich Schiller und Simon Werle. In: ZFSL 102,1 (1992), S. 64-78, hier S. 64; - übrigens außer Acht lassend, daß Friedrich Schiller selbst in Franz Grillparzers „Gespräch im Elyseum“ (1841) als solcher gesehen wird – ob allerdings sich dahinter tatsächlich, wie Willi Hirdt meint, „das schmeichelhafteste Lob, das dem Übersetzer der *Phèdre* zuteil werden konnte“ verbirgt oder ob nicht auch ein wenig Ironie mitschwingt, bleibt dahingestellt, vgl. Hirdt, Schiller als Übersetzer aus dem Französischen. In Übersetzen im Wandel der Zeit, S. 113-124, hier S. 115.

verraten, kann er gegenüber seinem Vater die ihm unterstellte Schuld nicht entkräften. Der von Theseus um Hilfe angerufene Meerese Gott Poseidon läßt Hippolyt am Strand mit seinem Pferdegespann tödlich verunglücken. Er kann sich zuvor jedoch noch mit seinem Vater, der anschließend von der Jagdgöttin Artemis über die ‚wahren‘ Hintergründe des Geschehens unterrichtet wird, versöhnen.⁹³⁵ Auf Seneca geht Theseus‘ Gang in die Unterwelt, mit der Absicht, Persephone / Proserpina zu entführen, zurück. Damit wird gleichzeitig Phädras Verhalten während seiner Abwesenheit ein wenig entlastet. Hier ist es dann bereits die vertraute Amme, die den Plan ersinnt, Hippolyt Mordabsichten bezüglich Phädra zu unterstellen. Mit dessen Leiche konfrontiert, gesteht die Königin jedoch den wahren Verlauf und tötet sich selbst mit dem Schwert.⁹³⁶ – Laut des von Racine nicht berücksichtigten Vergil hat Asklepios, der zum Gott der Heilkunst aufgestiegene Sohn von Apollon und Koronis, Hippolyt später wieder zum Leben erweckt, so daß er Aricia heiraten konnte. Aus dieser Ehe ging ein Sohn hervor, er fand demnach einen versöhnlichen Ausgang.

Die Stellung der „Phädra“ innerhalb der französischen Literaturgeschichte ist bis heute kaum zu überschätzen. Euphorisch klingen nahezu sämtliche Bewertungen des Werkes.⁹³⁷ Indessen ist es mit der Identifizierung als klassischer französischer Tragödie nicht ganz so einfach bestellt, wie es zunächst vielleicht den Anschein haben könnte: Während Wolf Steinsiek zu dem Schluß gelangt, „[...] Racine [...]“ habe „sich dem klassischen Kanon [...] entzogen und [mit der „Phèdre“] dem modernen Drama den Weg geebnet“, arbeitet Leo Spitzer „das Barocke in Racines Kunst“ heraus.⁹³⁸ Analog spüren beide in diesem Schauspiel entweder die „gefährliche Nähe Racines zur Umgangssprache“ [!] oder das „Preziöse[...], das eine der Äußerungen des Barocken in der französischen Literatur [...]“ auf.⁹³⁹ Das Problem der epochalen Einordnung wird an dieser Stelle nicht weiter verfolgt, interessant erscheint aber doch die der „Klassik“ -

935 Siehe hierzu insbesondere: Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig, Gleditsch, 1770. – Darmstadt 1996, Sp. 1280-1283 beziehungsweise Sp. 1958f..

936 Ebenda sowie Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, S. 638-642.

937 So sieht Irmgard Osols dieses Schauspiel als „die klassische französische Tragödie“, Heinz Gerd Ingenkamp schreibt von „Phèdre“ als einem „der hervorragenden Stücke der französischen Klassik“, ferner ist u. a. in diesem Zusammenhang von „Racines Meisterwerk“ oder vom „Abschluß [respektive der] Krönung seines [gemeint: Racines, Anm. der Verf.] weltlichen Theaters“ die Rede, siehe Osols, Irmgard: Zur Funktion der Tragödie in der französischen und der deutschen Klassik. Eine Betrachtung über die klassische Tragödie bei Jean Racine und Friedrich Schiller. – Berlin, Phil. Diss. 1986, hier S. 62; Ingenkamp, S. 1153; Steinsiek, S. 232; vgl. zur Behandlung des Phädra-Stoffs im französischen Klassizismus ganz allgemein Daniela Dalla Valle: Le Mythe de Phèdre dans le Classicisme français. In: Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposium 1990. Hg. von Wilhelm Voßkamp. – Stuttgart, Weimar 1993, S. 232-241.

938 Siehe Steinsiek, Nachwort, S. 232; Spitzer, Leo: Der ‚Bericht des Théràmène‘ in Racines ‚Phèdre‘. In: Racine. Hg. von Wolfgang Theile. – Darmstadt 1976, S. 43-98, z. B. S. 86.

939 Siehe Steinsiek, Nachwort, S. 240 respektive Spitzer, S. 94f.; vgl. auch Spitzer, S. 86, S. 87, S.88, S. 96.

Diskussion in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft nicht gänzlich fremd, ja geradezu vertraut anmutende Unsicherheit auf den zweiten Blick, wenn es sich um das Erklären einer vermeintlichen *communis opinio*, was genau die französische Klassik auszeichne, handelt. Der gespannte Bogen von Racines „Wurzeln“ im Barock bis zu seinen bis heute angeblich erkennbaren „Ablegern“ erweist sich sogar noch als eher weiter denn enger als bei der deutschsprachigen noch unabgeschlossenen hier kurz sogenannten „Klassikdebatte.“⁹⁴⁰

In seiner also „wohl bedeutendsten Tragödie“⁹⁴¹ „Phèdre et Hippolyte“ (1677), die erst zehn Jahre später zu ihrem endgültigen Titel „Phèdre“ kam, hält sich Jean Racine nicht besonders exakt an die tradierten Gegebenheiten der griechischen Mythologie. Am auffallendsten zeigt sich dies an den im Stück in den Gang der Handlung eingreifenden Göttern, Neptun und Venus, die aus der späteren, römischen Götterwelt entstammen und die ihre Vorfahren, Poseidon und Aphrodite, ersetzen. Daß Theseus möglicherweise ein Sohn des Meeresgottes Poseidon ist und u. U. nicht von Aigeus abstammt, spielt, *salvo errore et omissione*, in diesem Stück, aber auch oft in der Sekundärliteratur keine Rolle.⁹⁴² Wie Racine selbst im von ihm vorgeschalteten Vorwort erläutert, tritt er als Phèdres Anwalt auf, indem er in sein Stück mildernde Umstände für die Königin von Athen einbaut und sie so bewußt zu einem mittleren Charakter umgestaltet:

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des Anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru convenable à une nourrice [...].

Ich habe mich sogar bemüht, sie etwas weniger hassenswert darzustellen, als dies in den Tragödien der Alten der Fall ist, in denen sie von sich aus beschließt, Hippolytos zu beschuldigen. Ich war der Ansicht, daß die Verlaumdung mit etwas zu Niedrigem und Ruchlosen behaftet sei, um sie in den Mund einer Fürstin zu legen, die im übrigen von edler und tugendhafter Gesinnung ist. Diese Niedrigkeit schien mir eher zu einer Amme zu passen [...].⁹⁴³

940 Vgl. zur „Klassik“ wiederum das Kapitel „Schiller als Dramaturg des Weimarer Hoftheaters...“ der vorliegenden Arbeit.

941 Siehe hierzu stellvertretend: dtv Lexikon in zwanzig Bänden, Bd. 15, S. 21 respektive Steinsieck, Wolf: Nachwort. In: Jean Racine: Phèdre. Tragédie en cinq actes. Phädra. Tragödie in fünf Akten. Französisch / Deutsch. Übersetzt und hg. von W. S.. – Stuttgart 1995, S. 199-254, hier S. 232.

942 Vgl. hierzu ausführlich: Fink, Gerhard: Who's who in der antiken Mythologie. – München 1993; Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon. – Darmstadt 1996. [Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig, Gleditsch 1770].

943 Phèdre / Phädra, hg. [und übersetzt] von Steinsieck, hier S. 4f..

Dieses Zitat liefert ein gutes Beispiel für die der klassischen französischen Tragödie so wichtigen Kriterien der „vraisemblance“ und „bienséance“, der Wahrscheinlichkeit und Schicklichkeit. Demnach wäre es aus der Sicht Racines wie seines zeitgenössischen Publikums weder wahrscheinlich noch schicklich gewesen, daß die Frau eines Königs die Infamie besitzt, ihren abweisenden Stiefsohn zu Unrecht der Vergewaltigung anzuklagen. Bezeichnenderweise sieht Köster das angesprochene Wesen der *haute tragédie* in eher negativem Licht:

Die Personen [...] drücken sich klar aus; aber indem sie Unwesentliches mit gleicher Breite wie das Wichtigste behandeln, das Trivialste pomphaft umschreiben und die Sprache des täglichen Lebens ganz vermeiden, wird der Stil zwar *beau, sublime, harmonieux*, aber auch gespreizt. [...] daß Jemand von sich in der dritten Person spricht oder an sich selbst Aufforderungen richtet, [...] rückt diese Personen dem Gefühle des deutschen Publikums fern, dem der *Mangel an Innigkeit* nicht durch Lebhaftigkeit ersetzt werden kann.⁹⁴⁴

Die französische Kunst, das französische Drama und, vor allem, dessen Sprache, unterliegt (moralischen) Sanktionen, die den von Köster geforderten Kriterien, die auffälligerweise exakt und ohne einschneidende Variationen vorzunehmen, auf Schillers ausführlichen Katalog der Kritik rekurren⁹⁴⁵, diametral entgegen laufen: Von der Bühne zu eliminieren ist in jedem Fall moralisch Fragwürdiges bis Anstößiges. Hierunter werden mehrere Themengebiete subsumiert, nämlich die Schilderung von Alltagssituationen ebenso wie Auseinandersetzungen auf offener Szene inklusive möglicher daraus hervorgehender oder auch davon unabhängiger Sterbedarstellungen. Einzig ein Suizid aufgrund ehrenwerter Beweggründe war zulässig. Teils kommt sie damit Vorstellungen der Weimarer Klassiker entgegen⁹⁴⁶, teils handhabt sie sie tendenziell eher noch strikter. Vor dem skizzierten Hintergrund erweist sich somit bereits die Themenwahl des Autors, worauf er in seinem „Préface“ indirekt anspielt, als intrikat und eine Aufwertung der Titelfigur als notwendig. Die Sprache durfte keine banalen und noch weniger vulgäre Termini verwenden. Aus diesen Rahmenbedingungen leitet sich ab, daß die Möglichkeiten, die dem Dichter offenstanden, begrenzt waren, im speziellen, wenn man zusätzlich an die Vielzahl der gestischen wie mimischen Mittel denkt, deren reale Verwendung die theatralische Umsetzung, Abbildung ausschließt. Pointiert formuliert wird dergestalt die Natur durch die Kunst ersetzt, das auf der Bühne

944 Vgl. Köster, hier S. 238 [nur die letzte Hervorhebung stammt von der Verfasserin, die vorigen von Köster].

945 Im weiteren Verlauf werden Schillers Stellungnahmen ausführlich zu Rate gezogen und analysiert.

946 Siehe dazu wiederum das Kapitel „Schiller als Dramaturg des Weimarer Hoftheaters...“ der vorliegenden Arbeit.

vorgestellte Geschehen wird in gesittete Bahnen gelenkt, hierarchische Abgrenzungen werden selbst bei großer emotionaler Bewegtheit eingehalten, gleichzeitig gehen „Farbigkeit“ und „Lebensfülle“ auf die soeben beschriebene Weise verloren. Ob das jedoch unabwendbar negative Auswirkungen auf die diesen Merkmalen Genüge leistenden Stücke haben muß, ist eine Folgerung, die erst noch zu beweisen wäre⁹⁴⁷. Indem auf Seite der deutschsprachigen Rezipierenden, in diesem Fall Kösters, exakt diejenigen Merkmale kritisiert werden, die der französischen klassischen Tragödie inhärent sind, ja sie geradezu konstituieren, überrascht die Unversöhnlichkeit und Monotonie der gegeneinander in Stellung gebrachten Argumente ihrerseits kaum, sondern erweist sich anhand der sich verselbständigenden Manier als folgerichtig. Steinsiek wiederum läßt die Benennung der einschränkenden Vorgaben im Bezug auf „Phèdre“ nicht gelten, indem er ihre „eigene individuelle Unterschiedlichkeit“⁹⁴⁸ betont. Diese ist darauf gegründet, daß ihr Verstand nicht Herr der Lage ist, obschon sie selbst ihre Situation differenziert zu reflektieren weiß:

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée,
C'est Venus toet entiere à sa proie attachée. [...]
Tu ne m'affliges plus par d'injustes reproches,
Et que tes vains secours cessent de rappeler
Un reste de chaleur tout prêt à s'exhaler.

Kein heimlich schleichend Feuer ist es mehr,
Mit voller Wuth treibt mich der Venus Zorn. [...]
Wenn du fortan mit ungerechtem Tadel
Die Sterbende verschonst, mit eitler Müh
Mich nicht dem Leben wiedergeben willst.⁹⁴⁹

Gänzlich selbstverantwortlich deutet sie ihr Verhalten demnach gleichwohl nicht, sondern „Venus“ schickt ihren „Zorn“, zudem fallen Wollen und Sprechen an der zitierten Stelle auseinander, da Oenone ihre Pläne einschließlich ihres sich selbst verordneten Schweigens durchbricht. Die hiermit verbundene vermeintliche Entlastung,

947 Analog z. B. Bürger, Peter: Racine und der Anstand. In: Neue deutsche Hefte 100 (1964), S. 58-77, hier S. 62. Grundsätzlich präsentiert sich die Kritik des französischen klassischen Dramas im allgemeinen wie der Phädra im besonderen in jeweils eindeutig zustimmender beziehungsweise ablehnender Haltung, daß eine Annäherung beider oder eine Vermittlung in Form von „dritten Wegen“ schwer denkbar scheint.

948 Vgl. Steinsiek, Nachwort, hier S. 232.

949 Siehe NA 15, 2, 1,3 V.305-316 resp. V.337-347.

das berichtende Geständnis gegenüber der „Vertrauten und Amme“, zieht jedoch weite Kreise.

An ihrer *hamartia*, die in ihrer unkontrollierten, unkontrollierbaren Leidenschaft besteht, ändert ihr soeben gezeigtes hohes Reflexionsvermögen letzten Endes nichts.⁹⁵⁰ Man könnte die Schuld nicht nur aufspalten in eine Schuld im Geiste auf Seiten der Titelheldin respektive die Schuld ihrer Erfüllungsgehilfin Oenone, die ohne expliziten Auftrag agiert. Die Schuld der Titelheldin besteht aus mindestens ebenso guten Gründen *im Aussprechen* der sowohl gesellschaftlich als nicht statthaft erscheinenden als auch unerwiderten Emotionen, die überhaupt erst Oenone den Anlaß für ihr fatales Handeln liefern, mithin in der mangelnden Fähigkeit, ihr Geheimnis zu wahren. Dies ist eher eine ‚moderne‘ Interpretation insofern, als sie die Rolle der antiken Götter, die im übrigen nicht allwissend sind (was sich auch daran ablesen läßt, daß sie sich gegenseitig z. B. mittels Täuschung bekämpfen), nicht (oder nicht entscheidend) in ihre Überlegungen integriert. Unbestritten werden die Götter wiederholt für die sich verselbständigenden Ereignisse verantwortlich gemacht (vgl. stellvertretend für zahlreiche Beispiele NA 15, 2, V. 35 bei Racine, V. 37 bei Schiller; V. 249 bei Racine, V. 272 bei Schiller; V. 719 respektive V. 770; V. 814 respektive V. 869; V. 1035 respektive V. 1112; V. 1411 respektive V. 1530). Bemüht man diese Erklärungsoption nicht, bleibt die andere Möglichkeit, das Menschsein, die Fehlbarkeit jedes Einzelnen, also auch der Königin von Athen, als einen Grund des Geschehens zu identifizieren. Das scheint Teil der Strategie Racines. Denn Phèdres Monologe, in denen sie sich selbst Rechenschaft ablegt und zu vernünftigem korrektem Verhalten durchringt, um in den Gesprächssituationen mit dem begehrten Stiefsohn oder seinem Mentor dennoch die Fassung zu verlieren, schaffen ihm den erstrebten Ausgleich, das willkommene Gegengewicht zur zuvor so eindeutig negativ gezeigten und besetzten Protagonistin. Die Konstellation klarer Verstand einerseits und nicht zu bändigende Emotionen andererseits eröffnen Racine die Option, das Korsett der französischen klassischen Tragödie zwar zu tragen, aber nicht zu eng zu schnüren, es gekonnt umzusetzen und

950 Im Unterschied zur Deutung bei Sick, Franziska: Lüge, Betrug und Tragik. Untersuchungen zum spanischen Ehrdrama, zu Corneille und Racine. – Stuttgart 1996. (=Habil. Universität Stuttgart 1996), S. 186f., die Phèdres „Schuld“ in der „Leidenschaft“ sieht, was auf den ersten Blick eventuell nur als kleiner und damit vernachlässigbarer Umstand erscheinen mag. Die abweichende Lesart könnte mit der differenzierten Perspektive einhergehen, also mit Sicks Ansatz, das Drama auf die zurückliegende Literatur zu beziehen, während ich, von Racine aus gerechnet, in Richtung Schiller nach vorne blicke. Sick analysiert im folgenden, S. 188, „ein diskursives Verteilungsverhältnis von Schuld“, nämlich „[d]ie Tragik des Täters [!] Oenone“ und „in eine Tragik des Verlangens von Phèdre“ und führt weiter aus, „[d]aß Leidenschaft ohne Praxis schuldhaft sein kann, und daß, komplementär dazu, Phèdre sich mit der Praxis Oenones entschuldigt [...]“. Ähnlich zuvor auch Spitzer, hier S. 61.

gleichzeitig zu überwinden. Das Kunststück, aus der Not eine Tugend zu machen, ist ihm somit gelungen.⁹⁵¹

Der Umstand, daß Hippolytes Stiefmutter infolge der langen Abwesenheit ihres Gatten, der ein halbes Jahr lang in der Gefangenschaft des Herrschers von Epirus zubrachte und, ganz gegen seinen Charakter, nicht den Plan hegte, Proserpina, aus der Unterwelt zu entführen, von dessen Tod ausgegangen war, gehört in den abmildernden Plan ebenso hinein (NA 15, 2, III, 5, V. 955-970 resp. V. 1019-1036) wie Tatsache, daß nicht Phèdre allein einer verbotenen Leidenschaft erlegen ist, sondern Hippolyte, abweichend von seinen Vorgängern, gleichfalls von einer solchen getroffen wurde, seiner Liebe zu Aricie nämlich, die ihn in die Gefahr bringt, nicht länger der „[i]mplacable ennemi des amoureuſes lois“ (V. 59) zu sein, der er immer war.⁹⁵² Ihre „Verwerflichkeit“ wird so weit wie möglich relativiert (NA 15, 2, I, 1, V. 48-56 resp. V. 52-61). Es geht in beiden Fällen, in Phèdres wie in Hippolytes, um Tabu und Tabubruch, da Aricie als Angehörige des von Theseus verfolgten „königlichen Geschlechts der Pallantiden zu Athen“ (NA, Bd. 15,2, V. 104 bei Racine, V. 114 bei Schiller), so der ausführlichere Zusatz in Schillers Verzeichnis der *dramatis personae*⁹⁵³, als mögliche künftige Ehefrau des Thronfolgers eigentlich ausscheidet. Die für das Verhalten der Figuren gegebenen psychologischen Motivierungen, deren sublimen Charakterzeichnungen entwickelt bereits im wesentlichen der französische Dramatiker, nicht erst der spätere Bearbeiter.⁹⁵⁴

Alt rühmt Schiller nach, dieser vollbringe es, entgegen „[d]e[m] ‚innere[n] Geist‘ der klassizistischen Tragödie“ „eine Psychologie der Leidenschaften“ zu entfalten, welche es ermögliche, „die Anatomie des Konflikts stärker auf individuelle Gefühlslagen zurückzuführen.“ In seiner Übersetzung trete „die Zerrissenheit der Figuren“ stärker hervor, indem der Dramaturg „den stoischen Zuschnitt der von Racine zugrunde gelegten Affektpsychologie“ zurücknehme, bekäme „die Tragödie [...] spannungsvollere[...], oft auch *ambivalente*[...] Züge[...].“⁹⁵⁵ Exklamationen streut Racine dagegen selbst oft ein und worin die gegenüber der Vorlage entdeckten „ironisch gefärbten Wendungen“ (Alt, Bd. II, S. 592) bestehen sollen, bleibt aufgrund nicht vorhandener Belege im dunkeln.

951 Prägnant illustriert hat dies Spitzer bezüglich des Wortes „voir“, vgl. L. S.: Der ‚Bericht des Thérémène‘ in Racines ‚Phèdre‘. In: Racine. Hg. von Wolfgang Theile. – Darmstadt 1976. (=Wege der Forschung CDII), S. 43-98, hier S. 67ff., der zugleich, etwa S. 75 [und öfter], ein Prinzip der „klassische[n] Dämpfung“, worunter er „eine ständige Bändigung des Gefühls durch den Verstand“ erkennt.

952 Hippolyte droht an besagter Stelle, genau wie Turandot, der „Stolz“(vgl. V. 58) abhandeln zu kommen, was die Ähnlichkeit ihrer Situationen einmal mehr unterstreicht.

953 NA, Bd. 15,2, S. 277, während es bei Racine ungenauer „princesse du sang royal d’Athenes“ heißt, hier S. 276.

954 Anders etwa Alt, Bd. II, S. 592.

955 Alt, Schiller, Leben – Werk – Zeit, Bd. II. – München 2000, hier S. 592, kursive Hervorhebung der Verf..

Unabwendbar und aussichtslos schreitet die Handlung ab dem „point of no return“, dem Dialog der Titelheldin mit ihrer Vertrauten in der dritten Szene des ersten Aktes, trotz aller retardierenden rationalen Ansätze, die zweifelsohne unternommen werden, voran. Die größeren Gestaltungsmöglichkeiten, die sich dem Dramaturgen eröffnen und die er ergreift, ergeben sich durch das flexiblere Versmaß, das er wählt und durch die zeitliche wie räumliche Distanz zum Hypotext. Wie genau Schiller seine Optionen nutzt, davon wird weiter unten die Rede sein.

Racine wählt den für sein Land und seine Zeit typischen Alexandriner für sein Drama. Beim Alexandriner handelt es sich um einen gereimten *jambischer* Vers von 12 oder 13 Silben mit fester Zäsur nach der 3. Hebung, wodurch sich der Vers in 2 Halbverse unterteilt.⁹⁵⁶ Im 17. Jahrhundert war er auch der beherrschende Vers im deutschsprachigen Drama und in der Lyrik, besonders im Sonett (man denke an Gryphius in beiden Fällen). Abgelöst wird er bei Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) durch den Hexameter und bei Lessing durch den Blankvers (fünfhebiger Jambus), den die Klassiker als das gängige Metrum übernehmen. Der deutsche Alexandriner ist alternierend-akzentuierend, ganz anders als beim französischen Vorbild, das silbenzählend gebaut ist und „nur“ zwei streng vorgeschriebene Hebungen, auf der sechsten und der zwölften Silbe, aufweist.⁹⁵⁷ Der französische Alexandriner präsentiert sich, daraus abgeleitet, als geschmeidiger, beweglicher, flexibler in der Handhabung als der deutsche, er wirkt, als sei er „zu einem Instrument von hoher Elastizität und Ausdrucksfähigkeit geworden.“⁹⁵⁸ Dagegen besitzt die deutsche Ausprägung dieses Versmaßes „in der strengen Durchführung der Alteration und der Mittelzäsur“ eine zugestandenermaßen „leicht ermüdende Monotonie.“⁹⁵⁹ So gesehen relativieren die wenigen Informationen über das von Racine präferierte Versmaß schon den Ansatz, den Übersetzer auf dieses verpflichten zu wollen. Selbst Wuthenow, der Schillers Übersetzung insgesamt eher negativ einschätzt, gesteht daher die Richtigkeit seiner Maßnahme ein, den Alexandriner bei der Bearbeitung für die Weimarer Bühne des

956 Vgl. hierzu die Beispiele bei Horst J. Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. 2., durchgesehene Auflage. – Tübingen, Basel 1993, S.351-361; Gottsched, um die Lücke zwischen Gryphius und Klopstock zu schließen, setzte sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch stark für den Alexandriner ein, was mit an seiner insgesamt ausgeprägten Orientierung am französischen Drama liegt.

957 Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Bd. 1, S. 682; akribisch ausgewertet hat dies der Herausgeber des Bandes 15,2 der NA, Willi Hirdt, vgl. darum besonders „Schiller als Übersetzer aus dem Französischen“, S. 442-495, hier speziell S. 459ff., S. 477-492.

958 Bürger, S. 69.

959 Ebenda; vgl. besonders Schillers exakte Zergliederung des Alexandriners in seinem Brief an Goethe vom 15. Oktober 1799, Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, S. 815.

frühen 19. Jahrhunderts durch den Blankvers zu substituieren.⁹⁶⁰ Denn bühnentauglich wäre er ob seiner Monotonie kaum gewesen.⁹⁶¹

Bedeutet also die Bearbeitung der „Phädra“, wie zuweilen insinuiert, ein spätes Einlenken, wenn nicht gar ein Revidieren seiner „antifranzösischen“ Haltung das Drama betreffend? Ändert Schiller etwa am Ende gar seine Ansichten über die französische Tragödie?

Von allem Anfang an zeigt sich Schiller in erklärter Distanz zum französischen Trauerspiel, so offenbart sich Schillers Reserve gegen das französische Drama schon in der unterdrückten Vorrede zu seinem dramatischen Erstling, den „Räubern“ (1781), heißt es dort doch, das „[...] große Vorrecht der dramatischen Manier, die Seele gleichsam bei ihren verstohlensten Operationen zu ertappen“ sei, offensichtlich *in toto*, „für den Franzosen durchaus verloren. [...]“⁹⁶² Zwölf Jahre später, 1793 in seiner Schrift „Über das Pathetische“, vermag er seine Aversion gleichfalls nicht zu verbergen:

[...] bei dem Trauerspiel der ehemaligen [im Sinne von „älteren“, Anm. der Verf.] [bekommen] [...] wir höchst selten oder nie die *leidende Natur* zu Gesicht [...], sondern meistens nur den kalten deklamatorischen Poeten oder auch den auf Stelzen gehenden Komödianten [zu] sehen. Der frostige Ton der Deklamation erstickt alle wahre Natur, und den französischen Tragikern macht es ihre angebotene *Dezenz* vollends ganz unmöglich, die Menschheit in ihrer Wahrheit zu zeichnen. Die *Dezenz* verfälscht überall, auch wenn sie an ihrer rechten Stelle ist, den Ausdruck der Natur, und doch fodert diesen die Kunst unnachlässig. Kaum können wir es einem französischen Trauerspielhelden glauben, daß er *leidet*, denn er läßt sich über seinen Gemütszustand heraus wie der ruhigste Mensch, und auf die unaufhörliche Rücksicht auf den Eindruck, den er auf andere macht, erlaubt ihm nie, der Natur in sich ihre Freiheit zu lassen. [...] ⁹⁶³

Festzuhalten bleibt die sich abzeichnende Kontinuität der Skepsis, mit der Schiller schon früh zum französischen Drama steht, und zwar vollkommen unabhängig von den gattungstheoretischen Wenden, welche Schiller im Lauf seiner schriftstellerischen Entwicklung vollzieht. Bekräftigt wird seine deutliche generelle Gegenposition nochmals am Beginn der Beschäftigung mit Goethes „Mahomet“-Projekt. So teilt er dem Freund und Intendanten mit, das von Goethe gewählte Stück hebe sich „durch seinen Stoff“ positiv von anderen ihm, Schiller, bekannten französischen Dramen ab, und qualifiziere

960 Wuthenow, Das fremde Kunstwerk, S. 87-91, - wie schon Goethe im übrigen in beiden vorausgegangenen Voltaire-Übertragungen; Wuthenow zieht Rudolf Alexander Schröders Übersetzung vor, hier S 89f..

961 Bei einem Vergleich zwischen den Übersetzungen Schillers und derjenigen seines Vorgängers, einem Anonymus, sollte die unterschiedliche Ausrichtung beider Vorhaben mit berücksichtigt werden – der Anonymus dachte an keine Theateraufführung.

962 Siehe Fricke/Göpfert, Bd. I, S. 481f..

963 Zitiert nach Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 513.

sich eben dadurch für eine mögliche Aufführung. Weitere Experimente in dieser Richtung lehnt er aber explizit und *a priori* ab:

Demohngeachtet würde ich Bedenken tragen, ähnliche Versuche mit andern französischen Stücken vorzunehmen, denn es gibt schwerlich noch ein zweites, das dazu tüchtig ist. Wenn man in der Übersetzung die manier zerstört, so bleibt zu wenig poetisch Menschliches übrig, und behält man die Manier bei und sucht die Vorzüge derselben auch in der Übersetzung geltend zu machen, so wird man das Publikum verscheuchen. [...] Ich fürchte also, wir werden in dieser Quelle wenig Neues für unsre deutsche Bühne schöpfen können, *wenn es nicht etwa die bloßen Stoffe sind.*⁹⁶⁴

Die vorliegende Arbeit Schillers wirft die Frage auf, ob sich seine Position zur französischen Literatur ganz allgemein und zum französischen Drama im besonderen seit seinem bereits näher besprochenen Gedicht „An Goethe als er den ‚Mahomet‘ des Voltaire auf die Bühne brachte“ (1800)⁹⁶⁵ geändert hat respektive was seine Beweggründe für das erneute Hinwenden zur klassizistischen Tragödie motivieren mochte. Das genannte Gedicht blieb indes nicht Schillers letzte Stellungnahme zu diesem poetologischen Problem. Nein: Im Jahr 1803 veröffentlicht er erstmals im zweiten Teil seiner Gedichtsammlung das folgende, hier ungekürzt wiedergegebene Werk, das im hier interessierenden Zusammenhang bisher nicht hinreichend berücksichtigt wurde:

Die deutsche Muse

Kein Augustisch Alter blühte,
Keines Mediceers Güte
Lächelte der deutschen Kunst,
Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme,
Sie entfaltete die Blume
Nicht am Strahl der Fürstengunst.

Von dem größten deutschen Sohne,
Von des großen Friedrichs Throne
Ging sie schutzlos, ungeehrt.
Rühmend darfs der Deutsche sagen,
Höher darf das Herz ihm schlagen:

964 Vgl. Schillers Brief an Goethe vom 15. Oktober 1799, siehe Briefwechsel, hg. von Staiger, S. 814ff..

965 Vgl. das Kapitel „Schiller als Dramaturg des Weimarer Hoftheaters“ der vorliegenden Arbeit; es seien noch die „verhaltenen Verstimmungen“ ob dieses wohl nicht wie gewünscht ausgefallenen Gedichts nachgetragen, vgl. von Wiese, Drama und Theater, S. 706.

Selbst erschuf er sich den Wert.

Darum steigt in höherm Bogen,
Darum strömt in vollem Wogen
 Deutscher Barden Hochgesang,
Und in eigener Fülle schwellend
Und aus Herzens Tiefen quellend,
 Spottet er der Regeln Zwang.⁹⁶⁶

Dem Gedicht kommt schon allein deshalb besondere Bedeutung zu, weil der Weimarer Dramaturg sich nach den Jahren der intensiven lyrischen Produktion zwischen 1795 und 1798, Bernauer listet für den genannten Zeitraum ca. 400 Monodistichen, 10 Elegien, 10 Balladen und ungefähr 30 Gedichte mit unterschiedlichsten Sujets, Extensionen und Charakteren auf, dezidiert für die nahezu ausschließliche dramatische Tätigkeit ausspricht, was er seinem Freund Körner auch mitteilt.⁹⁶⁷ Ab 1799 entstehen „nur“ noch insgesamt zwanzig Gedichte, wobei allerdings darauf zu achten ist, daß Schiller deutlich lyrische Elemente in seine Dramen integriert.⁹⁶⁸ Die in der Schlußzeile des zitierten Gedichts erwähnten „Regeln“ spielen an auf die von Racines Freund Nicolas Boileau-Despéaux (1636-1711)⁹⁶⁹ formulierte verbindliche französische Poetik und nehmen somit distinkt bezug auf den hier anhängigen Konnex. Erneut und zu einem Zeitpunkt, welcher weitaus dichter an die spätere Übersetzung heranreicht als das bereits genannte „An Goethe“ (Beginn des Jahres 1800), spricht sich Schiller klar gegen die französische Regelkunst aus.⁹⁷⁰ Zudem weist er im vorliegenden Gedicht explizit auf das

966 Zitiert nach Fricke/Göpfert, Bd. I, S. 214.

967 So Schiller in seinem Brief an Körner vom 16. November 1801, siehe Briefwechsel, hg. von Berghahn, S. 315f..

968 Siehe Bernauer, Joachim: „Schöne Welt, wo bist du?“ Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller. – Berlin 1995, hier S. 254.

969 Die von ihm in Form einer Versepistel verfaßte „L'art poétique“ aus dem Jahr 1674, also drei Jahre vor Racines „Phèdre“, gilt als sein wirkungsmächtigstes Werk, in dem das „dichtungstheoretische Gemeingut seiner Zeit“, dem französischen Klassizismus, versammelt ist, vgl. dtv-Lexikon in 20 Bänden, Bd. 2, S. 330. „Klassizismus“ versteht sich an dieser Stelle als schulmäßige Mimesis klassischer Muster und Regeln, auch im Sinne von formbetont, regelhaft konzipiert (Orientierung an Horaz, *Ars poetica*), wobei dies durchaus ein (positives) Werturteil impliziert, da die imitierten oder Orientierung gebenden Werke zuvor als vorbildlich identifiziert wurden.

970 Anders sieht es Borchmeyer, Dieter: Der Weimarer ‚Neoklassizismus‘ als Antwort auf die Französische Revolution. In: *Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen?* – Frankfurt am Main u. a. 1986, S. 51-63, hier S.52: „[...] daß vor allem in der Ära der Französischen Revolution von ihnen [gemeint: Goethe und Schiller, Anm. der Verf.] klassizistische Elemente zumal französischer Provenienz favorisiert worden sind, die dem Geschmack ihrer höfischen Umgebung entgegenkamen.“ Schillers Verpflichtung zu Kompromissen bezüglich der französischen Dramen auf der Weimarer Bühne soll hier keineswegs in Abrede gestellt werden, daß Schiller diese „favorisiert“ habe, läßt sich jedoch so nicht belegen, was beispielsweise Schillers Brief an Goethe vom 15. Oktober 1799, Briefwechsel hg. von Staiger, S. 814ff. erhellt. Prophylaktisch wendet er sich dort gegen mögliche, über

nicht existierende Mäzenatentum, hier besteht ein wesentlicher Unterschied zur Situation Racines, seitens des Adels hin (V. 5f.) und räumt der „deutschen Muse“, auf die sich alle vorgenommenen Aussagen beziehen, ihren so gewonnenen eigenständigen, unabhängigen Rang ein. Das in drei Strophen à sechs Zeilen gefaßte Gedicht besteht aus trochäischen Vierhebern, einer bekannten und gleichzeitig laut Frank auch eine der „ältesten deutschen Schweifreimstrophen.“ Für Schiller, der auf die Barden, mithin eine ca. 1770 sehr lebendige Dichtart rekurriert, welche stolz die völkische Eigenart betont, soll die gewählte Versform eine patriotische Intention markieren, schließlich zeigt sich die „deutsche Muse“ „in eigner Fülle schwellend“ sowie „aus tiefsten Herzen quellend“ (V. 16f.).⁹⁷¹ Unabhängigkeit und größere *Innigkeit* attestiert demnach Schiller in seinem Gedicht der deutschsprachigen Kunst. Heinz Schlaffer erklärt in weitgehender Übereinstimmung mit dem Dichter u. a. die bei ihm sogenannte „Innerlichkeit“ zu einem Kriterium, bezeichnenderweise im Rekurs auf das zitierte Gedicht, an dem sich „die endlich erreichte Selbständigkeit“ deutschsprachiger Literatur manifestiere.⁹⁷² Exakt den selben Terminus wie Schiller, „Innigkeit“, hatte Köster bei Racine angemahnt und erst bei Schiller entdeckt.⁹⁷³ Er reformuliert also lediglich den Standpunkt des Dichters. Die Diskussion über die Eigenständigkeit einerseits oder Anlehnung, sofern nicht (verordneter) Abhängigkeit, sei es von ausländischer Kultur oder von höfischem Mäzenatentum andererseits, die die erstgenannte naturgemäß mindestens bedroht, dreht sich im Kreis respektive um immer denselben oder sehr ähnlichen Kern. „Die deutsche Muse“, das könnte der Dichter zusätzlich intendiert haben, möge nicht allein zufrieden auf das Erreichte zurückblicken, sondern den mühsam errungenen Status zu verteidigen suchen. Das Gedicht liest sich nicht zuletzt als eine Beschwörungsformel. Unverändert scheint Schillers Standpunkt hindurch: Das erneute Aufgreifen des im früheren Programmgedicht erörterten Themas macht die nach wie vor bestehende Brisanz transparent. Das genannte Mäzenatentum

das „Mahomet“-Projekt hinausgehende, „Versuche mit andern französischen Stücken“, weil „man in der Übersetzung die Manier zerstört [...] behält man die Manier bei und sucht die Vorzüge derselben auch in der Übersetzung geltend zu machen [...]“. Aus der sechs Jahre danach folgenden Arbeit an der „Phädra“ abzuleiten, Schiller habe seine Meinung revidiert, wird nicht als ein zwangsläufiger Schluß gesehen, vielmehr vermittelt sich der Eindruck, als manifestiere sich die ungebrochene Distanz des Verfassers in jeder einzelnen Zeile.

971 Vgl. Frank, Horst J.: Handbuch der deutschen Strophenformen. 2., durchgesehene Auflage. – Tübingen, Basel 1993, S. 476ff..

972 Schlaffer, Heinz: Die kurze Geschichte der deutschen Literatur. – München, Wien 2002, hier S. 106f..

973 Obwohl Benno von Wiese interessanterweise Racine Schiller annähert, indem er – es kann keinen mehr wundern – als Vergleichspunkt beider Dichter das „Primat der Menschheit vor dem Staat“ ausmacht, womit „[...] eine weitgehende Humanisierung des ethischen Gedankens, eine *Verlegung des tragischen Vorgangs in die Innerlichkeit* [!] und ein verstärktes Interesse an der psychologischen Erfassung von Vorgängen“ einhergehe. Wiese attestiert Schiller darüber hinaus, dem französischen Drama „mehr“ zu verdanken, „als er [Schiller] selber wahrhaben wollte“, und vertritt damit eine moderate Position in der Richtung, für die später hauptsächlich Irmgard Osols und Bloch stehen, vgl. von Wiese, Drama und Theater, hier S. 709 bzw. 706.

eröffnet nicht allein Chancen für den Dichter, sondern birgt zugleich eine Gefahr für die Freiheit des Künstlers. „Die deutsche Muse“ bildet somit ein Bindeglied zwischen dem „Mahomet“-Gedicht und dem Festspiel „Die Huldigung der Künste.“ Liest sich das Dramolett doch gleichfalls als ein Appell an die zu begrüßende Prinzessin, die Künste zu fördern, ohne zu fordern. Auf den Aspekt kommt es hier primär an, er schafft die Verbindung zu der zu klärenden Bedeutung der französischen Literatur für den Weimarer Dramatiker und Dramaturgen. Aus ihm leitet sich ab, daß ‚der späte Schiller‘ keine Revision seiner bisherigen Sichtweise auf die beiden Literaturen unternimmt. Vielmehr zieht sich die prinzipielle Reserve gegenüber der französischen Tragödie - wenn nicht gar gegenüber dem französischen Theater insgesamt, mit auffallender Beharrlichkeit und Unbelehrbarkeit als Anachorese durch sämtliche poetologische Überlegungen und durch die dramentheoretischen Schriften.⁹⁷⁴ Zudem ist kein einziges Lob Schillers bezüglich der französischen Komödie tradiert. Racine selbst wird bei dieser Reserve nicht ausgelassen, selbst wenn er innerhalb der von Schiller besprochenen Werke der französischen Literatur, *sit venia verbo*, so etwas wie den Status des einäugigen Königs unter den Blinden zuerkannt bekommt: „Racine ist ohne allen Vergleich dem Vortrefflichen viel näher [als Corneille, Anm. der Verf.], obgleich er alle Unarten der französischen Manier an sich trägt und im ganzen etwas schwach ist.“⁹⁷⁵

Anhand des soeben erwähnten Gedichtes oder den früheren hier zusammengetragenen Einschätzungen läßt sich Schillers Entscheidung für die vorliegende Übersetzung kaum begründen. Die Schlußfolgerung, der Weimarer Dramatiker und Dramaturg sei

974 Zumal sich Goethe anlässlich der für den Geburtstag der Herzogin im Januar 1804 geplanten „Mithridate“-Aufführung erinnert, vgl. NA 42, hier S. 374: „Die Proben von Mithridat, übersetzt von Bode, der am 30. Januar aufgeführt werden sollte, besorgte Schiller mit einiger Aufopferung, da seinem freiwirkenden Geiste, der sich ohnehin durch das Theater beschränkt genug fühlte, *jenes abgepaßte Wesen* [des „Mithridate“, Anm. der Verf.] ganz und gar verhaßt blieb, doch war es ihm nicht unangenehm zu bemerken, daß durch solche gebundene Stücke die Schauspieler genötigt seien mehr auf schickliche Bewegung und Stellung, besonders aber auf Klarheit der Vortrags zu merken.“ [kursive Hervorhebung der Verf.]; im April 1805 schreibt Schiller an Wilhelm von Humboldt, vgl. NA, Bd. 32, hier S. 208f.: „[...] Frau von Staël hat mich bei ihrer Anwesenheit in Weimar aufs neue in meiner *Deutschheit* bestärkt, so lebhaft sie mir auch die vielen Vorzüge ihrer Nation vor der unsrigen fühlbar machte. Im philosophieren und *im poetischen Sinne* haben wir vor den Franzosen *einen entschiedenen Schritt voraus*, wieviel wir auch in allen andern Stücken neben ihnen verlieren mögen.“ [Hervorhebungen der Verf.]; Madame de Staël hat dies bei Schiller selbst wahrgenommen, schätzt sie ihn doch, wenn auch ein wenig überschwenglich, analog ein, vgl. Über Deutschland, hg. von Monika Bosse, hier S. 169: „Nie wäre eine Rücksicht auf den Erfolg, auf Mode oder Vorurteile, kurz, auf alles, was von anderen kommt, imstande gewesen, ihn [gemeint: Schiller, Anm. der Verf.] dahin zu bringen, daß er seine Schriften ändere; denn seine Schriften waren er selbst, sie sprachen seine Seele aus, und er begriff die Möglichkeit nicht, auch nur einen Ausdruck zu ändern, wenn das *innere Gefühl*, das ihn begeisterte, sich nicht verändert hatte.“ [Hervorhebung der Verf.]; vgl. ergänzend die nicht völlig mit den hier zusammengetragenen Stellen kongruente Zusammenstellung beim Herausgeber der NA, Willi Hirdt, in Bd. 15,2, S. 432-441.

975 So Schiller an Goethe am 31. Mai 1799, siehe Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 754, vgl. ferner S. 1013, 1018f., 1037, 1039, 1042.

schließlich doch noch zum Befürworter der französischen Tragödie geworden⁹⁷⁶, ist damit hinreichend unterminiert. Dies steht mitnichten in einem zwangsläufigen Widerspruch zu denjenigen Interpreten, die Schillers Anspruch an sich selbst, das Stück „in den gewöhnlichen reimlosen Jamben [...] und mit gewissenhafter Treue, ohne mir eine Abänderung zu erlauben“ zu übertragen⁹⁷⁷, im großen und ganzen gewahrt sehen, sondern zeugt eher von einer Maßnahme, für welche andere Gründe ausschlaggebend waren:

Schillers Wille, die Wirkung des Originals unbedingt wiederzugeben, ist überall deutlich spürbar. Die zahlreichen Änderungen des Manuskripts zeigen, in welchem Maße er versuchte, Racines Absichten gerecht zu werden. So hat er z. B. den äußerst klangarmen Vers der Erstfassung: *Sechs Monde ist der Vater schon entfernt* durch das Einfügen von *weilt* und *mein* nicht nur poetischer gestaltet, sondern sogar Racines Gleichklang von *mois* und *éloigné* entsprochen. Original und Übersetzung eint der gleiche Wille zu Konzentration und Intensität. Wie Racine war Schiller fähig, mit allen Mitteln einer meisterhaften Metrik zu spielen. Auch erreicht seine Übersetzung einen hohen Grad von Stilisierung.⁹⁷⁸

Goethes Partner am Weimarer Hoftheater übersetzt also Racine, und zwar nicht „nur“ vom Französischen ins Deutsche, sondern in der Gestalt einer „formbedachten und gehaltkonformen Nachschöpfung“, einer „Nachdichtung“⁹⁷⁹, welche den im Frankreich des 17. Jahrhunderts populären Alexandriner in den im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts populären Blankvers überführt, transformiert. Das Unternehmen glückt oder scheitert nicht gänzlich, je nachdem von welcher der beiden Warten aus geurteilt wird, immerhin betont Jörn Albrecht noch 1998 die stupend enge Anlehnung an den Hypotext.⁹⁸⁰ Schiller nimmt eine „Transposition von einem Metrum ins andere oder *Transmetrisierung*“ vor, was, so Genette, von welchem dieser Terminus übernommen ist, „im Reinzustand [...] eine ausgesprochen schulische Übung [...]“ darstellen könne,

976 So Bloch, Peter André: Schiller und die französische klassische Tragödie. Versuch eines Vergleichs. – Düsseldorf 1965, S. 301, S. 315, bes. S. 319f. respektive Osols, Irmgard: Zur Funktion der Tragödie in der französischen und der deutschen Klassik. Eine Betrachtung über die klassische Tragödie bei Jean Racine und Friedrich Schiller. – Berlin, Phil. Diss. 1986, S. 62 sowie These 15 [unpaginiert].

977 So in seinem Brief an Körner vom 20. Januar 1805, siehe Berghahn Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 341f..

978 Bloch, Peter André: Schiller und die französische klassische Tragödie. Versuch eines Vergleichs. – Düsseldorf 1965, hier S. 306.

979 Vgl. Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden, Bd. 24, S. 76f.; in Übereinstimmung hiermit steht gleichfalls der in diesem Zusammenhang verwendete Terminus der „Nachbildung“, so vor allem der Herausgeber, Willi Hirdt, der „Übersetzungen aus dem Französischen“ der NA, Bd. 15,2, z. B. S. 459 respektive seinen Betrag „Schiller als Übersetzer aus dem Französischen“ im von ihm hg. Band „Übersetzen im Wandel der Zeit“, S. 113-124; noch eher unentschieden – ausweichend Wuthenow, Das fremde Kunstwerk, S. 91.

980 Albrecht, Jörn: Literarische Übersetzung. Geschichte. Theorie. Kulturelle Wirkung. – Darmstadt 1998, S. 19.

aber genauso ein wesentliches Ingrediens der „burlesken Travestie“ bildet.⁹⁸¹ Im vorliegenden Fall scheidet dies freilich aus. Gemäß Genette haben wir es hier mit einer reduzierenden, einer quantitativen Transformation zu tun, insofern als der sechsfüßige Alexandriner durch den fünfhebigen Jambus substituiert wird.⁹⁸² Was Schiller demnach unternimmt, ist eine modernisierende Nachdichtung: „Modernisierend“, da er den im Frankreich des 17. Jahrhunderts gängigen Vers durch den im Deutschland des 18. Jahrhunderts gebräuchlichen Vers abbildet und damit einen anderen Kontext zugrunde legt, „Nachdichtung“, da er dem selbst gesteckten Telos der getreuen Wiedergabe, nachkommt, indem er in der Tat eine „gehaltkonforme Nachschöpfung“⁹⁸³ leistet. Nach einer gründlichen Lektüre der Eindeutschung läßt sich festhalten, daß Schiller weniger Eingriffe vornimmt als bei seinen Bühnenbearbeitungen. Die Länge des Stückes bleibt in etwa gleich: 1798 Blankverse, 1654 Alexandriner. Der Quinar kompensiert mittels der Hinzufügung von nicht mehr als 144 Versen sein um eine Hebung geringer ausfallendes Versmaß.⁹⁸⁴ Erinnerung man sich an Stierle und dessen Ausführungen zur Übersetzung, dann liegt nicht allein eine Übertragung von einem Sprachraster in ein anderes, sondern desgleichen von einem Versraster in ein anderes vor. Evident wird also, wie vergleichsweise wenig tiefgreifend Schillers Eingriffe in den Text sind. So kommt es, anders als bei „Egmont“, „Macbeth“ und insbesondere „Turandot“, weder zu Szenenstreichungen noch Änderungen des dramatischen Ablaufs. Pfisters These, wonach es sich bei der Übersetzung um eine Intertextualitätsform von geringerer Intensität handele, scheint tatsächlich zunächst zutreffend: Selten entschließt der Übersetzer sich zu Kürzungen, so V. 244 bei Schiller: „Die Hand ist rein. Wär es mein Herz wie sie!“, während die entsprechende Stelle, V. 221f., bei Racine lautet: „Graces au ciel, mes mains ne sont point criminelles./ Plût aux dieux que mon cœur fût innocent comme elles!“ (NA, Bd. 15,2, S. 293 respektive 292) oder Erweiterungen, so lauten die Verse 172-177 bei Schiller:

Wie diese schweren Hüllen auf mir lasten,
 Der eitle Prunk! Welch ungebetne Hand
 Hat diese Zöpfe künstlich mir geflochten,
 Mit undankbarer Mühe mir das Haar
 Um meine Stirn geordnet? Muß sich alles
 Verschworen, mich zu kränken, mich zu quälen?

981 Vgl. Genette, Palimpseste, S. 306.

982 Ebenda, S. 309.

983 Vgl. Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden, Bd. 24, S. 76f..

984 Ingenkamp, S. 1166.

während die Passage bei Racine, V. 158-161 (NA, Bd. 15,2, S. 289 respektive 288), knapper gehalten ist:

Que ces vains ornements, que ces voiles me pesent!
Quelle importune main, en formant tous ces nœuds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
Tout m'affige et me nuit et conspire à me nuire.

Inhaltlich gravierende Differenzierungen ergeben sich auf diese Weise zunächst kaum. Zum Tragen kommt jedoch die freiere Ausgestaltung der einzelnen Verse, der Zeilenstil wird häufig in Enjambements aufgelöst (wie hier von V. 173 auf V. 174 sowie V. 175 auf V. 176), was die Sprache noch mehr an das Moderne annähert, als das Racine schon leistete. Knappe 130 Jahre nach der Entstehung erschafft der Bearbeiter damit eine vom Staub befreite Version, die alle Vorzüge des Originals bewahrt und behutsam die überholte, antiquierte Sprache erneuert, diese durch die noch flexiblere Handhabung an die herrschenden Bühnengegebenheiten, insbesondere die nach wie vor zu berücksichtigende Sprechbarkeit⁹⁸⁵ aufgrund metrischer Unsicherheiten des Schauspielensembles⁹⁸⁶, anpaßt. Ihm gelingt fast eine Quadratur des Kreises, indem er in der praktischen Arbeit am Text Antworten auf die von ihm selbst formulierten fundierten Bedenken findet, die ein solches Unternehmen eigentlich *a priori* zum Scheitern verurteilen.⁹⁸⁷ Geschickt bewegt er sich zwischen den von ihm abgesteckten Polen einer „Übersetzung“, bei welcher „mit Aufhebung des Alexandrinischen Reims [...] die ganze Basis weggenommen wird“ und jener angestrebten „gewissenhaften Treue ohne mir eine Abänderung zu erlauben“, die er einem der „Paradepferd[e] der französischen Bühnen“ schuldig zu sein glaubt.⁹⁸⁸ Mit anderen Worten ließe sich aus den beiden Aussagen ableiten, daß der Theaterpraktiker sich explizit in den Dienst des Originals stellt. Von notwendig erachteten Verbesserungen des Ausgangstextes ist in

985 Vgl. analog die Anmerkungen Hirdts in NA, Bd. 15,2, z. B. S. 481 den Hinweis, Schiller gleiche „seinen Vers [...] einem sprechsprachlichen Duktus an“ mit der Anmerkung auf S. 693, bezüglich der Verse 211-213, der Übersetzer achte „in diesem Fall sehr gewissenhaft die präziöse Stillage Racines (vgl. R 191 und 193) und also dessen Bilder, die bedeutungsvoll über sich hinausweisen: Nacht und Finsternis versinnbildlichen Laster und Tod, während Sonne und Tag die Reinheit symbolisieren, die Phèdre vergebens zurückzugewinnen bemüht“ sei.

986 Nicht umsonst bleibt dieser Punkt ein beständig wiederkehrender Aspekt bei der Auswahl der nicht eigenen Stücke, genau wie Humboldts Ausführungen zum Thema in seinen Briefen aus Paris auf offene Ohren, zumal bei Goethe stoßen, vgl. etwa Goethes Brief an Schiller vom 23. Oktober 1799, Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, S. 821.

987 Vgl. wiederum den bereits mehrfach erwähnten, im anhängigen Nexus bedeutenden Brief Schillers an Goethe vom 15. Oktober 1799, Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, S. 814ff..

988 Vgl. ebenda beziehungsweise den Brief an Körner vom 20. Januar 1805, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von Berghahn, S. 341f..

den erhaltenen Zeugnissen aus der Entstehungszeit der Bühnenbearbeitung an keiner einzigen Stelle die Rede, er benennt keine vermeintlichen Defizite des Stückes, an dessen Tektonik weiß er nichts zu verändern. Indes gibt es etwas weitaus Schockierenderes als das zwar verschiedentlich angeführte, aber genau genommen gar nicht existierende Inzestproblem, nämlich daß Phädras Eifersucht Hippolyts Tod indirekt verursacht, nachdem sie von Aricias erwideter Liebe zu ihm durch Theseus erfährt (NA, 15, 2, Szene IV, 5, V.1185–88 Racine, V. 1276-79 Schiller). Diesen Umstand zu verdeutlichen oder weiter auszubauen, wäre ein möglicher Ansatzpunkt gewesen, hätte Schiller es für notwendig oder angezeigt gehalten, ähnlich wie in den „frühen“ Bearbeitungen, allen voran „Turandot“, an der Motivierung des Stückes zu feilen und es dergestalt (putativ oder nicht) zu „verbessern.“ Eine solche Überlegung hat ihn jedoch zu keinem Zeitpunkt beschäftigt. Jeglicher Hinweis in diese Richtung fehlt. Unabhängig davon, ob er seinem eigenen Anspruch genüge zu leisten vermochte, dem Original gerecht werden zu wollen, läßt sich doch nachvollziehen, daß er es mit diesem Vorsatz uneingeschränkt ernst meinte.⁹⁸⁹ Die Schillersche Übersetzung entspricht denn auch an vielen Stellen, oft Vers für Vers, dem Original. Besonders gut verfolgen läßt sich dies an der Eröffnungsszene zwischen Hippolyt und Theramen (I,1).

Die Voten darüber, wer von den beiden Dichtern den besseren Text erarbeitet habe, derjenige des Hypotextes oder derjenige des Hypertextes, gehen weit auseinander. Grundsätzlich werden die literarischen Werturteile eng an die Einschätzung der französischen Tragödie gekoppelt. Im Falle ihrer Wertschätzung schneidet Schiller entweder schlecht ab oder es wird, unter Aufbietung einer eher dialektisch anmutenden Argumentation, der Versuch unternommen, ihn *partout* an den Klassizismus Racines anzunähern. Das „klassizistische Lager“ will den Beweis erbringen, Schiller habe sich mit dieser Arbeit der französischen klassischen Tragödie im allgemeinen und Racine im besonderen angenähert⁹⁹⁰, das andere Lager legt sein Hauptaugenmerk auf Schillers innovative Eingriffe und versucht, den Nachweis zu führen, Schiller habe gezielt das, was er an der „Phèdre“ als typisch für die französische klassische Tragödie identifiziert habe, abmildern wollen.⁹⁹¹ Bei diesen der französischen Klassik weniger bis gar nicht zugetanen Interpreten steht Schiller, kaum überraschend, in höherem Kurs. Zwischen den beiden Lagern wird es zu keiner Annäherung mehr kommen, zumal sich die

989 Dagegen konstatiert beispielsweise Steland eine „unverkennbare Absicht“ seitens des weimarisches Übersetzers, Racines Trauerspiel ihrer „französischen Manier möglichst zu entkleiden“, hier S. 68.

990 Siehe hierzu etwa die bereits erwähnten Osols oder Bloch.

991 So wiederum z. B. Steinsieck respektive Steland; spannend scheint mir die Beobachtung zu sein, daß Borchmeyer in seinem Neoklassizismus-Aufsatz (1986) von seiner früher bezogenen Position in „Tragödie und Öffentlichkeit“ (1973) – Schillers Übersetzung sei „bemüht, den tragischen Konflikten das höfische Ambiente zu nehmen“, heißt es dort u.a. (S. 58) - insofern abzurücken scheint, als er nun zum Schluß gelangt, beide Weimarer Klassiker hätten „[...] vor allem in der Ära der Französischen Revolution [!] von ihnen klassizistische Elemente zumal französischer Provenienz favorisiert worden sind, die dem Geschmack ihrer höfischen Umwelt entgegenkamen (S. 52).“

Argumente ähnlich monoton wiederholen, wie es dem deutschsprachigen Alexandriner attestiert wird und die Präokkupationen nahezu unüberbrückbar anmuten. Die einander diametral entgegen gesetzten Tendenzen innerhalb der Schiller-Forschung bezüglich seiner Phädra-Übersetzung schreiben sich in intransigentem Modus beinahe wie von selbst fort.

Ähnlich positiv wie der zuvor schon erwähnte Peter-André Alt bewertete Albert Köster bereits 1891 Schillers dramaturgische Arbeit, obschon sein Urteil genau genommen Alts Interpretation geradezu ein wenig konterkariert: „Gleich weit hält sich die Übersetzung [...] von sklavisch engem Anschluß und allzu großer Selbständigkeit fern. [...] während der französische Dichter sich bestrebt, stets erhaben zu reden, selbst auf Kosten der Klarheit, befließigt sich Schiller größerer Deutlichkeit und *Einfachheit*. [...] [Hervorhebung der Verf.]“⁹⁹² Schließen sich doch Ambivalenz und Einfachheit, um die Schlüsselbegriffe noch einmal kurz in Erinnerung zu rufen, in der Regel aus. Es besteht folglich auch unter den Schiller favorisierenden Interpreten keine Einigkeit über Gründe für das gemeinsame positive Urteil.

Eine andere Lesart wäre diese: Keines von beiden war in erster Linie Schillers Anliegen. Fernab von den gegebenen Erklärungen schafft er seine Übertragung ganz im Dienst der Bühne. Für die Wahl des ihm fern liegenden Stückes waren *auch* Repertoriiumsgründe mit ausschlaggebend. Das Ziel, neben einem deutschen Theater zudem ein Repertoire mit weltliterarischer oder immerhin europäischer Ausrichtung zu konzipieren, wurde nie aufgegeben. Hierher gehört neben Shakespeare oder Gozzi allemal das ‚Paradepferd‘, eben Racines berühmtestes Drama. Schillers Akzent liegt in der Tat stark auf der Bühnenwirkung. Seine Didaskalien⁹⁹³, denen ob ihrer Selbstverständlichkeit und Evidenz oftmals etwas Überflüssiges anhaftet, können als Beleg hierfür ebenso angeführt werden wie die häufig eingeflochtene Anrede der *persönlich*, nicht *hierarchisch* angesprochenen Dialogpartner.⁹⁹⁴ Zum einen

992 Köster, hier S. 276.

993 Siehe NA, Bd. 15,2, Szene I,4, S. 299: *Panope geht ab*, ähnliche Anweisungen am Ende von Szene II,3 und 4, S. 315, III, 1, S. 331, III, 4, S. 337, IV, 1, S. 347, IV,4, S. 357, V, 1, V, 2, S. 371, V, 3, S. 373; innerhalb Szene IV, 6 nach V. 1439; innerhalb Szene V, 5, S. 377 ; zuvor am Ende der Szene I,2, S. 287: Hippolyt und Theramen gehen ab; Szene I, 3, S. 289, vor V. 192 Phädra *schwärmerisch*, in der gleichen Szene Oenone vor V. 266 *vor ihr* [gemeint: Phädra, Anm. der Verf.] *niederfallend*; Szene II,2 Aricia vor V. 560 *unterbricht ihn* [gemeint: Hippolyt], dieser in der gleichen Szene, V. 589, *nach einer Pause*; Szene II, 5 Hippolyt nach V. 716 *will gehen*; in der gleichen Szene Phädra, V. 761, *entreißt ihm das Schwert* und anschließend Oenone, nach V. 763 *sie führt Phädra ab*; Szene IV, 3 Theseus *allein*; Szene IV,5 Phädra *allein*; in Szene IV,6, vor V. 1440 Oenone *allein*; in Szene IV,6 Phädra, V. 1369: *Wie sie gehn will, hält sie plötzlich an und besinnt sich.*; zu Beginn der Szene V, 2, S. 371 Theseus *im Eintreten, vor sich*; Szene V, 4 etwas widersprüchlich: Theseus *allein* und dann, vor V. 1580, *zu der Wache*.

994 Siehe NA, Bd. 15, 2 Szene I, 3, V. 195, hier ersetzt Schiller „Madame“ aus dem parallelen Vers V. 179 durch das eher ‚antikisch‘ anmutende, noch häufiger verwendete „Königinn“, analog in V. 348 bei Schiller bzw. V. 318 bei Racine, in V. 199 bzw. V. 328 streut er ein im Original nicht vorhandenes, Appellfunktion besitzendes „Oenone“ ein, nicht nur die Königin spricht ihre Amme mit „Du“ an, sondern auch umgekehrt die Amme die Königin, z. B. Schiller V. 179 (die Änderung wird konsequent

choreographiert er bis ins kleinste das Geschehen auf der Bühne, er dirigiert die Akteure durch die Handlung, was offenbar von ihm zu recht oder unrecht für notwendig erachtet wurde, zum anderen präsentiert er die Titelfigur zwar als dem hohen Stand zugehörig, aber nicht als abgehobene Person, sondern mit einem allgemein-menschlichen Schicksal.

Gemessen an der Prämisse, zwar ohne den obsoleten Alexandriner auskommen zu wollen, am Drama selbst aber nichts zu korrigieren, verdient Schillers Arbeit das Etikett „Kongentialität“ durchaus.⁹⁹⁵ Was Schiller gelingt, ist eine an sein zeitgenössisches Theater angepaßte, gleichwohl dem Original verpflichtete Version.⁹⁹⁶ Punktgenau erfüllt er damit die eigentliche Aufgabe des Dramaturgen. Seine Eingriffe sind entsprechend, ohne deren Tragweite überbewerten zu wollen, so minimal wie effektiv. Borchmeyers zutreffende Analyse der Schillerschen Übersetzung⁹⁹⁷ erscheint unzureichend in bezug auf die daraus gezogene Konklusion, Schiller vermöge es nicht, dem Rezipienten „zu vergegenwärtigen, wie Phädra durch ein ‚feu fatal‘, welches „die Götter“ in ihr „entzündet haben“ die dünnen Sicherungen des Anstandes“ abstreife, was hingegen Racine durch den „Wechsel der Anredeform“ erreiche. Da im angesprochenen Fall keinerlei Übersetzungsproblem vorliegen kann, darf dahinter nicht Unvermögen, sondern sehr wohl Methode von der Warte des Dramaturgen aus supponiert werden. Es scheint daher naheliegend anzunehmen, daß Schiller zum einen eher eine Annäherung an das antike Drama avisiert hat, zu dem er, zumal seit der „Braut von Messina“ (1803), eine ungleich höhere Affinität besaß. Zum anderen könnte es ihm überhaupt darum zu tun gewesen sein, Phädra „menschlich“ und nicht festgelegt auf ihre „Rolle“ zu zeigen und als Konsequenz daraus auf das „Sie“ in der Anrede bewußt zu verzichten. Die Figuren treten bei ihm nicht edel aufgrund ihrer Adelszugehörigkeit, der sie sich bei Racine immer wieder einmal versichern müssen (vgl. stellvertretend NA, Bd. 15, 2, S. 316, 318, 320, V. 618-692) auf, sondern es verhält sich umgekehrt: Der hohe Stand, der Adel der *dramatis personae* dient dazu, den vorbildlichen, den „edlen“ Menschen zu präsentieren. Sogar dieser kann scheitern, die selbst gesteckten Ziele nicht erreichen: Selbst die adlige, königliche Phädra erscheint als nicht vor so einer allgemein

durchgehalten), wohingegen das Original beim „Sie“ respektive bei der entsprechenden 2. Person Plural bleibt, z. B. Racine, V. 173ff.; die wegfallende Anrede bei Schiller V. 266ff. nimmt an anderer Stelle die Distanz, vgl. kontrastierend die Stelle bei Racine, V. 243ff.; „Madame“ wird an anderer Stelle zur „Gebieterrinn“, vgl. Schiller, V. 368 mit V. 337 bei Racine, analog Ismene zu Aricia in V. 423 respektive V. 392 in Szene II, 1 etc..

995 So schon Ingenkamp, hier S. 1164, wo es gleichermaßen lapidar wie apodiktisch heißt: „Schillers Wiedergabe der *Phèdre* Racines ist als Übersetzung kongenial und sollte zu den Meisterwerken der deutschen Literatur gezählt werden.“

996 Als Referenz an die unangetastete Gültigkeit des Originals ist die Tatsache zu sehen, daß Cotta „die *Phädra* 1805 als Einzelausgabe, dem französischen Text der Übersetzung gegenüber [druckte].“, vgl. Ingenkamp, hier S. 1156.

997 Borchmeyer, Dieter: Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition. – München 1973, S. 55-58.

menschlichen unkalkulierbaren Leidenschaft wie der Liebe zu ihrem Stiefsohn gefeilt und verliert darum mehrfach ihr schickliches Verhalten und ihre Contenance (vgl. die gesamte Szene IV, 6, besonders V. 1322-32 bei Schiller, V. 1225-31 bei Racine, V. 1370-78 bei Schiller, V. 1265-72 bei Racine). Trotz ihrer offenkundigen Rationalität und ihrer Wahrung der Regeln der *bienséance* brechen die Gefühle hervor und zerstören die berechenbare Ordnung. Das „Ultrazivilisierte“ grenzt unmittelbar an das „Ultrabarbarische.“⁹⁹⁸ Schillers Reserve gegenüber einer klassizistischen Ausrichtung des Dramas und einer damit korrelierenden Orientierung am französischen klassischen Drama läßt sich nicht nur anhand der versammelten Zitate vor der Bearbeitung als vielmehr auch an dieser selbst rekonstruieren. Weniger fehlerhaftes Übersetzen als bewußte, gezielte Zurücknahme des vom Dramaturgen als hypertroph erachteten ‚hohen Tons‘ ist folglich am Werk, wenn die deutschsprachige Phädra durchgängig, zumal bei Hippolyt, bei der familiären Anrede bleibt. Alles andere, nämlich das förmliche französische „Sie“ hätte die Zuschauer irritiert und zu den anderen aufgeführten Stücken, die sich genauso wenig am französischen Ton orientierten, in einem merkwürdigen Kontrast gestanden. Schiller ordnet seine Bearbeitung samt ihrer partiellen Abschwächung des Klassizismus ganz selbstverständlich in diesen Kontext ein. Durch dieses vergleichsweise einfache Verfahren wird Phädras Tragödie zu einer an die Rezipienten angenäherten, die interessiert und direkt angeht. Die Distanz zwischen dem Stück und den Rezipierenden wird verringert. So gesehen steckt in der beschriebenen Herangehensweise sogar subversives Potential, unabhängig davon, ob der höfischen Gesellschaft insgesamt, welcher hier vor allem die Referenz erwiesen werden sollte, oder Herzog Carl August⁹⁹⁹ im speziellen dieses aufgefallen ist, was nahezu sicher ausgeschlossen werden kann. Ohne seine Sichtweise aufzugeben, hätte er sich also in geschickter Weise der schwierigen Aufgabenstellung entledigt.

Je mehr er in seinem eigenen dramatischen Werk zu der ihm eigenen Versatilität der verschiedenen Formen durchdringt, desto eher scheint er gleichzeitig in der Lage zu sein, andere poetische Konzepte, selbst wenn diese ihm so fern liegen wie diejenigen Racines, weitgehend in ihrer Originalform zu belassen. Auch vor dem Hintergrund dieser dramaturgischen Arbeit bestätigt sich so seine fünf Jahre zurückliegende bescheidene Selbsteinschätzung, er beginne allmählich, sich „des dramatischen Organs zu bemächtigen“, sein „Handwerk zu verstehen.“¹⁰⁰⁰ Mit einiger zeitlicher Verzögerung läßt sich gleiches vom Dramaturgen feststellen: Schiller gewinnt erkennbar an

998 In Anlehnung an Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit*, S. 56.

999 Dieser hatte, ermuntert vom Bearbeiter, in einem Brief 88 Verbesserungsvorschläge unterbreitet, überwiegend das Metrum betreffend, vgl. hierzu NA, Bd. 15,2, S. 680ff. Keiner der Hinweise findet allerdings Verwendung.

1000 So in seinem Brief an Körner vom 16. Juni 1800, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von Berghahn, hier S. 301f..

Souveränität, an *Aplomb* bei der Einrichtung fremder Dramen. Zweifellos waren seine Eingriffe beispielsweise in den Shakespearschen „Macbeth“ weitaus gravierender, obwohl ihm, der als deutscher Shakespeare galt, jener näher hätte stehen sollen. Inzwischen ist Schillers Übersetzung von den Bühnen weitgehend verschwunden (weitgehend deshalb, weil das Staatstheater Stuttgart 1994 noch eine Inszenierung nach Schiller vornahm), und durch die oben erwähnte Neuübersetzung von Simon Werle aus dem Jahr 1986 ersetzt worden.¹⁰⁰¹ Warum indes Schiller der Wechsel des Metrums vom Alexandriner zum Blankvers negativ ausgelegt wird, während man Werles Wahl eines anderen Metrums als gelungene Maßnahme goutiert, warum Schiller den Alexandriner nicht für sich, vor allem jedoch für das deutschsprachige Theater seiner Zeit ablehnen darf, Werle dies jedoch unter Beifall ganz selbstverständlich tun kann, scheint eine Frage zu sein, auf die Schillers Kritiker bisher eine schlüssige Antwort schuldig geblieben sind.

1001 Nies, Fritz: Schiller, Werle et les autres: Racine en langue allemand. In: Revue de la littérature comparée 73 (1999) Nr. 2, S. 185-193, hier S. 187f..

[...] No, to be once in doubt,

Is once to be resolv'd [...]

Othello, Szene III, 3.

V. Schiller als Berater des Übersetzers

1. Heinrich Voß' „Othello“-Übersetzung und Schillers Nachbearbeitung

Nach der „Phädra“-Bearbeitung plant Schiller seine zweite, zugleich seine letzte Shakespeare-Adaption für das Weimarer Hoftheater, weshalb schon einmal keine klare Abwendung von Shakespeare und auch keine ausschließliche Hinwendung zum französischen Theater vorliegt, auch wenn verschiedentlich eine Entwicklung Schillers in diese Richtung behauptet wurde. In der Zeit, in der Schiller über seiner „Phädra“-Übersetzung saß, arbeitete Johann Heinrich Voß jr. an seiner ersten Übersetzung überhaupt, dem „Othello.“¹⁰⁰²

Weil das Originalmanuskript nicht vollständig erhalten ist¹⁰⁰³ und Heinrich Voß (1779-1822) nur wenige von Schillers Veränderungen für den späteren Druck verwendet haben soll¹⁰⁰⁴, fällt die Bewertung von Schillers Anteil an der Arbeit am „Othello“-Projekt für das Weimarer Hoftheater, wie in diesem Kapitel zu zeigen sein wird, eher schwer.¹⁰⁰⁵

1002 Für die Weimarer Bühne folgt im Jahr danach noch die Übertragung des „King Lear.“

1003 Vgl. hierzu die Ausführungen bei Ingenkamp, S. 1185ff..

1004 Shakespeares Othello, übersetzt von Johann Heinrich Voß, Professor am Weimarischen Gymnasium. Mit drei Compositionen von Zelter. – Weimar 1806. Leider ist dieser Erstdruck über die Fernleihe nicht zugänglich, darum wird lediglich zurückgegriffen auf die diesbezüglichen Kommentare und Dokumente der Nationalausgabe und der Klassikerausgabe. Da jedoch Schillers dramaturgische Tätigkeit im Mittelpunkt des Interesses dieser Arbeit liegt, scheint das so vorhandene Defizit weniger gravierend und damit vertretbar; vgl. darum Ingenkamp, hier S. 1186, unter Berufung auf den Brief von Johann Heinrich Voß an Solger vom 24. Februar 1805; gestützt wird die vorgetragene Sicht auf die praktizierte Arbeitsteilung auch durch weitere Briefzeugnisse von Voß, vgl. insbesondere seine Briefe an Christian Niemayer vom April 1805 respektive vom 2. Juli 1806. In: Goethe und Schiller in persönlichem Verkehre. Nach brieflichen Mitteilungen von Heinrich Voß. Mit Einleitung und Erläuterungen neu hg. von Georg Berlitz. – Stuttgart 1895, vgl. hier S. 80: „[...] Ich habe auf Schillers Andringen den Othello in den Versmaßen des Originals übersetzt, und der soll nächstens aufgeführt werden. Meine Arbeit [...] [laut Fußnote: die im ganzen nach den Grundsätzen der W. Schlegelschen gearbeitet ist], hat bei Göthe [!] und Schiller Beifall gefunden, und Göthe trug mir endlich auch noch eine Bearbeitung des Lear auf. Mein Othello soll wetteifern mir dem Schlegelschen, wenn es dem erst beliebt, den Othello zu geben. Auch im Lear fürchte ich ihn nicht. [...]“ beziehungsweise S. 81: „[...] Als ich die vorigen Zeilen schrieb, hatte ich meinen Schiller noch, an den ich nun täglich mit wehmütiger Erinnerung denke. [...]“ – Voß' betonte und heutzutage leicht pathetisch anmutende Schiller-Verehrung spricht gegen eine ungerechtfertigte, unangemessene Herabsetzung des Schillerschen Anteils an der gemeinsam unternommenen Arbeit.

1005 Noch im Jahr 2000 schreibt Alt, Bd. II, S. 491: „[...] Schillers letzte Bühnenbearbeitung gilt Shakespeares *Othello*, mit dem sich schon der Karlsschüler näher befaßt hatte. Die Grundlage bildet die Übersetzung des Textes, die Johann Heinrich Voß auf Anregung Schillers im Winter 1804/05 erarbeitete. Das Theatermanuskript, das im Februar und März 1805 entstand, *liefert eine Streichfassung der Vorlage und beschränkt sich auf technisch bedingte Eingriffe ohne konzeptionellen Charakter.* [...]“ [Kursive Hervorhebungen der Verf.] Zum einen untersucht Alt hier nicht weiter die Anteile an dieser Theaterarbeit, zum anderen ist der Schlußfolgerung, es seien keinerlei „konzeptionelle“ Eingriffe unternommen worden, entschieden zu entgegnen, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Köster nimmt den „Othello“ erst gar nicht in seine Untersuchung zu Schillers dramaturgischer Arbeit auf, Borchardt verweist vorsichtig bedauernd darauf, daß „man sich [(u)m den ‚Othello‘] fast gar nicht gekümmert“ habe, und räumt gleichzeitig ein, daß Schiller hauptsächlich bühnenpraktische Änderungen an Voß‘ Übersetzung vorgenommen habe.¹⁰⁰⁶ Auf der Bühne erschien „Othello“ in Voß‘ Übersetzung und mit Schillers anschließenden Veränderungen erst nach Schillers Tod, nämlich am 8. Juni 1805.

Bevor die intrikate Frage nach Schillers Anteil am „Othello“, der an diesem gerade genannten Abend in Weimar aufgeführt wurde¹⁰⁰⁷, weiter beleuchtet wird, soll es jedoch zuerst um Shakespeares Original, um Heinrich Voß‘ Hypotext, gehen. Von diesem ‚Original‘ existieren, das sollte grundsätzlich mit bedacht werden, verschiedene Fassungen.¹⁰⁰⁸

Bei Shakespeares Vorlage handelt es sich um eine Novelle aus einer an Boccaccios *Decamerone* sich orientierenden Novellensammlung, nämlich Giambattista Giralaldi (1504-1573), genannt: Cint(h)io oder Cinzios *Gli hecatommithi* (1565/66). Shakespeare verwendet hier die siebte Erzählung der dritten Dekade. In Cinthios Novelle ist der Fähnrich, „Jago“, in „Disdemona“¹⁰⁰⁹ verliebt, doch weder gibt er seine Gefühle zu erkennen noch nimmt sie diese von selbst wahr. Disdemona nimmt vielmehr überhaupt keine Notiz von ihm, woraufhin der Fähnrich ihr die Liebe zum Hauptmann, bei Shakespeare die Figur des „Cassio“, unterstellt. Aus unerwiderter Liebe entspinnt sich in

1006 NA, Bd. 13, S. 291 und Bd. 14, S. 343-377; bei Wieses Darstellung „Drama und Theater“ fehlt gleichfalls jeder Hinweis und jegliche Einordnung von Schillers Anteil an dieser Produktion, er beendet sein Kapitel, siehe S. 710, mit Schillers Verhältnis zur französischen Tragödie respektive mit dem allgemeinen Ergebnis, im Bezug auf die „christlich-barocke Tragödie“, „im gleichzeitigen Rückgang auf die Grundgestalt der griechischen Tragödie wie [...] in der völlig neuen Aneignung der Geschichte“ habe Schiller es vermocht, „eine eigene Form des Dramas“ zu kreieren. Vor allem der letzten Aussage soll hier nicht widersprochen werden.

1007 Aufgenommen wurde er unterschiedlich: während Genast sich ablehnend äußert, bespricht der „Freimüthige“ den Theaterabend wohlwollend, vgl. Ingenkamp, S. 1188, mit fünf Wiederholungen in Weimar und Bad Lauchstädt ist das Stück erfolgreicher als etwa die Picard-Adaptionen.

1008 In der der Reclam-Ausgabe zugrunde gelegten, sogenannten Arden-Ausgabe (von M. R. Ridley 1958 in London hg.) tritt ein Clown respektive Narr auf, der in einer anderen Fassung nicht zu den *dramatis personae* zählt, vgl. hierfür etwa Bloom, S. 635, der eine Fassung nutzt, in der kein Clown auftritt, Bloom konkludiert entsprechend, „das Lachen“ werde bei Shakespeare „[n]ur hier und im *Coriolan* [...] ausgesperrt“, an anderer Stelle, Bloom, S. 11, erklärt er allerdings einschränkend, daß „es einen definitiven Shakespeare nicht geben kann.“ Daß Bloom, obwohl er „im allgemeinen die Arden-Ausgabe“ (ebenda) präferiert, den Clown im Othello nicht zur Kenntnis nimmt, wundert. Daß Shakespeare nicht in allen Fällen gleich Shakespeare ist und man sich der unterschiedlichen Textgrundlagen gewärtig sein sollte, ist so wohl deutlich geworden. Da innerhalb des Kapitels zudem mit mehreren Übersetzungen operiert wird, wird zwecks der Operationalisierbarkeit der Ausführungen jeweils der exakten Bezugspunkt genannt.

1009 Vgl. The Shakespeare Name Dictionary. J. Madison Davis. A. Daniel Frankforter. – New York, London 1995, S. 125f.; vgl. zu den Figuren *Emilia*, *Iago*, *Othello* auch die Seiten 149, 237 respektive 358f.; laut des Wörterbuches wird dieser Name aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Griechischen „dusdaimon“ hergeleitet, was so viel wie „die Unglückliche“ meint, laut der vorsichtigen Formulierung besteht allerdings keine völlige Sicherheit über diesen sprechenden Namen.

dieser Vorlage¹⁰¹⁰ also des Fähnrichs Rache. Kann er sie nicht für sich gewinnen, soll auch Othello sie verlieren. Ausgelöst durch Disdemonas zu insistierender Parteinahme für den infolge eines Disziplinarverfahrens unschuldig degradierten Cassio, aus dem der vom Mohren selbst informierte Fähnrich für sich Kapital zu schlagen weiß, strickt dieser die Intrige. Unter Beweisnot geraten, bringt der Fähnrich Disdemonas Taschentuch, ein kostbares Geschenk ihres Gatten, an sich, um dergestalt ihre behauptete Untreue gegen den Ehemann zu beweisen. Durch die schon zuvor angedeutete Vermutung, Disdemona fühle sich von der Rasse ihres Mannes abgestoßen, rasch zermürbt, nimmt der Mohr seinem Fähnrich diesen auf einem schwachen Indiz aufbauenden Beweis ab. Der darauf stattfindende Auftragsmord am Hauptmann, dem vermeintlichen Rivalen, schlägt jedoch fehl. Der General und der Fähnrich bringen im Anschluß gemeinsam Disdemona um, der Mord wird zunächst verschleiert. Nach der Tat ist der Mohr so von Schuldgefühlen umgetrieben, daß er sich gegen seinen Mittäter wendet, ihn seiner Ämter enthebt. Dieser wehrt sich, indem er nun den mit dem Leben davongekommenen Hauptmann gegen den Mohren aufhetzt. Es gibt einen Prozeß, in dessen Verlauf der Mohr mittels Folter zum Geständnis gebracht wird. Er wird aus Venedig verbannt und schließlich von Disdemonas Verwandten getötet. Der Fähnrich entkommt vorerst, kann noch weitere Intrigen begehen, wird erst später gefaßt und stirbt wie der durch ihn aufgehetzte Othello durch Folter.¹⁰¹¹

Von der Vorlage Cinthios übernommen hat Shakespeare die Intrige unter Zuhilfenahme des gestohlenen Taschentuchs, die Einbeziehung des ahnungslosen Cassio sowie die Anstachelung von Othellos Eifersucht. Jagos Motiv ist jedoch erheblich abgewandelt. An die Stelle der Rache an der ihn abweisenden Disdemona setzt Shakespeare Jagos Haß auf Othello aufgrund einer erwarteten, aber nicht erfolgten Beförderung zu dessen Stellvertreter. Die daran anknüpfende Intrige und das Opfer, jetzt: „Desdemona“, bleiben erhalten. Othello tötet seine Frau ohne die physische Unterstützung Jagos, der bei ihm am Ende nicht entkommen kann.

„[...] Shakespeare [führt] das Paar von den ersten Worten an im Kontext einer zerbrochenen Hausgemeinschaft, einer haßerfüllten Umwelt und einer vom politischen

1010 Vgl. William Shakespeare: Sämtliche Werke in vier Bänden. Bd. 4. Tragödien. Aus dem Englischen übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck und Wolf Graf Baudissin. Hg. von Anselm Schlösser. – Berlin, Weimar ⁵1994, hier S. 1026f.; Suerbaum problematisiert, ob Shakespeare „das Original kannte oder eine Übersetzung (die französische? eine unbekannt englische?) benutzte“, vgl. Suerbaum, Ulrich: Der Shakespeare-Führer. Mit 68 Abbildungen. – Stuttgart 2001, S. 271-280, hier S. 272f..

1011 Vgl. auch zur Stoffgeschichte Frenzel, Motive der Weltliteratur, hier die beiden Motive der „verletzten Gattenehre“, S. 232 respektive der „verleumdeten Gattin“, S. 249; sowie William Shakespeare. Othello. Englisch/Deutsch. Übersetzt von Hanno Bolte und Dieter Hamblock. Hg. von Dieter Hamblock. - Stuttgart 1985, Nachwort des Hg., hier S. 247f..

Kalkül bestimmten Öffentlichkeit ein [...]“¹⁰¹², konstatiert Dieter Mehl zurecht. Desdemonas Vater, Brabantio, wittert in der Eröffnungsszene Verrat und schwarze Magie, sobald ihm Desdemonas heimliches Fortgehen von Jago und Roderigo hinterbracht wird und er, mitten in der Nacht, darum den venetianischen Senat um Unterstützung mobilisieren will:

[...] O heaven, how got she out? O treason of the blood! Fathers from hence, trust not your daughters' minds/ By what you she them act, is there not charms,/ By which the property of youth and maidhood/ May be abus'd? Have you not read, Roderigo,/ Of some such thing?¹⁰¹³

Jago, aus enttäuschem beruflichen Ehrgeiz, und Roderigo, aus einem rasenden unerwiderten Begehren heraus, stehen mit Brabantio gemeinsam auf der Seite der Gegner der Liebe zwischen Othello und Desdemona. Auf Seiten der Honoratioren Venedigs gibt es dagegen keine distinkte moralische Mißbilligung, allerdings käme diese angesichts der türkischen Bedrohung, für deren Abwehr Othello dringend benötigt wird, höchst ungelegen, vgl. diesbezüglich den Ausspruch des Duke, Akt I, Szene 3: „Let it be so. / Good night to every one. *To Brabantio*. And, noble signior,/ If virtue no delighted beauty lack,/ Your son-in-law is far more fair than black.“¹⁰¹⁴

Es kommt kaum von ungefähr, daß „Shakespeare Othello und Desdemona in keiner Liebesszene ohne Zeugen auftreten läßt wie Romeo und Julia und andere seiner Liebespaare; denn in *Othello* wird die Liebe kaum als private Emotion oder häusliche Romanze erfahren, sondern als etwas Öffentliches, rhetorisch Beteuertes. [...] Schon der erste Akt enthält ganz differenzierte Redeweisen, von der bis ins Obszöne reichenden Prosa Jagos über das heroische Sprechen in Versen der Titelrolle bis zu den Reimen des Senatoren Brabantio. Dem entsprechen die unterschiedlichen Sichtweisen der Ausgangssituation und der beteiligten Personen, mit denen der Rezipient sich auseinandersetzen hat.“¹⁰¹⁵ Andererseits hebt sich Shakespeare wiederum deutlich von seinem Hypotext, Cinthios Novelle, ab, wo die Verbindung des Ehepaares als moralisches Exempel einer widernatürlichen *mésalliance* erscheint,

1012 Vgl. William Shakespeare: *Othello*. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther. Mit einem Essay von Dieter Mehl. – München ²1999. Siehe hier Mehl, S. 302f..

1013 Zitiert wird, wie im „Macbeth“-Kapitel, diese Ausgabe: Shakespeares Werke. Englisch und Deutsch. Fünfter Band. *Othello*. *Macbeth*. *Antonius und Cleopatra*. *Coriolanus*. *Timon von Athen*. *Cymbeline*. Hg. von L. L. Schücking. – Berlin, Darmstadt 1955, hier S. 10; die Übersetzung von Schücking lautet: „O Gott! Wie kam sie fort? O Blutsverrat! Väter, hinfort traut euern Töchtern nie/ Nach äußerlichem Tun! Gibt's keinen Zauber,/ Der Jugend Unschuld und des Mädchentums zu stören? Last Ihr nie von solchen Dingen,/ Rodrigo?“

1014 Siehe Shakespeares Werke, hg. von Schücking, hier S. 22, und seine Übersetzung: „So mag es sein. Gut Nacht jetzt insgesamt; *zu Brabantio* und, würdger Herr, wenn man die Tugend muß als schön erkennen, / Dürft Ihr nicht häßlich Euern Eidam nennen.“

1015 Vgl. wiederum Mehl, S. 304.

während Shakespeare eine einzigartige Beziehung zum Gegenstand seines Stückes macht, an dessen tragischem Ende Desdemona ihre Liebe explizit nicht bereut, sondern Othellos Mord sogar noch als Suizid erscheinen lassen will, um ihrem Mann nicht zu schaden (vgl. ihre letzten Worte in V, 2, bei Schücking, S. 91: „Nobody, I myself, farewell: / Commend me to my kind lord, O, farewell!“)

Allerdings klingt es nach einem großen Trugschluß, wenn George Bernard Shaw¹⁰¹⁶ und Christine Brückner, letztere in ihrer literarischen Weiterführung¹⁰¹⁷ „Wenn Du geredet hättest, Desdemona... Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen“ (1983)¹⁰¹⁸ davon ausgehen, mittels Kommunikation hätte sich Othellos Problem lösen lassen. Vielmehr hat das ihm von Jago eingeflöste „Gift des Verdachts“¹⁰¹⁹ dazu geführt, daß Othello binnen kürzester Zeit – wie rasant dies vonstatten geht innerhalb der Szenen III, 3 und III, 4 wurde von vielen Interpreten so irritiert wie berechtigt herausgestellt - das Vertrauen zu seiner geliebten Frau zur Gänze verliert, was an seiner Aussage transparent wird: „No, to be once in doubt, / Is once to be resolved“ (bei Schücking S. 51), die sich ungefähr wiedergeben läßt mit den Worten „Nein, einmal im Zweifel sein, heißt einmal entschlossen sein.“¹⁰²⁰ – Othellos *hamartia* bestünde dann, unter Berücksichtigung des gerade Zitierten, nicht, wie oft behauptet wird¹⁰²¹, in seiner Eifersucht, sondern vielmehr in seiner Leichtgläubigkeit, die die Eifersucht erst ermöglicht, indem er Jagos intriganter Behauptung vollkommen unmißtrauisch, unvoreingenommen aufsitzt. Die Leichtgläubigkeit erscheint als die zwingend notwendige Voraussetzung für die auf diese Weise erst möglich werdende Eifersucht.¹⁰²² Des Fähnrichs Verleumdungskampagne fällt auf fruchtbaren Boden, denn

1016 Vgl. Giuseppe Verdi: Otello. Dramea lirico in quattro atti. Othello. Musikdrama in vier Akten. Textbuch Italienisch / Deutsch. Libretto von Arrigo Boito. Übersetzt und hg. von Henning Mehnert. – Stuttgart 1996, vgl. hier das Nachwort des Herausgebers, S. 131.

1017 Vgl. Gérard Genette, Palimpseste, S. 222ff..

1018 Vgl. Christine Brückner: Wenn Du geredet hättest, Desdemona. Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen. – Frankfurt am Main, Berlin 1991, S. 21-29.

1019 Vgl. Shakespeare-Handbuch. Die Zeit. Der Mensch. Das Werk. Die Nachwelt. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hg. von Ina Schabert. Mit einem Geleitwort von Wolfgang Clemen. 3. Auflage. – Stuttgart 1992, S. 609-618.

1020 Schücking übersetzt hier: „Nein, einmal zweifeln macht / Mit eins entschlossen.“

1021 So beispielsweise bei Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III, hier S. 561, wo es heißt: „Denn selbst wenn irgendeine bloß formelle Leidenschaft, wie z. B. im *Macbeth* die Herrschsucht, im *Othello* die Eifersucht, das ganze Pathos seiner tragischen Helden in Anspruch nimmt, verzehrt dennoch solch eine Abstraktion nicht etwa die weiterreichende Individualität, sondern in dieser Bestimmtheit bleiben die Individuen immer noch ganze Menschen.“

1022 Dafür spricht z.B. auch, daß Desdemona ihren Ehemann in einem Gespräch mit Emilia in, wie es für den Rezipienten scheinen muß, vollkommener Verkennung ihrer prekären Situation für über der Eifersucht stehend hält, mutmaßlich, weil er bisher noch nie eifersüchtig war, vgl. NA, Bd. 14, S. 212; Völlig anders interpretiert Ingenkamp, vgl. hier S. 1192, das Stück als Beleg für „die Offenheit auch der Lautersten und Gutwilligsten für die ‚falsche‘ Seite“ und die Titelfigur als „ein Wesen“, welches „aus der Lichtseite der Welt in die Finsternis geraten ist und nun nach deren Gesetzen denken und handeln muß, ohne die andere Welt und deren Ordnungen vergessen zu können.“ Anders als Ingenkamp dies beurteilt,

das Hinterfragen ist Othellos Sache nicht. Othello ist nicht aus sich heraus, aus eigenem Antrieb mißtrauisch und eifersüchtig, sondern er wird von außen, durch Jago, damit infiziert. Allerdings erweist er sich hierfür als überaus empfänglich, ja anfällig, was wiederum mit seiner instabilen sozialen Stellung als Aufsteiger, welcher aufgrund der Heirat mit einer Patrizierin die dennoch für ihn gesteckten Grenzen nicht einhält, korreliert wird. Aus der Sicht der Gesellschaft, repräsentiert beispielsweise durch Roderigo oder Brabantio, darf Othello zwar Kriege für Venedig führen und gewinnen, womit er dann zu militärischen Ehren gelangt. Völlig integriert wird er damit aber nicht, der letzte Schritt der Integration, die vollständige Anerkennung und Etablierung durch die Aufnahme in die eigene Familie ist aus der Sicht von Desdemonas Vater, dem angesehenen Senator, bei allem Interesse an Othellos imposantem Werdegang, nie vorgesehen (vgl. I, 3, bei Schücking S. 17f.). Aus der Sicht des Titelhelden verhält es sich ganz ähnlich. Angefangen bei der Tatsache, daß Othello für sich selbst eine Ehe nie ernstlich erwogen hatte, plagen ihn bezüglich seiner Attraktivität und seines Alters nach beträchtliche Selbstzweifel und Minderwertigkeitskomplexe (vgl. Szene III, 3, bei Schücking S. 53). Desdemonas Mann gelangt ab hier zu einer radikalen Revision der bisherigen Sicht der Dinge: Jago vermochte es, bei Othello Zweifel zu säen, damit „kippt“ das Stück schlagartig. Was sich nun entwickelt, ist nicht zuletzt eine Tragödie des Außenseiters, des trotz aller seiner erbrachten Leistungen nie als gleichwertig Akzeptierten. Der von Jago provozierte Vertrauensentzug Othellos gegenüber seiner Frau, die in ihrem Denken und Fühlen der Gesellschaft, aus der sie selbst kommt, offenbar weit voraus ist, erfolgt einseitig und bar jeder Grundlage. Die Liebe stirbt in dem Moment, in welchem das Vertrauen aufgekündigt wird. Dadurch, daß Othello beschlossen hat, seiner Frau nicht (mehr) zu glauben, zu vertrauen, hat ein klärendes Gespräch keine Chance. Es gibt folglich kein Kommunikationsproblem, sondern ein Problem des Vertrauens. Othello vertraut Jago uneingeschränkt und Desdemona plötzlich überhaupt nicht mehr. Ob Jago etwaige Interessen mit seinen gar nicht als Verleumdung perzipierten Unterstellungen verfolgen könnte, wird von Othello nicht in Erwägung gezogen. Dessen Motiv der beruflichen Zurücksetzung gegenüber Cassio ist ihm überdies entgangen. Zudem stimmt es nicht, daß seine Frau keinen verbalen Versuch unternimmt, sich gegen die Verdächtigung ihres Ehemannes zu wehren (siehe insbesondere die Szenen IV, 2 und V, 2). Überhaupt zeigt sich Shakespeares Desdemona insgesamt als eine sehr aktive, selbständig agierende Figur bis sie schließlich unverschuldet zum Opfer des Opfers wird.¹⁰²³ Antizipiert hat sie die für sie so

scheint jedoch Othello keine obskuren Mächten unabwendbar ausgelieferte Figur zu sein, hier liegt folglich eher eine Differenz als eine Parallele zum „Macbeth“ vor.

1023 Zu erinnern ist an ihre Initiative in ihrer Beziehung zu Othello, die so weit ging, daß sie ihm den Heiratsantrag förmlich in den Mund gelegt hat – wie auch an ihren mehrfachen altruistischen Einsatz für

negative Entwicklung in der vorletzten, als retardierendes Moment eingefügten Szene, als sie, kommendes Unheil ahnend, das Lied von der Weide¹⁰²⁴ singt, nachdem sie sich zuvor mit Emilia ausführlich über eheliche Treue unterhalten hat (Szene IV, 3, bei Schücking S. 81/82).

Der Regisseur dieser „unaufhaltsam fortschreitenden Verstrickung aller Personen“¹⁰²⁵, ist Jago, der eigentlich Handelnde des Stückes. Er ist das einzige selbstbestimmte Subjekt, während Othello, sein Objekt, genauso sein Opfer darstellt wie die machtlose Desdemona oder der lange Zeit ahnungslose Cassio. Jago sieht die anderen Personen des Stückes, also nicht allein Othello, durchweg als Teile seines Spiels, als Objekte, „die seiner Selbstverwirklichung im Weg stehen oder die er benutzt, um [...] Hindernisse aus dem Weg zu räumen.“¹⁰²⁶ Aus seiner Perspektive erscheint jeder käuflich – er selbst ist sehr pekuniär interessiert, wie sich an den Unterredungen mit Roderigo ablesen läßt (vgl. Akt I, Szene 3, bei Schücking z. B. S. 23/24). Liebe gibt es für ihn nicht, sondern lediglich sexuelle Begierde als bloße physische Funktion, vgl. ebenfalls I, 3 (bei Schücking S. 22 und 23): „Our bodies are gardens; to the which our wills are gardeners: so that if we will plant nettles or sow lettuce; set hyssop, and weed up thyme; supply it with one gender of herbs, or distract it with many [...].“ Er kann die anderen *dramatis personae* nicht nur treffsicher taxieren, so daß sie phasenweise zu seinen Marionetten werden – bei alledem ist er selbst für die anderen nicht durchschaubar. Jago zeigt sich nicht nur als Regisseur und als überzeugender Akteur, sondern hauptsächlich auch als doppelgesichtiger Janus: als ihm das Heft des Handelns zu entgleiten droht, kann er dies durch sein Improvisationstalent gekonnt kompensieren, ja sogar einen Vorteil daraus ziehen: als Othello einen Beweis für Desdemonas Untreue verlangt, dämpft er *ad hoc* gekonnt die Erwartungen seines Auftraggebers: „Would you, the supervisor, grossly gape on -, / Behold her topp'd?“ (Schücking S. 57) in seiner groben Art und einmal mehr mit Bildern, die den Geschlechtsbereich animalisch konnotieren. Dieser droht ihm selbst, für den Fall, daß er seine Unterstellungen nicht beweisen kann, so daß Emilias Mann das vorsorglich in seine Gewalt gebrachte Taschentuch nach vorheriger geschickter Dämpfung der Erwartungen als hinreichendes Indiz präsentieren kann.¹⁰²⁷

den zu Unrecht beschuldigten und bestrafte Cassio, vgl. bei Schücking Szene I, 3 S. 18 respektive III, 3, S. 47 und 48.

1024 Vgl. hierzu etwa Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hg. von Manfred Lurker. – Stuttgart 1991, S. 818, der auf die ambivalente Bedeutung des Weidenbaums, sowohl als Zeichen der Keuschheit als auch als „mit erotischen Erwartungen“ konnotiert, hinweist. Analog ist die Spannbreite bei Biedermann, Hans: Knauer's Lexikon der Symbole. Mit über 600 Abbildungen. – München 1989, S. 476f..

1025 Vgl. Shakespeare-Handbuch, S. 609-618.

1026 Vgl. Gisela Hesse im KLL. Hg. von Walter Jens. Bd. 15. Scho – St. – München 1991, S. 344ff..

1027 Als seine dramengeschichtlichen Vorfahren gelten nicht von ungefähr der „devil“ des *Mystery Play* und der „vice“ des *Morality Play*, gleichermaßen wird er mit dem macchiavellistischen Typus beispielsweise aus Christopher Marlowe „Jew of Malta“ in Beziehung gesetzt; interessant ist, als semi-autointertextuelle Anbindung gemäß Holthuis, Schillers zeitnah liegende eigene Gestaltung einer in seiner

Zu betonen bleibt immerhin, daß nicht allein Othello, bei aller Blauäugigkeit, die gegeben ist, auf den vordergründig so ehrenwerten, ehrlichen Jago hereinfällt, sondern bis auf seine Frau Emilia keiner den „demi-devil“, die Inkarnation des Teufels¹⁰²⁸, in ihm vermutet: nicht nur der „Gimpel“ Roderigo¹⁰²⁹ geht ihm auf den Leim, auch nacheinander Cassio, Othello und Desdemona durchschauen nicht nur nicht seinen Charakter, sondern sie suchen sogar seinen Rat und machen ihn damit zu einem allzeit hervorragend informierten Gegenspieler. Dies zeigt seine perfekte Verstellungskunst bei gleichzeitiger Ich-Bezogenheit.¹⁰³⁰

Der Titelheld präsentiert sich anfangs (Szene I, 3) etwas exotisch.¹⁰³¹ Sein abenteuerliches Leben, sein kriegerisches Geschick sind dokumentiert in seinem Desdemona in schillernden Farben ausgemalten Lebenslauf. Dieser gesellschaftliche Aufsteiger, der seine Karriere beim Militär machte, präsentiert sich also ritterlich, mit natürlicher Würde und Vertrauen zu sich selbst, aber anhand seiner Hautfarbe mit klar erkennbarer Sonderstellung. Nach dem Vertrauensverlust gegenüber seiner venetianischen Frau bricht das ganze von sich selbst gezeichnete Bild zusammen. Sein anschließendes Handeln erklärt sich nicht etwa monokausal mit einer Art von beleidigtem Besitzerstolz, sondern aus dem Bestreben, seine Ehre, seinen Ruhm wiederherzustellen und damit denjenigen Werten Genüge zu leisten, an die er zeit seines Lebens geglaubt hat. Den Mord an Desdemona begeht er nicht als Kurzschlußhandlung, sondern gezielt als rituelle Handlung, eine Art Opfer: „Excellent wretch! Perdition catch my soul,/ But I do love thee! and when I love thee not,/ Chaos is come again.“, so heißt es in der Schlüsselszene III, 3, bei Schücking S. 48. Um die Ordnung wieder herzustellen scheint es ihm daher nötig, die Schuld der Geliebten durch den Tod zu sühnen. Seiner Gefühle wird er dabei gleichwohl nicht Herr, Haß und Wut sind als Komponente mutmaßlich mit vorhanden.

Von etlichen Interpreten wurde immer wieder tief in das literarische Schlafzimmer geblickt. Die zahlreichen sexuell konnotierten Allusionen, die über das Stück verteilt

bösen, moralfreien und vollständig areligiösen, dabei gleichzeitig rein rational geprägten Figur, die Jago in der Charakteranlage sehr, nicht jedoch in der zentralen Bedeutung für das jeweilige Stück entspricht: die Rede ist von „X“, in manchen Personenlisten auch „Utrepeia“ respektive „Otrepiew“, der allerdings im Unterschied zum Improvisationskünstler Jago von langer Hand plant, was Jago situationsbedingt und pragmatisch *ad hoc* entscheidet: die Intrige, siehe hierzu Fricke/Göpfert, Bd. III, S. 9-103, vor allem S. 62-65. „Xs“ Motiv bleibt im Demetrius-Fragment dabei noch mehr im Dunkeln als Jagos.

1028 Siehe hierzu und zu den Versuchen, Jago in eine Traditionslinie einzureihen: Shakespeare-Handbuch, S. 609-618.

1029 So Bloom, Shakespeare, Die Erfindung des Menschlichen, hier S. 636.

1030 Vgl. hierzu Jagos nicht weniger als acht Monologe, zu denen noch zahlreiche aufschlußreiche, entlarvende Parabasen hinzukommen.

1031 Was sich beispielsweise in seiner ausladenden, umständlichen Verssprache mit ihren gesuchten Bildern manifestiert: „I therefore beg it not/ To please the palate of my appetite,/ Nor to comply with heat -, the young affects [...]“, Szene I, 3, bei Schücking S.21.

sind, rechtfertigen diese voyeuristische Neugier, sofern es dieser überhaupt bedürfen sollte. Die Ergebnisse, die dabei zutage gefördert wurden, sind indes sehr unterschiedlich. Edward Pechter etwa gelangt dabei zu dem Schluß: „Whatever the play’s impressions upon us, it seems we cannot escape from an understanding in which Othello’s sexual knowledge of Desdemona is not the origin but the consequence of his transformation, not the cause but the effect [...]“¹⁰³², zwischen den Zeilen klingt bei Pechter in gewisser Weise Verständnis für das Mißtrauen der Titelfigur durch, ist doch in Othellos Worten „[a] horned man [...] a monster, and a beast“ (vgl. Szene IV, 1, S. 152). Beachtet werden sollte hierbei, daß Pechter auf ähnlichen Argumentationspfaden wandelt, die im Stück selbst von Jago eingenommen werden. Denn dieser verunsichert Othello mit dem Hinweis, da Desdemona ihrem Vater Brabantio durch die Heirat und gemeinsame Flucht mit ihm, Othello, untreu geworden sei, sei sie in derselben Weise auch jederzeit dazu fähig, ihm genauso untreu zu werden (vgl. Szene III, 3, Schücking S. 51): „She did deceive her father, marrying you.“ Dieser Jago ist tatsächlich ein genialer Sophist vor dem Herrn. Janet Adelman nähert sich dem intrikaten Sujet von gänzlich anderer Warte aus, indem sie die Infiltration Othellos durch Jago nachvollzieht: „Iago’s fantasies are replicated in Othello’s actions. Othello comes more and more to imagine himself as the foul thing – the old black ram – intruding into the palace of Venetian civilization or the palace of Desdemona’s body; as Iago succeeds in making Othello the container for his own interior waste, Othello increasingly affiliates his blackness [...]“¹⁰³³ Tatsächlich bedient sich Jago einer äußerst geschickten *aliquid semper haeret*-Taktik bei gleichzeitiger äußerst dünner Beweislage, die Othello nach anfänglichem Zögern doch erstaunlich rasch aus der Bahn wirft.¹⁰³⁴

Harold Bloom schließlich glaubt an eine ganz andere Erklärung für die Ehekatastrophe. Nach verschiedenen Ausführungen beispielsweise darüber, daß „[...] Othello Shakespeares schonungsloseste Darstellung der männlichen Eitelkeit und der Angst vor der weiblichen Sexualität und damit jenes in der Psyche des Mannes wirkenden Mechanismus, der die Angst vor der Hahnreife und die vor dem Tod zu einem einzigen Schrecken zusammenfallen lässt [...]“ sei, kommt er zu einer ganz dezidierten

1032 Vgl. Pechter, Edward: „Have you not read of some such thing?“ Sex and Sexual Stories in *Othello*. In: *Shakespearean Criticism* (SC) 37 (1996), S. 269-282, hier S. 274.

1033 Vgl. Adelman, Janet: Iago’s Alter Ego: Race as Projection in *Othello*. In SC 42 (1997), S. 203-216, hier S. 210.

1034 Zu denken ist neben der schon genannten Stelle „No, to be once in doubt,/ Is once to be resolv’d“ an das kurz zuvor stattgefundenene „Umschlagen“ von Othellos Abwehr der Jagoschen Verleumdung „Thou dost conspire against thy friend [...]“ über Othellos aufkeimendes Interesse an Jagos geschickt eingefädelter Lüge „By heaven I’ll know thy thought“, über Othellos Verzweiflung angesichts von Desdemonas angenommener Durchtriebenheit „Why did I marry? This honest creature doubtless / Sees and knows more, much more, than he unfolds“ bis hin zu seiner vermeintlichen Gewißheit „[...] look here, Iago,/ All my fond love thus do I blow to heaven [...]“ – alle Zitate stammen aus der Szene III, 3, S. 102-135.

Einschätzung der Ehe des farbigen Kriegshelden und der Venetianerin: „[...] So wie ich den Text des Stücks verstehe, wird die Ehe der beiden nie vollzogen, obwohl Desdemona ihren Ehemann heftig begehrt [...] sonderbar ist doch, dass der schwarze Feldhauptmann zu keiner Zeit in irgendeiner Weise sexuelles Verlangen nach Desdemona zu erkennen gibt. Hier könnte eine der Ursachen der mörderischen Wut liegen, die ihn erfasst, nachdem Jago seine Eifersucht geweckt hat, und seine Eifersucht wird umso plausibler, da Othello schlicht nicht weiß, ob seine Frau noch Jungfrau ist oder nicht, und Angst davor hat, sich Klarheit zu verschaffen. [...]“¹⁰³⁵ Zudem fällt auf, wie sehr Bloom Superlative insgesamt schätzt. Wäre Harold Bloom nicht Harold Bloom und damit der „bekannteste Literaturwissenschaftler der Welt“, der häufig mit „spekulativen, wenn auch stets originellen Thesen [...]“ aufwartet¹⁰³⁶, bräuchte man auf die soeben wiedergegebene These gar nicht erst reagieren. Bei der zitierten Deutung stellt sich aber doch die Frage, was für ein Zeichen für das Begehren Othellos Bloom denn eigentlich benötigt. Indes, Blooms Problem ließe sich unter Umständen soziologisch lösen.¹⁰³⁷ Das Nicht-Beachten kultureller Abweichungen wäre eine mögliche Erklärung dafür, warum Bloom sich überhaupt auf seine, *sit venia verbo*, verstiegene Interpretation festlegen kann – er deutet die Küsse zwischen Othello und Desdemona nicht im ihnen entsprechenden europäischen Kontext, vgl. Akt II, Szene 1, Schücking S. 30. Auffallend ist nun, daß noch nicht einmal Schiller, der Desdemona in der Tat zu einem fast ätherischen Wesen stilisiert¹⁰³⁸ und damit dem Shakespeareschen Vorbild bewußt, gezielt entgegen arbeitet, dieser Sichtweise Blooms anzuhängen scheint. Dies zeigt seine von Anfang an als wirkungsvoll interpretierte Ergänzung am Ende des vierten Aktes der Bearbeitung¹⁰³⁹, über welchen man ansonsten sehr wenig weiß:

Desdemona: [...] Den Weidenkranz trag' ich, seit er mich verschmäh't,
Singt Weide, grüne Weide!
Wohl fein solch ein Kränzlein arm Liebenden steht,

1035 Vgl. Bloom, Harold: Shakespeare. Die Erfindung des Menschlichen. Aus dem Englischen von Peter Knecht. – Berlin 2000, S. 657 respektive 669.

1036 Vgl. FAZ, 25. August 2000, S. 41 respektive Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hg. von Ansgar Nünning. – Stuttgart, Weimar 1998, S. 52f..

1037 Siehe hierzu: Menschliche Kommunikation. Formen. Störungen. Paradoxien. Paul Watzlawick. Janet H. Beavin. Don D. Jackson. Vierte, unveränderte Auflage. – Bern, Stuttgart, Wien 1974, S. 20.

1038 Entsprechend hält Ingenkamp, vgl. hier S. 1191, zurecht fest, Desdemona sein „nicht“ von Beginn an „für den Himmel geboren.“ Auch in der 2002 erschienenen Schillermonographie von Pilling, Schilling und Springer heißt es dazu eindeutig, vgl. hier S. 134: „[...] Erst nach einigen Korrekturen [der Voßschen ‚Othello‘-Übersetzung] scheint ihm [gemeint: Schiller, Anm. der Verf.] Desdemona klassizistisch [!] geheimer.“

1039 So etwa von Gisbert von Vincke, Schiller's Bühnenbearbeitung des Othello, hier S. 228, der sogar spekuliert, „an tiefgreifender Wirkung“ müsse „dieser Aktschluß das Original übertreffen.“

Singt Weide, Weide, Weide!¹⁰⁴⁰

Hinzu kommt im Hypo- wie im Hypertext die zumindest als zweideutig einzuordnende, weil möglicherweise als nekrophil auslegbare Stelle innerhalb der Szene V, 2, als Othello unmittelbar vor der Ermordung seiner zu Unrecht beschuldigten Frau sagt (zitiert wird hier die entsprechende Stelle der Bearbeitung):

Othello: [...] O süßer Duft, der die Gerechtigkeit

Fast zwingt, ihr Schwert zu brechen! – Jetzt noch einmal –

Sei, wenn du tot bist, so, *dann töt' ich dich*

Und liebe dich nachher. – Noch einmal, und zum letzten!

So süß war nie so traurig. Ich muß weinen,

Doch sind's grausame Tränen. Dieser Schmerz

Ist Himmelszorn; er liebt, auch wo er tötet. – Sie erwacht. [...] ¹⁰⁴¹

Die drei zurate gezogenen Textpassagen unterminieren Blooms Interpretation deutlich.¹⁰⁴²

Von allen Shakespeare-Tragödien ist „Othello“ diejenige, bei der die an Aristoteles orientierte Wahrung der drei Einheiten am ehesten umgesetzt wird. Nicht zuletzt diese Tatsache hat sie wohl besonders für eine Aufführung in Weimar qualifiziert: es handelt sich um „nur“ zwei Orte: Venedig im ersten Akt, der eine Art Prolog bildet und der elementar zur Problematisierung und Politisierung des gesamten Stückes beiträgt, was seine Relevanz insgesamt immens steigert, - sowie Zypern in allen darauf folgenden

1040 Vgl. NA, Bd. 14, S. 242 respektive Ingenkamp, S. 735, kursive Hervorhebung der Verf..

1041 NA, Bd. 14, hier S. 249 respektive Ingenkamp, S. 741, kursive Hervorhebungen der Verf.; auch das Original sowie andere Übersetzungen lassen die Deutung der Nekrophilie mindestens möglich erscheinen, vgl. z. B. die Reclam-Ausgabe, übersetzt von Bolte und Hamblock, hier S. 202/203 oder Wolf Graf Baudissins Übersetzung (Berlin 1994), hier S. 485, ähnlich auch: William Shakespeare: Othello, der Mohr von Venedig. Ein Trauerspiel. Übersetzt von Christoph Martin Wieland. – Zürich 1995, hier S. 173. In der betreffenden Szene V,6 heißt es: „Sey so, wenn du todt bist und ich will dich erst ermorden, und dann lieben - - noch einen, der soll der lezte seyn - - [...]“. Ausgerechnet Frank Günther, dessen Übersetzung die jüngste der benutzten Ausgaben ist, schert aus dieser Kette aus, indem er klar interpretierend die Passage folgendermaßen wiedergibt: „[...] Sei so als Tote und ich will dich töten / Und lieben immerdar. Einmal noch und dann nicht mehr! [...]“, vgl. William Shakespeare. Othello. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther. [...] – München ²1999 [zuerst: 1995], hier S. 239. Daß „after“ hier in der altertümlichsten, ungebräuchlichsten Auslegung mit „immerdar“ transponiert wird, scheint doch erstaunlich. Durch die zeitliche Ausdehnung von „nachher“ zu „immerdar“ entfällt die oben erwähnte, keinesfalls unausweichliche Möglichkeit der Interpretation.

1042 Erwähnt sei an dieser Stelle, daß Drewing darauf hinweist, wie Jago in seiner kruden Art in der ersten Szene des Stückes längst von der Schwangerschaft der Senatorentochter als einer unumstößlichen Tatsache spricht, da Brabantio „Großvater von des Teufels Nachwuchs“ werde, vgl. Drewing, hier S. 218, rekurrend auf Szene I, 1, bei Schücking S. 8.

Akten.¹⁰⁴³ Die Handlung ist einheitlich: die Liebe zwischen Desdemona und Othello vor dem Hintergrund der beruflichen und staatspolitischen Situation. Mit der Einheit der Zeit gestaltet es sich etwas schwieriger – das schlagartig *wahrgenommene* Geschehen müßte sich eigentlich über einen längeren Zeitraum erstrecken, denkt man an den Befehl zur Schlacht gegen die Türken, den Sieg über dieselben, dessen Meldung an Venedig und das Eintreffen der Gesandtschaft. Die Gattung der Tragödie ist gleichfalls klarer konturiert als bei anderen Shakespeare-Tragödien, man denke an Macbeth mit der Pförtnerszene als komischer Einlage. Ein komisches Element, welches ein Gegengewicht zum Unausweichlichen bildet, ja den tragischen Ausgang eventuell fraglich macht, fehlt nahezu vollkommen, sieht man vom „Clown“ ab, der nicht in jeder Fassung anwesend ist¹⁰⁴⁴, vgl. hier Szene III, 4, Schücking S. 59 und 60. Der „Prolog“ komplexiert das gesamte Dramengeschehen. Konterkariert doch Desdemonas Initiative bei Othello (sie legt ihm den Heiratsantrag ja quasi in den Mund) noch deutlicher die spätere Verleumdung, sie begehe Ehebruch, als etwa ihre deutlich gehobene Stellung als Senatorentochter. Desdemona qualifiziert sich ohnehin nicht so ohne Weiteres zum „quintessential victim, pure and absolutely good, which has led some critics to see her most an allegorical figure representing goodness in the face of evil“ oder gar zum „angel who struggles with Iago the devil of Othello’s soul.“¹⁰⁴⁵ Zum einen mißachtet sie mutwillig den Wunsch ihres Vaters, vielmehr kommt sie ihrem Vater sogar zuvor, indem sie, sein Verbot bezüglich der Verbindung mit Othello wohl vorausahnend, in einer Nacht-und-Nebel-Aktion ihr Elternhaus verläßt, um Othello zu heiraten. Zum anderen bringt sie sich aktiv in Othellos Angelegenheiten ein, dadurch, daß sie ungefragt und hartnäckig für Cassios Partei ergreift, was Jagos Unterstellungen sogar dahingehend befördert, daß sie nach den Andeutungen und Unterstellungen des Fähnrichs in den Augen ihres Ehemannes in gänzlich anderem Licht erscheinen als zuvor. Ihre bisweilen mutwillige Aktivität, die zu einem eher passiv konnotierten Opfer überhaupt nicht passen will, ist es, die sie zusätzlich in die lebensbedrohliche, tödliche Situation katapultiert (so im Gespräch mit Iago über Frauen in Szene II, 1, Schücking, S. 28 und 29 und beim Auftrag an den Clown in Szene III, 4, Schücking S. 59). Doch muß man Iago auch zutrauen, daß er es vermocht hätte, einen stilleren, zurückhaltenderen Charakter, wenn nicht jeden Charakter, in Mißkredit zu bringen. Denn die Garantie für die Unabwendbarkeit der Tragödie liefert Emilia, ist sie doch die einzige Person des

1043 So nennt es Suerbaum in seinem Shakespeare-Führer als grundsätzlich bedeutenden Vorzug, daß „*Othello* nicht der Umsetzung, Straffung oder Aktualisierung bedarf“, hier S. 275. Die Lichtmetaphorik, die sich durch das gesamte Stück zieht, mit sämtlichen vielfältigen Anspielungen auf hell-dunkel, schwarz-weiß, auf den Mohr einerseits und das blütenweiße Brautkleid andererseits, dürften auf den laut Marietta Kuntz sehr auf Lichteffekte achtenden und mit ihnen kalkulierenden Schiller ihre Wirkung ebenfalls nicht verfehlt haben, siehe hierzu Kuntz, S. 36-39.

1044 Siehe Bloom, Shakespeare, Die Erfindung des Menschlichen, S. 635.

1045 Vgl. wiederum The Shakespeare Name Dictionary, S. 125f..

gesamten Geschehens, die überhaupt eine Möglichkeit hätte, die Katastrophe aufgrund ihres Wissensstandes abzuwenden.¹⁰⁴⁶ Dadurch, daß sie der ihr sogleich hinterhältig anmutenden Aktion Jagos (vgl. besonders Szene III, 3, bei Schücking S. 54 und 55) nicht konsequent begegnet oder seiner Intention nicht auf den Grund geht, verschenkt sie das mögliche Reagieren auf Jagos mörderischen Plan – und zwar wider besseres Wissen, vgl. wiederum ihr Gespräch mit ihrer Herrin, Szene IV, 3, Schücking S. 82 bzw. Szene V, 2, S. 92, hier heißt es sogar: „Ich dacht es gleich- [...].“ Ihre Meinung über ihren Ehemann läßt es nicht an Deutlichkeit fehlen. Letztlich bleibt ihr nichts anderes, als für die ihr wichtige Rehabilitierung Desdemonas und für den Fehler der Unachtsamkeit mit dem eigenen Leben zu bezahlen. Das wiederum war Jagos einzige Fehlkalkulation, diese Konsequenz und Größe hätte er seiner von ihm unterschätzten, nun nicht länger schweigend still haltenden und bisher anscheinend widerwillig gehorsamen Frau wohl nicht zugetraut (vgl. V, 2, bei Schücking S. 92 und 93).

Bei der Bearbeitung für das Weimarer Hoftheater fällt sofort das gänzlich andere Verfahren der ‚Dioskuren‘ im Umgang mit dem zweiten Shakespeare-Projekt ins Auge.¹⁰⁴⁷ Die Entscheidung, mit der Übersetzung den Sohn des Homer-Übersetzers und des „Luise“-Dichters Johann Heinrich Voß, der die gleichen Vornamen wie sein bis heute berühmter Vater trägt, oft jedoch in der Sekundärliteratur „nur“ bei seinem zweiten Vornamen genannt wird, zu betrauen, war nicht zuletzt eine literaturpolitische.¹⁰⁴⁸ Schillers Hypotext ist im wesentlichen Voß' Übersetzung, flankiert vom einen oder anderen Blick in Wielands und Eschenburgs vorausgehende Übertragungen, niemals jedoch Shakespeares Original.¹⁰⁴⁹ Dabei stellte Borchardt fest,

1046 Zu Emilias Tod und der damit bestehenden Parallele zu Desdemonas Ende vgl. Ruth Vanitas Aufsatz: „‘Proper’ Men and ‚Fallen‘ Women: The Unprotectedness of Wives in *Othello*.“ In: *Shakespearean Criticism* 68 (2002), p. 180-188 [passim].

1047 Vgl. dazu schon Gisbert von Vincke: Schillers Bühnenbearbeitung des *Othello*. In: *Shakespeare-Jb* 15 (1880), S. 222-229, hier S. 223: „Aber die [...] beim *Macbeth* gewonnenen Erfahrungen bestimmten ihn ohne Zweifel, jetzt einen anderen Weg einzuschlagen.“

1048 Siehe hierzu Schwarzbauer, Franz: *Die Xenien: Studien zur Vorgeschichte der Weimarer Klassik*. – Stuttgart 1991, S. 230-239, vor allem S. 235, S. 237ff.; Schwarzbauer elaboriert hier schlüssig, daß und warum Schiller und Goethe, wohl aus taktischen, weniger aus poetischen Gründen, Voß zu ihrem Lager zählten und ihn darum in den *Xenien* entweder lobend erwähnten oder schonten, daß sich der streitbare Voß umgekehrt aber dem Lager der *Xenien*-Dichter gegenüber distanziert verhielt; siehe ferner Albertsen, Leif Ludwig: *Der Stilwille in Vossens Shakespeareübersetzungen*. In: *Johann Heinrich Voß: Kulturräume in Dichtung und Wirkung*. Hg. von Andrea Rudolph. – Dettelbach 1999, S. 335-349, hier S. 338f..

1049 Vgl. Ingenkamp, S. 1189; Festzuhalten bleibt ferner, daß die Bühnenrezeption des „*Othello*“, auch im deutschsprachigen Raum, längst gesichert war und dieser vorliegenden Adaption nicht zwingend bedurfte, vgl. Ingenkamp, S. 1186, daß sie jedoch durchaus auf Beifall stieß, in Weimar des öfteren wiederholt wurde und einige der Streichungen, Veränderungen Schillers sich auch in der 1806 gedruckten Übersetzung von Voß noch wiederfanden, so daß Schillers Einfluß weiter fortlebte, vgl. Ingenkamp, S. 1188f; vgl. insbesondere Vincke, *Schiller's Bühnenbearbeitung des Othello*, S. 224, der beide Übersetzungen von Heinrich Voß, die 1806 sowie die Version, die in die Gesamtübersetzung von 1822-1829 aufgenommen wurde, analysiert und tiefgreifende Abweichungen konstatiert. Vincke favorisiert eindeutig die frühere Übersetzung und insinuiert Johann Heinrich Voß sen., negativen Einfluß ausgeübt zu haben.

daß Voß sich öfter an Eschenburg orientierte und Schiller eher Wieland zu Rate zog, sofern es um unklare oder sprachlich nicht befriedigende, also verbesserungsbedürftige Formulierungen ging.¹⁰⁵⁰

Schillers Anteil am „Othello“ exakt zu bestimmen, ist anhand der bekannten intertextualitätstheoretischen Raster schwerlich möglich. Ein weiteres Mal als wenig aussagekräftig erweist sich die Helbigische „Reduktionsstufe“, um die es sich hier handelt, da die Charaktere einzelner Figuren stärker abgewandelt wurden, als es eine akribische Übersetzung erwarten läßt. Als zu unpräzise dünkt desgleichen Lachmanns Kategorie der „Tropik“, als zu weitgehend dagegen diejenige der „Transformation.“ Ein Manko bei allen Intertextualitätsmodellen offenbart die Tatsache, daß etwa eine Co-Autorschaft von zwei oder eventuell noch mehr Verfassern, wie sie hier vorliegt¹⁰⁵¹, nicht adäquat zuzuordnen, vielmehr in keinem der genannten Modelle berücksichtigt ist. Noch nicht einmal in Genettes exhaustivem Ansatz wird diesem Aspekt hinreichend Rechnung getragen.¹⁰⁵² Für das vorliegende Bearbeitungsverfahren ist deshalb vorläufig eine von den vorgestellten theoretischen Ansätzen abweichende, eine differenzierende Betrachtungsweise vorzuschlagen. Zunächst *übersetzt* Heinrich Voß, danach unterzieht Schiller diesen Text seiner dramaturgischen *Nachbearbeitung*. Dabei läßt sich in den letzten Jahren eine Tendenz dahingehend ausmachen, daß der Part, welchen Voß bei dieser Produktion leistete, mehr gewürdigt wird als zuvor¹⁰⁵³ und die Schillerforschung diesen zugegeben untergeordneten Aspekt seines Werkes inzwischen völlig auf sich beruhen läßt.¹⁰⁵⁴

1050 NA, Bd. 14, S. 348.

1051 So schreibt vollkommen zurecht Ingenkamp, hier S. 1186, vom „Voß-Schillerschen ‚Othello‘“, in deutlicher Abgrenzung zu seinen Vorgängern.

1052 Und zwar obwohl Genette Beispiele von hypertextuellen Verfahren benennt, die mehrere Autoren besitzen, vgl. Genette, Palimpseste, hier z.B. S. 342-345, so die von Charles und Mary Lamb gemeinsam verfaßten „Tales from Shakespear“ (1807), wobei er an einer Stelle, S. 343, im Bezug auf „Lamb“ den Singular verwendet und so nicht klar wird, ob er die gemeinsame Autorschaft hiermit indirekt anzweifelt oder einer der beiden Verfasser als der alleinige, wichtigere erachtet wird. Die Co-Autorschaft ist indes ein Phänomen mit zunehmender Bedeutung, weshalb diese Leerstelle noch zu schließen wäre.

1053 Vgl. Drawing, Die Shakespeare-Übersetzung von Johann Heinrich Voß und seinen Söhnen, insbesondere S. 231f..

1054 Zu Voß sind folgende Arbeiten erschienen: Grundlegend und ausführlich Lesley Drawing: Die Shakespeare-Übersetzung von Johann Heinrich Voß und seinen Söhnen. – Eutin 1999, sowie der oben bereits genannte Leif Ludwig Albertsen; verstummt sind inzwischen Stimmen wie etwa diejenige Otto Güntters, der in seiner 1909 erschienen Einlassung. „Zu Schillers Anteil an der Othelloübersetzung von Heinrich Voß.“ In: Veröffentlichungen des Schwäbischen Schillervereins Bd. 3: Marbacher Schillerbuch III, S. 56ff., u. a. schrieb: „[...] Das hier nach dem Original im Schillermuseum wiedergegebene Blatt aus dem zweiten Akt, auf dem sich Schillers königliche Hand prächtig abhebt von der des braven Voß [...].“ [Kursive Hervorhebungen von der Verf.] Solche Hierarchisierungen sind im neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert sehr verbreitet, sie verstellen aber den Blick auf die alles andere als unwichtige, geringe Leistung des Schiller vorarbeitenden Heinrich Voß. Übersehen wird dabei nämlich auch, wie viele Stellen so gut wie gar nicht verändert wurden. Von der Frage, ob die dann schließlich, in diesem Falle von Schiller, vorgenommenen Abänderungen alle das stichhaltigste, überzeugendste Argument auf ihrer Seite hatten, einmal zu schweigen. Es mutet mir nicht allzu abwegig an, Voß an dieser Stelle in einer Lage zu

Während Ingenkamps Edition für sich das Verdienst verbuchen kann, den philologisch seriöseren Weg gewählt zu haben, insofern, als er sich auf die Mitteilung der beiden als gesichert geltenden Änderungsmaßnahmen Schillers im nicht erhaltenen vierten Akt beschränkt, kommt durch das von und bei Borchardt gewählte Abdruckverfahren die Arbeitsweise insgesamt an diesem Stück klarer zum Vorschein, auch wenn er den immer noch als verschollen geltenden vierten Akt der Bühnenbearbeitung in seiner Gänze präsentiert und dessen Fehlen in der Fassung der Einrichtung für das Weimarer Hoftheater (1805) „nur“ im Anhang des Kommentars beziehungsweise Handapparates anmerkt.¹⁰⁵⁵ Hinzu kommt das Problem, daß der exakte Auftakt des vierten Aktes in der von Schiller bestimmten Art und Weise sich durch die Lektüre der NA trotz des Abdrucks der Übersetzung Heinrich Voß' aus dem Jahr 1806¹⁰⁵⁶ nicht erschließen läßt, da (zumindest im vorliegenden Exemplar des 14. Bandes¹⁰⁵⁷) offenbar ein fehlerhafter Abdruck vorliegt. Und zwar befindet sich an der Stelle des vierten Aktes, wo Jago mit den Worten „Sei wirksam Arznei...“ die dezent gekürzte erste Szene eröffnen sollte, anstatt der laut Paginierung zu erwartenden S. 222 ein Abdruck der S. 234, die später an der „richtigen“ Stelle noch einmal erscheint, d. h. die betreffende Stelle sowie die unmittelbar darauf folgenden Sätze werden überhaupt nicht mitgeteilt.¹⁰⁵⁸ Selbst wenn Schillers Änderungen und Kürzungen dieses Aktes über die bekannten Maßnahmen hinaus nicht sehr tiefgreifend ausfallen sollten, so bleibt doch die exakte Entwicklung der *dramatis personae*, und hier vor allem der Desdemona, nicht distinkt rekonstruier- und damit auch interpretierbar.

Verglichen mit der sehr freien Nachdichtung des „Macbeth“, wo es nicht so sehr um Treue gegenüber dem Shakespearischen Original ging, als vielmehr um eine vermeintliche Amelioration desselben, verglichen mit der Gozzischen „Turandot“, wo Schiller gleichfalls nach einer ihm vorliegenden deutschsprachigen Übersetzung, derjenigen von Werthes, arbeitete, liegt hier wiederum ein anderes Verfahren vor. Denn die Werthes-Übersetzung war keine fürs Theater geplante Übersetzung und schon gar keine in Schillers Auftrag unternommene und sie lag einige Jahre zurück, während Voß Sohn seine erste Übersetzung überhaupt¹⁰⁵⁹ explizit mit dem Telos der

wähnen, welche Schiller bei der „Egmont“-Bearbeitung innehatte. Den erklärten Goethe-Anhängern konnte er es nicht recht machen. Hier nun war Voß der als der inferiore Wahrgenommene.

1055 Ingenkamp, hier S. 735, kontrastierend mit NA, Bd. 14, hier S. 220-242 respektive S. 351.

1056 Obwohl Voß' 1806 veröffentlichte Übersetzung laut Vincke, S. 224, „keine Bühnen-Bearbeitung, sondern eine Uebersetzung des Originals“ darstellt, bei der er „viele der Schiller'schen Aenderungen ohne Weiteres übernommen“ hatte, wohingegen ihn „bei andern [...] die Rücksicht auf wörtliche Treue [hinderte]“, somit stellt dieses Verfahren nur eine sehr behelfsmäßige und keine genauen Einblick gewährende Notlösung des Herausgebers dar.

1057 Benutzt wurde die 1996 erschienene zweite Auflage, einen unveränderten photomechanischen Nachdruck der 1949 gedruckten Ausgabe.

1058 Genauer gesagt fehlt bereits ein Teil der im Original und in der Voß-Übersetzung unmittelbar voraus gehenden Rede Othellos, vgl. NA, Bd. 14, S. 221-223.

1059 NA, Bd. 14, S. 350.

Theateraufführung konzipiert und auch nach der Vorlage des Textes am Bearbeitungsprozeß weiterhin beteiligt bleibt, indem er mit Schiller über mehrere Übersetzungsmöglichkeiten spricht, bei als problematisch identifizierten Passagen verschiedene Varianten anbietet und dergestalt immer noch Einfluß auf den weiteren Verlauf der Bearbeitung nehmen kann.¹⁰⁶⁰ Festzuhalten bleibt, daß Voß nicht gezielt inexakt, wenngleich zuweilen fehlerhaft oder sinnverfälschend¹⁰⁶¹, aber doch alles übersetzt, so daß die Kürzungen, Streichungen¹⁰⁶², Umformulierungen¹⁰⁶³, die zu einer Erhöhung der Sprechbarkeit bei gleichzeitig einhergehenden, sich einschleichenden Übersetzungsungenauigkeiten führen, als Schillers „Werk“ anzusehen sind.¹⁰⁶⁴ Einschneidende Abänderungen des Handlungsverlaufs, auch in der Form szenischer Umstellungen, werden nicht vorgenommen. Die Änderungen erschöpfen sich dennoch keineswegs im Erfüllen der oder Anpassen an die „Forderungen des Theaters und der Dezenz.“¹⁰⁶⁵ Sie dehnen sich aus auf das Zurückdrängen der politischen Dimension des

1060 Argumentiert wird hier gegen die Einschätzung Albertsens, S. 339, der Heinrich Voß in anderem Zusammenhang, nämlich verglichen mit seinem Vater oder den Schlegels, lediglich als „subalternen Jüngling am Musenhof“ eingestuft wissen will. Schillers Verständnis des Dramas hat die Übersetzung durch Voß nicht geschadet, vgl. auch Ingenkamp, S. 1189.

1061 Siehe etwa stellvertretend Voß' Übersetzung in Szene III,4, S. 212 - im Original lautet die Stelle: Othello: „Give me your hand; this hand is moist, my lady.“ – Desdemona: „It yet has felt no age, nor known no sorrow.“, was Voß wiedergibt mit den Worten: Othello: „Gib mir die Hand! – Die Hand ist feucht, Geliebte.“, darauf Desdemona: „*Doch* kennt sie noch kein Alter, keinen Schmerz.“ [Kursive Hervorhebung der Verf.]

1062Z. B. streicht Schiller etliche Halbsätze beziehungsweise einzelne Sätze aus längeren Reden, so im ersten Akt (NA, Bd. 14, S. 149, Zeile 20-23, S. 150, Zeile 23f., S. 151, Zeile 2-5, S. 152, Zeile 17f. und 20f., S. 153, Zeile 32ff., S. 154, Zeile 6f., Zeile 23 und Zeile 25f., S. 155, Zeile 1f., S. 156, Zeile 12ff, S. 157, Zeile 14f., 21-24 und 25 – ich denke anhand der beiden ersten Szenen des Stückes wurde dieses Verfahren hinreichend klar. Darüber hinaus kürzt er auch längere Passagen, so aus dem Dialog Montanos mit einem zweiten Edelmann, II. Aufzug, 1. Szene, S. 171, Zeile 4 –14 sowie S. 175, Zeile 12 – Seite 177, Zeile 6, in II, 3 Seite 183, Zeile 6-12, in derselben Szene S. 190, Zeile 15-25 und Zeile 38-43, S. 191, Zeile 1-17, im dritten Akt in der vierten Szene S. 211, Zeile 15-26, die Eingangspassage der ersten Szene des vierten Aktes, auf welche in anderem Zusammenhang näher eingegangen wird sowie in der Schlußszene V,2, S. 263, Zeile 2-5 und Zeile 11-16 und Seite 264, Zeile 13-16.

1063 Dabei wird die Sprache nicht allein weitgehend von Derbheit entkleidet, sondern teilweise auch umständlicher und stellenweise gezielter, so bei Emilie „Du hast nicht eben Ursach, das zu sagen“, NA, Bd. 14, Szene II, 1, S. 175 - an anderer Stelle dichtet Schiller so frei wie sentenzhaft: „Es ist entschieden,/ Man muß das Eisen, wenn es heiß ist, schmieden.“, NA, Bd. 14, Szene II, 3, S. 191.

1064 Analog Ingenkamp, hier S. 1189-1192.

1065 So Schiller in einem „Werbebrief“ an Iffland vom 12. April 1805, vgl. hierzu Ingenkamp, S. 1187, der Teile des Briefs zitiert sowie, wiederum Ingenkamp, hier S. 1192; zu denken ist in diesem Konnex „der Dezenz“ vor allem an Jagos Cochonnerien, also seine Flüche und seine sexuellen Anspielungen, die der Tierwelt entlehnt sind, so malt Jago, selbstverständlich ohne stichhaltige Beweise, denn das unrechtmäßig an sich genommene und anschließend „Kassio“ untergeschobene „Schnupftuch“ erweist sich als eine sehr dünne Beweislage, Othello in der von Schiller gestrichenen Passage der ersten Szene des vierten Aktes aus, sein beruflicher Stellvertreter habe ihn auch bei seiner Gattin vertreten, habe „bei ihr, auf ihr, was ihr wollt“ gelegen, vgl. NA, Bd. 14, hier S. 221; an anderer Stelle, in Szene III, 3 konfrontiert Jago seinen Beweise für den für Kassio und Desdemona schlecht ausfallenden Leumund fordernden Herrn mit der so impertinenten wie effektiven Frage „Would you, the supervisor, grossly gape on,/ Behold her topp'd?“, was ungefähr so zu übersetzen wäre: „Wollt Ihr, der Überwacher, unanständigerweise gaffen, anschauen, wie sie gedeckt wird?“, was bei Voß erheblich abgemildert wurde

Stückes durch geringfügige Kürzungen insbesondere innerhalb des ersten Aktes¹⁰⁶⁶ sowie eine bereits mehrfach in der Sekundärliteratur benannte gezielte Uminterpretation der Desdemona-Figur.¹⁰⁶⁷ Weitaus bedeutender mutet die Wortwahl an, die Schillers Desdemona von der Shakespeares unterscheidet. Während sich die originale weibliche Protagonistin offen zu ihrer „downright violence“ (vgl. Szene I, 3, V. 249) bekennt, was sich etwa mit „offener Leidenschaft“ für ihren frisch vermählten Ehemann übersetzten ließe¹⁰⁶⁸, darf sich die bearbeitete Figur gerade noch zu ihrer „Entschlossenheit“ bekennen (vgl. NA, Bd. 14, hier S. 166). Eine vornehme Dame im klassischen Drama empfindet keine Leidenschaften, bei welchen geradezu konstitutiv das „Maß“ und die „Mitte“ außer Acht gelassen werden, oder wenn, dann hat sie diese zu verbergen, unentdeckt zu halten, „entschlossen“ darf sie sich aber gerade noch zeigen. Desgleichen hält Schiller den Disput zwischen dem Fähnrich und Othellos Frau (vgl. NA, Bd. 14, II, 1, hier S. 175, Zeile 12 bis S. 177, Zeile 4) sowie zwischen ihr und den im Verzeichnis der *dramatis personae* zum „Rüpel“ abgemilderten „Clown“ bei Shakespeare, der nun seiner clownesken Manier völlig entkleidet wurde, aus dem Hypotext (vgl. NA, Bd. 14, III, 4, hier S. 211) für entbehrlich. Desdemonas indirekter Anteil am Geschehen (etwa wenn über sie gesprochen wird), wird von Schiller ebenfalls zurückgedrängt, so entfällt Jagos durchaus positive Charakterisierung der Frau seines Vorgesetzten (vgl. NA, Bd. 14, II, 3, hier S. 190). Das Gewicht ihres Einflusses wird zusätzlich abgeschwächt, indem sie an einer Stelle der bearbeiteten Übersetzung sogar vom ursprünglich so genannten „Liebchen“ zum „Kind“ mutiert.¹⁰⁶⁹ Dramaturgisch notwendig wären die benannten Modifikationen insofern nicht, als sie alle ohne theaterpraktische Schwierigkeiten spielbar und sprechbar sind und der weiblichen Hauptfigur ihre vielschichtige, teils witzige Art besser anstünde als ihre hier gezeigte getragene Auslieferung an das vermeintlich Unabwendbare. So wird die dargestellte Tragödie zu einer, gemessen am Hypotext, eher privaten und die Generalsgattin zu einer deutlich passiveren Figur, was sie besser oder geeigneter als das unschuldige,

zu der Frage „Wollt Ihr mit off'nem Aug' als Zeuge stehn?“, vgl. NA, Bd. 14, hier S. 208; überhaupt stark dezimiert wurde die bei Shakespeare präsente körperliche Dimension der Liebe, die dem rein rational agierenden Fähnrich trotz der Ehe mit Emilia respektive „Emilie“, wie sie bei Voß/Schiller heißt, fremd zu sein scheint, vgl. etwa seine aufschlußreiche Rede in I, 3, NA, Bd. 14, S. 168, die Schiller bezeichnenderweise gekürzt hat.

1066 In welchem sich die meisten der dramaturgischen Änderungen befinden, so sieht es zutreffend Ingenkamp, S. 1189, der hier auch genauso berechtigt auf die teilweise in der Tat arbiträr anmutenden Maßnahmen des Dramaturgen hinweist.

1067 Vgl. zur Komplexität von Shakespeares Desdemona-Figur den sehr erhellenden Beitrag S. N. Garners „Shakespeare's Desdemona“ in: *Shakespearean Criticism* 68 (2002), p. 95-104, besonders p. 96ff. [passim].

1068 Wie dies Bolte und Hamblock in der Reclamausgabe tun, vgl. hier S. 43.

1069 Im Original steht an der betreffenden Stelle das englische Kosewort „chuck“, das übersetzt so viel wie „Liebchen“ respektive „Täubchen“ bedeutet. Offenbar reicht dieses Diminutiv aber noch nicht einmal aus, sondern muß durch die aseptische Wendung „Kind“ noch überboten werden, vgl. NA, Bd. 14, Szene III, 4, S. 213.

chancenlose Opfer erscheinen läßt, als sie das in der Apotheose des Originals ist.¹⁰⁷⁰ Tatsächlich verliert das Trauerspiel nach der Nachbearbeitung der Übersetzung etwas an politischer Brisanz¹⁰⁷¹, an handfesten Bezügen zur realen Welt. Doch auch die Titelfigur wird an zentraler Stelle beschnitten und damit ein Stück weit ihrer Chance auf mögliche Rehabilitierung beim Rezipienten beraubt, denn Schiller streicht den letzten Satz des, gemäß der Didaskalie, auf seine von ihm getötete Frau sinkenden Othello, den Voß wie folgt übertragen hatte (NA, Bd. 14, S. 264, Zeile 14-16): „Ich küßte dich, eh' ich dich tötete; / Jetzt kann ich mir nichts Schöneres erwerben/ Am Lebensziel, als sanft im Kuß zu sterben.“¹⁰⁷² Othellos Charakter bekommt durch das Unterdrücken seiner letzten Worte doch eine negativere Konturierung als im Original. Das lag wohl in der Intention des Dramaturgen, obwohl keiner der vorherigen Eingriffe Schillers in das Handeln des geschätzten, ausgezeichneten Heerführers bis hierhin eine solche Maßnahme hätte erwarten oder gar konsequent erscheinen lassen, so daß keinerlei Anzeichen oder gar dramaturgische Evidenz, mit Schiller zu formulieren „Notwendigkeit“, für diesen Schritt benannt werden können. Unverändert bleiben dagegen weitgehend alle anderen Figuren des Stückes, Jago eingeschlossen, dessen „naturhafte Dämonie“¹⁰⁷³ keiner weiteren Motivierung und damit Modifikation unterzogen wird, wie sie, von den voraus liegenden Bearbeitungen her, zu erwarten gewesen wäre. Doch dessen ungeachtet findet zwischen Heinrich Voß und Schiller auch nach der vorläufigen Fertigstellung der Übersetzung immer noch ein Austausch zwischen Übersetzer und Dramaturg statt, der bei den früheren Theaterprojekten so nicht

1070 Ingenkamp hält es, S. 1191, „[f]ür den Zuschauer der Schillerschen Fassung“ naheliegender, einfacher, „das Stück als privates Eifersuchtsdrama zu verstehen“ als für den Rezipienten des originalen Dramas. Bedeutend ist, daß Verdi/Boito mit ihrer Adaption des Dramas für die Oper sich so gesehen in der Traditionslinie Schillers befinden, indem sie mittels der fast vollkommenen Streichung des ersten Aktes, Genette schreibt diesbezüglich unmißverständlich von „ausgeprägter Amputation“ (vgl. Palimpseste, S. 316) diesen von Schiller soeben beschrittenen Weg konsequent weiter gegangen sind, die politische Dimension beinahe zur Gänze außen vor gelassen und Desdemona durch ein nach dem „Weide-Lied“ hinzugefügtes „Ave Maria“ erst recht verklärt haben. Im übrigen scheint es, als werde die Tragödie in der Sekundärliteratur zu unrecht geringer geschätzt als die Oper, die in der Tat mit einigen Simplifizierungen operiert.

1071 Hieraus ergibt sich auch eine interessante Analogie zu, eine semi-autointertextuelle Anbindung an Schillers Bearbeitung von „Nathan der Weise“, bei welchem das Geldproblem des von Lessing her positiv konzipierten Sultans wohl aufgrund der insgesamt beibehaltenen sympathischen Rolle Saladins merklich zurückgenommen wurde, während bei der negativen Figur des Jago die Geldgier so signifikant schlecht ist, daß sie in vollem Umfang erhalten werden konnte, vgl. NA, Bd. 14, Szene I, 3, S. 169f.; Auffallend wirkt zudem, wie hier wie im „Nathan“ etwaige tagespolitische, nicht gesellschaftspolitische Bezüge generell (die instabile soziale Stellung von Fremden einerseits, die Rolle der Christen bei der Verfolgung, Missionierung Andersgläubiger andererseits) gleichfalls merklich zurückgenommen wurden.

1072 Ingenkamp bemerkt dazu dezidiert und enttäuscht-empört, siehe S. 1191: „Vielleicht ist dies die einer Dramenfigur, aber auch dem ganzen Drama und seinem Autor gegenüber ungerechteste aller Streichungen des Bühnenbearbeiters Schiller.“ Dem kann man sich, auf die bearbeitete Lady Macbeth hinweisend, in dieser Ausschließlichkeit nicht anschließen.

1073 Siehe von Wiese, Drama und Theater, hier S. 702.

gegeben war, beider Arbeit greift ineinander.¹⁰⁷⁴ So gesehen ist die oben unternommene Differenzierung zwischen Übersetzung und anschließender Bearbeitung seitens des Dramaturgen noch nicht ausreichend exakt genug, da Schillers Anteil am Weimarer „Othello“ dergestalt noch zu vage beschrieben wird. Es fällt auf, wie Schiller teilweise seitenlange Passagen der ihm vorliegenden Übersetzung ohne jegliche Veränderung übernimmt.¹⁰⁷⁵ Zudem vollzieht bereits Voß die Umsetzung des Blankverses, wobei Drawing in der microstrukturellen Analyse der Übersetzung der Eröffnungsszene nachgewiesen hat, daß Voß das Metrum im Vergleich mit Shakespeare sogar noch glättet, weniger Abweichungen vom regelmäßigen fünfhebigen Jambus wiedergibt, als im Hypotext selbst vorkommen.¹⁰⁷⁶ Dagegen nahm Schiller Werthes' Prosaübersetzung, entstanden Ende der 1770er Jahre, und wandelte sie durchgängig in Jamben um. D. h., mit Genette zu sprechen, er unterzog seinen Ausgangstext einer Versifikation.¹⁰⁷⁷ Voß' Anteil am Aufführungstext, an der Bearbeitung ist somit ungleich höher einzustufen als der soeben noch einmal kurz umrissene von Werthes. Anders formuliert könnte man auch sagen, Schillers Anteil an dieser Bühneneinrichtung fällt geringer aus, ist hier dem Anteil Vossens nachgeordnet, und, aufgrund der als sinnvoll erachteten Arbeitsteilung, geringer als bei allen anderen hier besprochenen dramaturgischen Arbeiten. Man könnte daran auch die Frage knüpfen, ob die Einrichtung des Shakespearschen „Othello“ überhaupt ein Bestandteil des Schillerschen Werkes darstellt? Sie scheint bei eingehender Würdigung des nicht komplett vorhandenen Textes zumindest eher Voß' als Schillers Arbeit. Die Zeitgenossen haben diesen Umstand klarer gesehen und gewürdigt zu haben als viele der nachfolgenden Rezipienten. Schließlich kündigt das Weimarer Hoftheater allein den Gymnasiallehrer als den Verfasser des „Trauerspiels in fünf Aufzügen nach Shakespear [!] vom Professor Voß“ für die Erstaufführung vom 8. Juni 1805 an. Schiller, er starb am 9. Mai, war zu diesem Zeitpunkt bereits einen Monat

1074 Vgl. die in der NA, Bd. 14, S. 344f. ungekürzt zitierte Vorrede von Heinrich Voß, die er seiner Übersetzung 1806 vorangestellt hatte, hier heißt es u.a.: „[...] Ich widmete diesem Geschäft alle meine Nebenstunden, und mit dem Anfang des Jahres 1805 überlieferte ich Schillern den Entwurf einer getreuen Übersetzung. *Wir gingen hierauf gemeinschaftlich das Ganze durch, besprachen jede schwierige Stelle mit kritischer Umständlichkeit, fochten an, verteidigten, änderten, bis es endlich ungefähr die jetzige Gestalt erhielt.* [...]“ [Kursive Hervorhebung der Verf.]

1075 Siehe beispielsweise hierzu NA, Bd. 14, Szene II, 1, S. 177, Zeile 6 bis S. 178, Zeile 13; direkt im Anschluß daran S. 178, Zeile 27 bis S. 179, Zeile 18; Szene II, 3, S. 183f., ebenda, S. 185, Zeile 12 bis S. 186, Zeile 23; Szene III, 1, S. 192 bis S. 195, Zeile 9; ebenso Szene III, 4, S. 213 bis S. 215, Zeile 12; des weiteren druckt Borchardt wie erwähnt den gesamten vierten Akt gemäß Voß' Übersetzung ab, bis auf den besprochenen Aktschluß; Szene V, 1, S. 244, Zeile 12 bis S. 246, Zeile 7; Szene V, 2 bis Zeile 22.

1076 Vgl. Drawing, Die Shakespeare-Übersetzung von Johann Heinrich Voß und seinen Söhnen, S. 210-219, hier besonders S. 216ff.; irritierend scheint bei der akribischen Würdigung der übersetzerischen Mittel bei der Eröffnungsszene allenfalls, daß trotz der insgesamt als gelungen eingestuften Arbeit mehr Aufmerksamkeit auf Voß' Abweichungen und herauspräparierten Unzulänglichkeiten gelegt werden als auf dessen positiv bewertete Passagen.

1077 Da in diesem Verfahren nicht Schillers wesentliche oder gar einzige Änderung ausgemacht wurde, wurde dieser Terminus für die Bearbeitung absichtlich nicht als Kapitelüberschrift übernommen.

tot. So bildet die erneute Beschäftigung mit Shakespeare, einem der kontinuierlichen Bezugspunkte innerhalb seines eigenen poetischen Produktivität, auch und gerade, was das Herausbilden von Unterschieden zum englischen Dramatiker anbelangt, einen ungeplanten Schlußpunkt. In diesem *fading* bündeln sich, an den (nun gegenüber „Macbeth“ wesentlich geringeren) Änderungen des Hypotextes ablesbar, nochmals einige Unterschiede zwischen Schiller und Shakespeare, wenn auch die Differenzen weniger geworden waren als beim ersten diesbezüglichen Weimarer Theaterprojekt.

VI. Anamorphose und Kongenialität – ein Schlußwort

Wie paßt, nach der Betrachtung der einzelnen dramaturgischen Arbeiten, der vorgestellte Textkorpus in das in der Einleitung skizzierte Schillerbild? Fügt es sich in das bisher vorherrschende Gesamtbild des Dichters ein oder entwickelt es sich unabhängig davon?

Das dramaturgische Werk Schillers erklärt sich grundsätzlich, dies ist keine revolutionäre, gleichwohl eine wichtige Feststellung, aus seinem theaterpraktischen Verständnis heraus. Daß ein Dramaturg aus Erwägungen und Gegebenheiten, die die Bühnentauglichkeit betreffen, Änderungen vornimmt, Stücke bearbeitet, ist in der Tat eine Binsenweisheit. Trotzdem ist es eine, auf die bis heute hingewiesen werden muß, da Interpreten jeder Zeit sie unberücksichtigt gelassen haben – erst zeitgenössische Kritiker und Theatergänger, später manche Literaturwissenschaftler. Manche Eingriffe in den Hypotext erklären sich schlicht mit den Problemen der Realisierung auf der Bühne, was den Ablauf des Stückes betraf. Ein eingeschränkter Etat, der sich auf die Kostüme und das Bühnenbild auswirkte und die Zensur ausübende Instanz des Hofes sind weitere, häufig benannte Beschränkungen der künstlerischen Arbeit, d.h. sie sind dem Dramaturgen auch nicht allein anzulasten. Alle Bühnenbearbeitungen, von der „Egmont“-Adaptation bis zur Mitwirkung an Voß' „Othello“-Übersetzung für die Weimarer Bühne, eint ungeachtet ihrer Unterschiedlichkeit und Vielgestaltigkeit das Bemühen, das ausgewählte Stück bühengemäßer zu gestalten, als es in der Originalfassung geschrieben war. Teilweise gelang das weniger gut, teilweise wurde der Plan meisterlich umgesetzt. Von der Anamorphose bis zur Kongenialität sind alle Stadien vertreten. Gerade die ‚verzerrenden‘ Bühnenbearbeitungen legen oft den Finger in offene Wunden, d.h. sie machen dramaturgische Problemstellen des Hypotextes transparent. Bei den Schiller-Bearbeitungen gilt das sowohl für die schwierige Schlußgebung des „Egmont“, für die Interpretation bestimmter Figuren wie etwa diejenige der Lady Macbeth, die auch späteren Generationen intrikat erschien, oder die Frage nach der Motivation für das Verhalten der Turandot. Es scheint aber darüber hinaus ganz generell ein zuverlässiger Indikator für Schwachstellen zu sein. Als nachträgliches Korrektiv erscheint die Bühnenbearbeitung anhand der gerade genannten Exempla als durchaus problematisch, insofern, als sich aus jeweils unterschiedlichen Gründen die Veränderungen nicht nahtlos in die Stücke integrieren. Grob differenzieren lassen sich drei Optionen einer Bearbeitung: eine Simplifizierung, eine Komplizierung oder eine weitgehende Umsetzung des Hypotextes. Ein Mittel der Simplifizierung wie der Komplizierung ist die Politisierung, bei Schillers dramaturgischen Arbeiten erkennbar bei „Egmont“ und „Turandot.“ Auffälligerweise gilt die letzte, positive Wertung, die hier sogenannte Kongenialität, einer Bearbeitung mit geringen Textänderungen, in welcher

sich der Dramaturg in den Dienst des Hypotextes und nicht über diesen stellt, während diejenigen Bühnenbearbeitungen, bei welchen der Schiller-Anteil höher ausfiel, zwar für die Interpretation interessanter, gleichzeitig jedoch weniger konsistent gerieten. Dies überrascht umso mehr, als es sich hierbei ausgerechnet um die „Phèdre“ Racines handelt, ein Meisterwerk der theoretisch von Schiller allzeit abgelehnten oder doch mit größter Distanz zur Kenntnis genommenen französischen Literatur. Doch das muß kein zwangsläufiger Widerspruch sein. Über jede einzelne der so entstandenen Arbeiten gingen die Voten stets weit auseinander, von uneingeschränkter Zustimmung bis zu vollkommener Aburteilung reichte in der Regel die interpretatorische Spannbreite, noch nicht einmal über die Traditionslinie, in die Schiller hierbei gestellt werden sollte oder konnte, liegt eine Einigung im Bereich des Möglichen:

Nun aber trat es mir auf einmal in der Sprache Shakespears entgegen, die große Analogie zweier vorzüglicher Dichterseelen ging mir lebhaft auf; es war das erste frische wieder, dasselbe in einem andern, und so neu daß es mich wieder mit seiner völligen Kraft ergriff und die innerlichste Rührung hervorbrachte. [...] ¹⁰⁷⁸

Goethe beurteilt demnach den ihn ergänzenden Part des ‚Duumvirats‘ gänzlich anders als der sich später an Schiller den dramatischen Blick schärfende Friedrich Hebbel:

Schiller hat seiner ganzen Anlage nach mit keinem Dichter weniger Verwandtschaft als mit Shakespeare, mit dem man ihn früher so oft verglich, und mit keinem mehr als mit Caldéron, mit dem man ihn, soweit ich mich erinnere, noch nie parallelisierte; er *übertrifft* diesen jedoch [...] unendlich durch die hohe Begeisterung, die ihm innewohnt. [...] ¹⁰⁷⁹

Schiller schreitet insgesamt eine beträchtliche Bandbreite dramaturgischer Verfahren ab, mischt in unterschiedlichen Dosierungen sein bühnenpraktisches Gespür mit eigenen dramentheoretischen Überzeugungen, um letztendlich bei der „Phädra“-Übertragung mit minimalistischen Mitteln theaterpraktisch gelungene Effekte zu erzielen und seine Theorie, die sich seiner Sicht auf französische Sprache und Literatur nicht zur Deckung oder zu einer Annäherung bringen läßt, weitgehend hintanzustellen. Dabei mündet er am Ende in die konventionelle Dramaturgenauffassung ein: Er gestaltet die ihm vorliegenden Texte zurückhaltend, effektiv und weitgehend werkgetreu. Je souveräner er seinen eigenen, poetisch versatilen Weg geht, desto geringer fallen seine

¹⁰⁷⁸ So Goethe in seiner Rezension über: Wallenstein. From the German of Frederick Schiller. – Edinburgh 1827, zitiert in: Schiller – Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, hier S. 338f..

¹⁰⁷⁹ So Friedrich Hebbel 1848/49 in seiner Rezension des Briefwechsels zwischen Schiller und Körner, zitiert in: Schiller – Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, S. 391-398, hier S. 394.

Eingriffe aus. Er erschreibt sich die Fähigkeit, andere Theaterkonzepte weniger zurechtzubiegen, mündet so in eine zugelassene Heterogenität ein, indem er Racine, weitgehend, Racine sein lässt respektive den Picardschen Lustspielen nicht mehr Botschaft einzuhauchen sucht, als in ihnen angelegt ist. Spannender und ergiebiger für den Rezipienten sind hingegen diejenigen dramaturgischen Projekte, die größere Abweichungen zwischen dem Original und der Bearbeitung aufweisen.

Ein Kraftakt im doppelten Wortsinn war die dramaturgische Tätigkeit für den hauptberuflichen Dramatiker: Diszipliniert trat er dergestalt seiner Krankheit entgegen, indem er möglichst keine Zeit ungenutzt verstreichen lassen wollte, sondern sich stattdessen, sofern ihm die Stärke zur unabhängigen Kreativität fehlte, in den Dienst des Hoftheaters stellte und sich allmählich, durchaus nicht kontinuierlich, wenn man die dem Hypotext verpflichtete „Nathan“-Bearbeitung mit der unmittelbar darauf folgenden, sehr freien „Turandot“-Einrichtung vergleicht, sondern auf Umwegen und sprunghaft, eine Souveränität im Umgang mit Dramen, die manchmal seinen eigenen poetologischen Überlegungen zuwiderliefen, erarbeitete, die sehr viel für weitere Bearbeitungen, zu denen es dann nicht mehr kam, zu hoffen gegeben hätte. Begreift man indes zum einen die um 1800 generell größere Freiheit im Umgang mit fremden wie fremdsprachigen Hypotexten einerseits und hütet man sich gleichzeitig vor den hagiographischen Elogen¹⁰⁸⁰, die vor allem ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts auf Schiller gesungen wurden, dann rückt ein gemäßigerer, solche Extreme umgehender Zugang zu diesen Texten in greifbarere Nähe. Der Bearbeiter eroberte sich ganz allmählich eine größere Variationsbreite und Souveränität im Einrichten für das Hoftheater, wie dies für den eigenständigen Dramatiker, der immer wieder neue Herausforderungen suchte und dessen einzelne Stücke sich untereinander nie glichen, selbst längst galt. In der Tat sind einige der dramaturgisch notwendigen, vor allem jedoch auch einige der sich „nur“ aufgrund Schillers Überzeugung vorgenommenen Änderungen, heutigen Rezipienten im Bezug auf das Original unverständlich. Für diese gibt es wiederum sowohl dramentheoretische Gründe als auch die eine oder andere nicht mit letzter Sicherheit zu klärende Entscheidung, hinter der sich der Wunsch verbirgt, mit wenigen vermeintlich gezielten (Kunst-)griffen den Hypotext zu optimieren.¹⁰⁸¹ Der dabei festzustellende transitorische Charakter, der den Schillerschen Bühnenbearbeitungen eignet, ist grundsätzlich gattungsinhärent, d.h. er lässt sich durch den in der Regel temporären Bezug erklären, der den Bühnenbearbeitungen generell anhaftet und nicht etwa

1080 Aufgearbeitet von Albrecht Schöne zuletzt in: Schillers Schädel. – München 2002, z. B. S. 20-24.

1081 Vgl. hierzu Goethes Stellungnahme „Über das deutsche Theater“, zitiert bei Oellers, Schiller – Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, S. 322f. [passim], wobei sich Goethes Einschätzung auf die Bearbeitung der fremdsprachigen Dramen ausdehnen lässt, wenn es heißt „[...] der einnehmende Stoff, der anerkannte Gehalt solcher Werke sollte einer Form angenähert werden, die teils der Bühne überhaupt, teils dem Sinn und Geist der Gegenwart gemäß wäre. [...]“ [Kursive Hervorhebung der Verf.]

dadurch, daß sich Schillers Theaterkonzeption selbst überholt habe – schließlich widerlegen die Bühnen bis heute eine so gelagerte Interpretation mittels zahlreicher Inszenierungen seiner Stücke, weshalb sich eine solche Unterstellung schon allein empirisch widerlegen läßt. Ihren literar- wie theaterhistorischen Wert behalten Schillers Bühnenbearbeitungen nicht trotz, sondern vielmehr wegen ihres Status als wichtige Zwischenstation auf dem Weg zu einer dem Text gerecht werdenden Umsetzung vom virtuellen Drama hin zur tatsächlichen als gelungen eingestuften Aufführung auf einer Bühne. Nicht außer Acht gelassen werden sollte in diesem Nexus vielleicht Schillers Äußerung gegenüber Johann Wilhelm Süvern (1775-1829) in seinem Brief vom 26. Juli 1800: Er, Schiller, habe bei „Wallenstein“ Rücksichten auf die theatralische Umsetzbarkeit genommen, denn hier heißt es: „[...] nur die spätere Idee, dasselbe [Stück, eben „Wallenstein“, Anm. der Verf.] auf die Bühne zu bringen, war Schuld, daß ich gewisse Forderungen der Kunst dem Bedürfnis der Theater aufopfern mußte.“¹⁰⁸² Solche selbstkritischen Betrachtungen sind nicht untypisch. Skeptisch blieb der Dramatiker zeitlebens in bezug auf die Frage, ob er nicht möglicherweise an der einen oder der anderen Stelle zu viele Zugeständnisse in diesem Nexus getan habe. Vorsichtig schreibt er in seinem letzten Brief, nach längerer Pause, an seinen „theuren“, „liebsten Freund“ Wilhelm von Humboldt:

Noch hoffe ich in meinem poetischen Streben keinen Rückschritt gethan zu haben, einen Seitenschritt vielleicht, indem es mir begegnet seyn kann, den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit etwas eingeräumt zu haben. Die Werke des dramatischen Dichters werden schneller als andre von dem Zeitstrom ergriffen, er kommt selbst wider Willen mit der großen Masse in eine vielseitige Berührung, bei der man nicht immer rein bleibt. [...] ¹⁰⁸³

Die Selbstkritik bezüglich der eigenen Leistung schloß, dafür spricht nicht zuletzt der soeben zitierte Brief, die dramaturgischen Tätigkeiten und die dafür erforderlichen Zugeständnisse gegen viele Seiten ein.¹⁰⁸⁴ Damit einher ging die schmerzliche, aber akzeptierte Erkenntnis der eigenen Isolation, des nicht bloß hypersensibel

1082 Vgl. NA, Bd. 30, S. 176f.; S.389f..

1083 Vgl. NA, Bd. 32, S. 206-209; S. 575-578; indessen scheint mir bei diesem Zitat nicht nur oder in erster Linie ein Bezug zum unmittelbar vorher erwähnten „Wilhelm Tell“ vorzuliegen, wie es der Herausgeber Axel Gellhaus nahelegt, vgl. hier S. 576, sondern vielmehr auch und gerade eine Allusion auf seine dramaturgische Tätigkeit vorzuliegen, zumal im Anschluß die Übersetzung der „Phädra“ Racines sowie „Die Huldigung der Künste“ explizit genannt werden, vgl. S. 207; als kongruent erweist sich beider Sicht ihrer Freundschaft trotz langer Pausen innerhalb der Korrespondenz und Phasen des Sich-Nicht-(Wieder)sehens, vgl. dazu den Brief Humboldts an seine Frau vom 5. September 1804, Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen, zweiter Band, hier S. 240ff..

1084 Siehe dazu Oellers, Diss., S. 324f.: „Schillers Tod ist [...] auch auf dem Theater eine deutliche Zäsur [...]. Die Hochblüte des deutschen Theaters in den zwei Dezennien von 1785-1805 war nur noch eine Erinnerung [...] wobei nicht übersehen werden kann, daß auch in Weimar und Berlin das Niveau der Darstellungskunst und das des Spielplans immer mehr sank.“

wahrgenommenen Unverstandenseins. Verbindungen zur nachwachsenden schreibenden Generation bestanden nicht (mehr). Im Unterschied zu seinen sterblichen Überresten, oder „Exuvien“, die möglicherweise, wie Albrecht Schöne noch einmal genauestens rekonstruiert, vertauscht wurden¹⁰⁸⁵ - was jedoch nicht weiter von besonderer Bedeutung sein sollte -, besitzen seine Texte den unbestreitbaren Vorteil, wieder und wieder gelesen und interpretiert werden zu können. Daran knüpft sich grundsätzlich die Option, sofern nicht gleich, so doch eventuell irgendwann zukünftig einmal verstanden zu werden.

Zum transitorischen Charakter hinzu kommt der oben kurz angeklungene aposteriorische Charakter dieser Arbeiten, ihr Entstehen *nach* seinen theoretisch-ästhetischen Schriften. Die Bühnenbearbeitungen orientieren sich nur dann an Schiller eigener Dramentheorie, wenn ihm dies nicht gegen sein momentan verfolgtes dramaturgisches Konzept läuft. Rekonstruieren kann man dies z. B. an der Gattungsfrage der *Turandot*-Bearbeitung, genauso trifft dies auf *Egmont* oder auf *Phädra* zu, an deren Bearbeitung von seiner theoretischen Position aus in keinem Fall zu denken wäre.¹⁰⁸⁶ Hier entziehen sie sich klar dieser Zugangsweise. Die dramaturgischen Arbeiten fügen sich weder lückenlos in Schillers sich immer weiter fortentwickelnde Dramentheorie ein, noch durchlaufen sie eine davon unabhängige Entwicklung. Gleiches gilt für ihre Relation zu den Dramen. Schiller bewahrt sich grundsätzlich die Option, im Drama respektive im bearbeiteten Stück entgegen einer von ihm selbst für gültig erklärten Regel zu verfahren, er stellt die Flexibilität über das poetologische Gesetz. Schiller war zu offen für unterschiedliche Stückkonzeptionen, als daß er sich selbst Möglichkeiten anhand von zu rigiden Forderungen verbaut hätte.

Hatte Schiller seine frühen Dramen, im speziellen *Die Räuber* und *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* erkennbar mit Anleihen aus der Literaturgeschichte gespeist¹⁰⁸⁷, so läßt sich im Unterschied dazu in seinem späteren Werk, einsetzend mit seiner *Egmont*-Bearbeitung oder, allgemeiner und zurückhaltender formuliert, mit seiner ungefähr zeitgleich verlaufenden Rückkehr zum Drama, nachvollziehen, wie er jetzt den umgekehrten Weg geht und die jeweiligen Hypotexte mit seinem eigenen Werk erst teils

1085 Zurecht schließt Schöne angesichts der abenteuerlichen Entwicklung, die Schillers Bestattung eignet, diese Möglichkeit nicht aus, ja sie kann gar nicht ausgeschlossen werden, da, so Schöne, Schillers Schädel. – München 2002, hier S. 22 „[d]ie wunderbare Auffindung des Schädels im Verwesungschaos des Kassengewölbes und der Echtheitserweis durch die Erleuchtung des Weimarer Bürgermeisters [...]“ das einzige, tatsächlich arbiträre Anzeichen für die Richtigkeit der Dezision darstellen, vgl. zusätzlich ebenda, S. 24, die Begründung der prophylaktische Ablehnung einer klärenden Überprüfung seitens der Stiftung Weimarer Klassik, der Terminus der „Exuvien“ stammt von Goethe, hier ebenfalls zitiert nach Schöne, S. 28.

1086 Wie wenig dogmatisch Schiller tatsächlich in diesen Zusammenhängen dachte, illustriert sehr eingängig sein Brief an Goethe vom 26. Juli 1800, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 859f., hier S. 860.

1087 Vgl. etwa Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, hier einen Artikel des Herausgebers auf S. 137-147.

amalgamiert, teils – wie im Fall der *Turandot*-Bearbeitung – die Arbeit mit diesem fremden Text als Ideenquelle zu einem eigenständigen Dramenprojekt, *Rosamund oder die Braut der Hölle*¹⁰⁸⁸, nutzt – und, schließlich, mehr und mehr dazu übergeht, die zu bearbeitenden Texte in ihrer Eigenständigkeit selbst zu belassen, wenn sie seiner dramatischen Heautonomie zuwider laufen. Was sich ganz allmählich, zwar nicht kontinuierlich, aber nach dem Umweg der „Turandot“, immer mehr herauskristallisiert, ist eine unausgesprochene, nicht thematisierte, gleichwohl zunehmende Verpflichtung gegenüber dem Original. Texttreue gewinnt so innerhalb des Korpus mehr und mehr Gewicht. Nicht Ablenkung von eigener dramatischer Produktion stellen diese Theaterprojekte somit größtenteils dar, sondern Inspiration und Stimulation.¹⁰⁸⁹ Schiller interpretiert so gesehen, einmal mehr, einmal weniger, alle Stücke, die er als Bearbeiter „unter der Feder“ hat. In einigen Fällen bilden sie für ihn eine Art Resonanzraum seines eigenen Schaffens, der alles, was er bearbeitet, durch seine eigene Sicht auf die Dinge filtert. Doch nimmt er sich mehr und mehr zurück und läßt dem bearbeiteten Stück dann weitgehend seinen eigenen Raum.

Es stellt sich angesichts der auffallend unterschiedlich ausfallenden, variierenden Verfahren, die Schiller bei seinen Bühnenbearbeitungen vornimmt, die Frage, ob im Rahmen seiner Tätigkeit als Dramaturg des Weimarer Hoftheaters überhaupt *strictu sensu* von der „Bühnenbearbeitung der Klassik“ die Rede sein kann oder ob nicht Projekte wie „Nathan“, die beiden Picard-Komödien, die vom Gehalt her als französisches Pendant zu den zwar häufig aufgeführten, im Grunde aber selbstverständlich abgelehnten Stücken Ifflands oder Kotzebues angesehen werden können, oder das gegenüber der ersten Shakespeare-Adaption auffällig geänderte Verfahren der Gemeinschaftsproduktion bei der *Othello*-Inszenierung durch das Hinzuziehen eines ausgewiesenen Englischexperten, Heinrich Voß, die entweder durch ihr weitgehendes Unangetastetbleiben, durch ihre literaturgeschichtlich anders gelagerte Konnotation oder durch die ‚Nicht-Zuordenbarkeit‘ zu Schillers eigenem eigentlichem Werk diese Sichtweise eher konterkarieren.¹⁰⁹⁰ So wird für eine differenziertere

1088 Als *ein* weiteres Beispiel mag die aus der Beschäftigung mit Racines „Britannicus“ entsprungene Idee für das „Agrippina“-Fragment gelten.

1089 Ganz anders sieht es Koopmann im Schiller-Handbuch, hier in seinem Artikel „Übersetzungen, Bühnenbearbeitungen“, S. 735f.: „Zwischen Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen sollte man bei Schiller trennen [...]. Seine Bühnenbearbeitungen [...] hatten einen ganz anderen Sinn: sie sollten das Repertoire der Schaubühne bereichern [...] Vorhandenes dem strengen Theaterstil des Weimarischen Hoftheaters [...] angleichen, und so entstand eine ganze Reihe von Bühnenbearbeitungen. Sie hatten mit der Theaterpraxis der Zeit zu tun, nicht mit Schillers eigener Entwicklung. [...]“ Neben all den zutreffenden Gründen, die Koopmann an dieser Stelle benennt, hatten die Bühnenbearbeitungen sehr wohl auch einen Anteil an Schillers Evolution, über die Größe dieses Anteils mag man streiten, ich würde ihn sicherlich höher veranschlagen als möglicherweise mancher andere, den Zusammenhang vollkommen zu leugnen, hielte ich für nicht konsistent.

1090 Anders sieht es (noch) Borchardt, vgl. hierzu seine „Einführung“ mit der Überschrift „Die Bühnenmanuskripte der hochklassischen [!] Zeit, NA. Bd. 14, hier vor allem S. 269. Wichtig erscheint es,

Kategorisierung plädiert, fernab von rein literarhistorischen, ohnehin obsolet gewordenen strikten Kategorisierungen wie derjenigen der „Klassik“ einerseits und der „Romantik“ andererseits. Nicht außer Acht gelassen wird, wie sehr sich die genannten zeitgenössischen Richtungen gerade im Bezug auf Bühnentauglichkeit, die für Schiller hohe Relevanz besaß und für die Romantiker von untergeordneter, wenn nicht unwichtiger Bedeutung war, auch wieder voneinander abgrenzten. An der Zugewandtheit zu den Forderungen der Bühne scheint die Differenz zwischen klassischem und romantischem Drama leichter ablesbar als am stofflichen Gehalt etwa des „Ion“ und der „Braut von Messina.“ Mit den soeben genannten Bühnenbearbeitungen wäre genau die Voraussetzung geschaffen, die das Projekt des „Deutschen Theaters“ wie das eines über die eigenen Sprachgrenzen hinaus an der Weltliteratur interessierten wie orientierten Theaters, das „Repertorium“, mutmaßlich zu einem so zügig durchführbaren wie erfolgreichen Unternehmen hätte werden können. So war es anfangs geplant, als bei Unger im Halbjahresabstand spielbare Dramen erscheinen sollten. Vor dem soeben skizzierten Hintergrund manifestiert sich gerade insbesondere an diesem Teil seines Œuvres seine Wandlungsfähigkeit. Die Beobachtung, daß mit der Bearbeitung der französischen Dramen endgültig ein Wechsel hin zu nurmehr moderaten Eingriffen in den Hypotext vollzogen wurde, legt uudem die Vermutung nahe, dies sei der Weg gewesen, auf dem fortan weiter gegangen werden sollte. Lediglich Schillers früher Tod hätte also die Vollendung des visionären Ziels, das dennoch von Goethe, wenn auch wohl anders als unter Schillers Mitwirkung, weiter verfolgt wurde, verhindert.¹⁰⁹¹

Einmal mehr wird im einen oder anderen Fall, vor allem bei „Macbeth“ und „Turandot“, die Differenz deutlich zwischen Intertextualitäts- wie Interpretationsverfahren, die den zugrundeliegenden Text, den Hypotext, respektieren beziehungsweise z. T. mutwillige Interpretationen an ihn herantragen, die sich durch den Text selbst kaum oder gar nicht belegen lassen, so daß es dem Bearbeiter manches Mal besser anstünde, einen eigenen, neuen Text zum vorgefundenen Stoff zu schreiben.

relativierend zu berücksichtigen, daß die Inszenierungen, die Produktionen nie adäquat übernommen wurden, sondern „nur“ der Text der Bühnenbearbeitung, der anschließend durchaus noch abgeändert werden konnte und auch abgeändert wurde, wie z. B. an der Dresdner Fassung der „Turandot“ sehr deutlich wurde.

1091 Der letzte Gegenstand innerhalb des Schiller-Goethe-Briefwechsels, Rameaus *Neffe*, offenbart, in der Analyse der Aufgaben eines Schriftstellers unter besonderer Berücksichtigung Voltaires, die Differenz zwischen Schiller und Goethe und gleichzeitig Schillers selbstverständlichen Umgang mit diesem. Bis zum Schluß bewahrt er sich seine Eigenständigkeit in der Sicht auf die Dichtung wie die Geschichte, vgl. dazu explizit seinen letzten im Briefwechsel, hg. von Emil Staiger, abgedruckten Brief vom 25. April 1805, in der zitierten Ausgabe auf S. 1051f., der noch ein Mal unterstreicht, wie sehr Schiller in jeder Phase in der Lage war, sich, wo es ihm nötig schien, abzugrenzen. Nichts wäre darum weniger zutreffend, als in ihm einen Erfüllungsgehilfen oder Claqueur Goethes zu sehen.

Bei der Anwendung der zugrunde gelegten intertextualitätstheoretischen Modelle konnte bedauerlicherweise das avisierte Ziel, die ohnehin schon große Anzahl der Termini nicht noch weiter zu erhöhen, nicht durchgehend einhalten. Das Netz der bereitgestellten Fachbegriffe erwies sich, glücklicherweise nicht oft, als immer noch nicht engmaschig genug, so daß Termini wie die „Simplifizierung“, „Komprimierung“ oder auch „Transformation der Gattung“ neu eingeführt wurden. Erklärbar scheint die Maßnahme mit durch den Umstand, daß die Bühnenbearbeitung bisher nicht im Zentrum des intertextualitätstheoretischen Interesses stand und zukünftig wohl auch nicht stehen wird. So gesehen bleibt jede Theorie, die Intertextualitätstheorie wie die Schillersche Dramentheorie, hinter der Dramen- und Aufführungspraxis zurück, denn: „Jeder Stoff will seine eigene Form.“ Um die Bühnenbearbeitung also in Intertextualitätsmodelle integrieren zu können, muß sie erst einmal ins Blickfeld ihrer Theoretiker gerückt werden. So gesehen könnten die anhand der Bühnenbearbeitungen des Weimarer Dramaturgen herausgefundenen Verfahren als eine Grundlage für eine Einordnung von Bühnenbearbeitungen im allgemeinen dienen.

Wenn die vorliegende Arbeit darüber hinaus mit dazu beitragen könnte, dem Bearbeiter, Schiller im besonderen, jeden Dramaturgen im allgemeinen, dahingehend Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, seine Tätigkeit gerade nicht *sub specie aeternitatis* zu betrachten und zu begreifen, dann erschlosse die Beschäftigung mit diesem Thema eine grundsätzlich neuen Zugangsweise zur Textgattung der Bühnenbearbeitung. Wenn sie darüber hinaus einen ersten Anhalts- oder Ausgangspunkt bieten könnte, Schillers Versatilität und zunehmende, aber Umwege mit einschließende Souveränität auf dem Gebiet des Dramas weiter zu erhellen, die er unter anderem der Beschäftigung mit den Werken anderer Dramatiker verdankt, dann hätte sie ihr Ziel erreicht.

Den Interpreten des Schillerschen Œuvres könnten die dramaturgische Arbeiten als Arrondierung dienen. Sie korrigieren, justieren das Bild des Dichters, indem sie gewissermaßen die Anzahl der Bildpunkte erhöhen, durch eine höhere Auflösung eine größere Tiefenschärfe liefern, die aber paradoxerweise eher dazu führt, das zuvor klar konturierte Bild etwas weicher, diffuser zu zeichnen. Nicht zuletzt arbeiten sie dem Vorurteil entgegen, Schiller habe alles allein mit dem Verstand geschaffen¹⁰⁹², schließlich blieb manche Frage an den Bearbeiter für die Gründe seiner Eingriffe offen. Mit ihnen entsteht die Chance, Schiller wieder zu entdecken, einen Zugang aus einer anderen Perspektive zu bekommen, sein Schaffen neu auszuleuchten. Beim genaueren Hinsehen nämlich verschwimmt das vermeintlich so genau zu bestimmende Bild des

1092 Abgesehen vielleicht von den Figuren „Max“ und „Thekla“ in der „Wallenstein“-Trilogie, wie Schiller von seinem Freund Körner brieflich attestiert wird (am 9. April 1799), vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von Berghahn, S. 291-294, hier S. 292.

Wahl-Weimarers an der einen oder anderen Stelle. Exakt da wird es und wird er erst interessant.

VII. Literaturverzeichnis

1. Schiller

Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Erster Band. Gedichte. Dramen I. [Die Räuber. Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Kabale und Liebe.] Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. – München ⁸1987.

Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Zweiter Band. Dramen II. [Don Carlos. Wallenstein. Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans. Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste. Körners Vormittag.] Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. – München 1981, S. 7-1029, S. 1083-1090.

Friedrich Schiller. Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande. Erstes Buch. In: F. S. Sämtliche Werke. Vierter Band. Historische Schriften. Auf Grund der Originalwerke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. – München ⁷1988, S. 27-107, S. 308-315.

Friedrich Schiller. Aus der Sammlung Historischer Memoires. Vorerinnerung zu Bohadins Saladin. In: F.S. Sämtliche Werke. Vierter Band. Historische Schriften. Auf Grund der Originalwerke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. – München ⁷1988, S. 863-866.

Friedrich Schiller. Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. In: F.S. Sämtliche Werke. Fünfter Band. Erzählungen. Theoretische Schriften. Auf Grund der Originalwerke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. – München ⁹1993, S. 358-372.

Friedrich Schiller. Dramatische Preisaufgabe. In: F. S. Sämtliche Werke. Fünfter Band. [...] – München ⁹1993, S. 844-846.

Friedrich Schiller. Tragödie und Komödie. In: F. S. Sämtliche Werke. Fünfter Band. [...] – München ⁹1993, S. 1017f..

Friedrich Schiller. Über Egmont, Trauerspiel von Goethe. In: F. S. Sämtliche Werke. Fünfter Band. [...] – München ⁹1993, S. 932-942.

Friedrich Schiller. Über die Iphigenie auf Tauris. In: F. S. Sämtliche Werke. Fünfter Band [...]. – München ⁹1993, S. 942-970.

Friedrich Schiller. Goldonis Memoiren. In: F. S. Sämtliche Werke. Fünfter Band [...]. – München ⁹1993, S. 928-932.

Friedrich Schiller. Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst. In: F. S. Sämtliche Werke. Fünfter Band [...]. – München ⁹1993, S. 537-543.

Friedrich Schiller. Über Anmut und Würde. In: F. S. Sämtliche Werke. Fünfter Band [...]. – München ⁹1993, S. 433-488.

Friedrich Schiller. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: F. S. Sämtliche Werke. Fünfter Band [...]. – München ⁹1993, S. 570-669.

Friedrich Schiller. Über naive und sentimentalische Dichtung. In: F. S. Sämtliche Werke. Fünfter Band [...]. – München ⁹1993, S. 694-780.

Friedrich Schiller / Johann Wolfgang von Goethe. Über epische und dramatische Dichtung. In: F. S. Sämtliche Werke. Fünfter Band [...]. – München ⁹1993, S. 790-792.

Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. - München ⁸1987ff.

Friedrich Schiller. Übersetzungen und Bearbeitungen. Hg. von Heinz Gerd Ingenkamp. - Frankfurt am Main 1995 (= Werke und Briefe Bd. 9; Bibliothek deutscher Klassiker Bd. 120).

Schillers Werke. Nationalausgabe. Dreizehnter Band. Bühnenbearbeitungen erster Teil. Hg. von Hans Heinrich Borchardt. - Weimar 1996 [zuerst: 1949].

Schillers Werke. Nationalausgabe. Vierzehnter Band. Bühnenbearbeitungen zweiter Teil. Hg. von Hans Heinrich Borchardt. - Weimar 1996 [zuerst: 1949].

Schillers Werke. Nationalausgabe. Fünfzehnter Band Teil II. Übersetzungen aus dem Französischen. Hg. von Willi Hirdt. - Weimar 1996.

Schillers Werke. Nationalausgabe. Neunundzwanzigster Band. Briefwechsel. Schillers Briefe 1.11. 1776-31.10.1798. Hg. von Norbert Oellers und Frithjof Stock. – Weimar 1977.

Schillers Werke. Nationalausgabe. Dreissigster Band. Briefwechsel. Schillers Briefe 1.11.1798-31.12.1800. Hg. von Lieselotte Blumenthal. – Weimar 1961.

Schillers Werke. Nationalausgabe. Einunddreissigster Band. Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1801-31.12.1802. Hg. von Stefan Ormanns. – Weimar 1985.

Schillers Werke. Nationalausgabe. Zweiunddreissigster Band. Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1803-9.5.1805. Hg. von Axel Gellhaus. – Weimar 1984.

Schillers Werke. Nationalausgabe. Zweiundvierzigster Band. Schillers Gespräche. Unter Mitwirkung von Lieselotte Blumenthal hg. von Dietrich Germann und Eberhard Haufe. – Weimar 1967.

Die Horen. Geschichte einer Zeitschrift von Rolf Michaelis. – Weimar 2000. (=Supplementbd. zu dem im Jahre 2000 im Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar [...] erschienenen fotomechanischen Nachdruck)

Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente. Hg. und eingeleitet von Hans Heinrich Borcherdt. – Stuttgart 1948.

Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen. Zeitkritiken, Berichte und Notizen, Schiller und seine Werke betreffend, aus den Jahren 1801-1805, gesammelt und hg. von Julius W. Braun. 3 Bde. – Berlin 1882.

Schiller, Zeitgenosse aller Epochen. Teil I: 1782-1859. Teil II: 1860-1966. Hg., eingeleitet und kommentiert von Norbert Oellers. – Frankfurt am Main 1970 und Frankfurt am Main 1976.

2. Sonstige Primärliteratur

Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. – Stuttgart 1994 [zuerst 1982].

Karl August Böttiger: Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar. Hg. von Klaus Gerlach und René Sternke. - Berlin 1998.

Brentano, Clemens: Ponce de Leon. Ein Lustspiel. Hg. von Siegfried Sudhof. – Stuttgart 1988.

Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. Hg., ausgewählt und kommentiert von Klaus L. Berghahn. – München 1973.

Brück, Max von: Johann Wolfgang von Goethe. Egmont. Vollständiger Text des Trauerspiels. – Frankfurt, Berlin 1969.

Brückner, Christine: Wenn Du geredet hättest, Desdemona. Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen. – Frankfurt am Main, Berlin 1991.

François Péris de la Croix: Tausendundein Tag. Persische Märchen. Aus dem Französischen übersetzt von Marie-Henriette Müller. Nachwort von Hartmut Fähndrich. - Zürich 1993.

Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hg. von Emil Staiger. – Frankfurt am Main 1977.

Diderots Schatten. Unterhaltungen, Szenen, Essays. Übersetzt, bearbeitet und erfunden von Hans Magnus Enzensberger. – Frankfurt am Main 1994.

Feyl, Renate: Das sanfte Joch der Vortrefflichkeit. Roman. – Köln 2001. (=KiWi 616)

Flaccus, Quintus Horatius: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort hg. von Eckart Schäfer. – Stuttgart 1997 [zuerst: 1972].

Fontane, Theodor: Irrungen, Wirrungen. Roman. – Berlin 1995. (=AtV 5263)

Fouqué, Caroline de la Motte: Geschichte der Moden, vom Jahre 1785 bis 1829. Als Beytrag zur Geschichte der Zeit. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Dorothea Böck. – Berlin 1987.

Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. - München ¹²1994.

Johann Wolfgang von Goethe: Weimarisches Hoftheater [Februar 1802]. - In: Ders.: Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden. Zweite Abteilung Schriften. Fünftehnter Band. Schriften aus Literatur und Theater. Hg. von Walther Rehm. – Stuttgart 1958, S. 191-200.

Johann Wolfgang Goethe: ‚Egmont‘. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Mit Materialien. Ausgewählt und eingeleitet von Irmgard und Bernhard Nagl. – Stuttgart 1982.

Johann Wolfgang Goethe: Egmont. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Einführung und Erklärungen von Gottfried Diener. – Bamberg, Wiesbaden 1960.

Opere del Co: Carlo Gozzi. Tomo I. - Venezia MDCCLXXII, S. 213-321.

Carlo Gozzi: Fiabe teatrali. Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio. - Roma 1984. (=Biblioteca di Cultura 261)

Carlo Gozzi: Turandot. Chinesisches Märchenspiel. Deutsch von Karl Vollmoeller. - Berlin 1911.

Grawe, Christian (Hg.): „Wer wagt es Knappersmann oder Ritt?“ Schillerparodien aus zwei Jahrhunderten. – Stuttgart 1990.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke 15. *Vorlesungen über die Ästhetik III.* – Frankfurt am Main 1970, vor allem S. 474-574.(= G. W. F. Hegel Werke in zwanzig Bänden, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe Bd. 15)

Wilhelm von Humboldt: Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung. In: Wilhelm von Humboldts Werke. Hg. von Albert Leitzmann. Sechster Band. 1827-1835. Zweite Hälfte. Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907. – Berlin 1968.

Wilhelm von Humboldt: Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne. Aus Briefen. In: Propyläen. Eine periodische Schrift hg. von Johann Wolfgang von Goethe. Einführung und Anhang von [Hans-] Wolfgang von Löhneysen. Erster, zweiter und dritter Band. – Stuttgart 1965. (=Fotomechanischer Nachdruck der Ausgaben Tübingen 1798-1800, S. 778-821.

Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen. Briefe aus der Brautzeit 1787-1791. Hg. von Anna von Sydow. Vierte Auflage. Mit den Nachbildungen zweier Briefe. – Berlin 1906.

Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen. Zweiter Band. Von der Vermählung bis zu Humboldts Scheiden aus Rom 1791-1808. Hg. von Anna von Sydow. Vierte Auflage. Mit zwei Bildnissen. – Berlin 1907.

Iffland, August Wilhelm: Dramatische Werke. Fünfter Band. Frauenstand. Der Komet. Hausfrieden. – Leipzig 1799.

Iffland, August Wilhelm und Johann Gottfried Seume: Über Schauspieler und Schauspielkunst, hg. von Kurt Böwe. – Dresden 1954.

Jandl, Ernst: Sprechblasen. Mit einem Nachwort des Autors: „Autobiographische Ansätze“. – Stuttgart 2000 [zuerst:1979].

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie. – Darmstadt 1998. (= Band V der Werke in sechs Bänden hg. von Wilhelm Weischedel), S. 233-465.

Lessing, Gotthold Ephraim. Werke. In Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Albert von Schirnding und Jörg Schönert hg. von Herbert G. Göpfert. – München 1970ff.

Lessing, Gotthold Ephraim. Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht, in fünf Aufzügen. Faksimile-Ausgabe des ersten Drucks. – Leipzig 1910 [zuerst o. O. 1779].

Picard, Médiocre et rampant ou le moyen de parvenir und Encore des Ménechmes. Abdruck der ersten Separat-Ausgaben von 1797 und 1802. - Halle 1888.

Picard: Médiocre et rampant ou le moyen de parvenir und Encore des Ménechmes. Abdruck der ersten Separat-Ausgaben von 1797 und 1802. – Halle 1888.

Racine: Œuvres complètes. I. Théâtre - Poésies. Présentation, Note et Commentaires par Raymond Picard. - Paris 1950 (=Bibliothèque de la Pléiade)

Jean Racine: Phèdre. Tragédie en cinq actes. Phädra. Tragödie in fünf Aufzügen. Französisch / Deutsch. Übersetzt und hg. von Wolf Steinsieck. – Stuttgart 1995.

Aug. Wilh. Schlegel's sämtliche Werke, hg. von Eduard Böcking. Bd. 2. – Leipzig 1846.

Friedrich Schlegel: Alarcos. Ein Trauerspiel in zwei Aufzügen. In: F. S. Dichtungen. Hg. und eingeleitet von Hans Eichner. – München, Paderborn, Wien 1962, S. 221-262.

Shakespeares Werke. Englisch und Deutsch. Hg. von L. L. Schücking. - Berlin, Darmstadt 1955.

William Shakespeare. Das Trauerspiel vom Macbeth. Übersetzt von Christoph Martin Wieland. Im Auftrag der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur nach der ersten Zürcher Ausgabe von 1762 bis 1766 neu hg. von Hans und Johanna Radspieler. – Zürich 1995.

William Shakespeare. Othello, der Mohr von Venedig. Ein Trauerspiel. Übersetzt von Christoph Martin Wieland. – Im Auftrag der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur nach der ersten Zürcher Ausgabe von 1762 bis 1766 neu hg. von Hans und Johanna Radspieler. – Zürich 1995.

William Shakespeare. Macbeth. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. Mit einem Essay und Literaturhinweisen von Ulrich Suerbaum. – München ³2000.

William Shakespeare. Othello. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther. Mit einem Essay von Dieter Mehl. – München ²1999.

William Shakespeare. Sämtliche Werke. Tragödien. Aus dem Englischen übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck und Wolf Graf Baudissin. – Berlin, Weimar ⁵1994.

Wilhelm Shakespears [!] Schauspiele. Neue verbesserte Auflage. Zwölfter Band. Mit Allerhöchstem kaiserlichen Privilegio und Hoher obrigkeitlicher Erlaubniß. [Übersetzer: Johann Joachim Eschenburg]. – Straßburg 1779, S. 4-144.

William Shakespeare: Othello. Englisch / Deutsch. Übersetzt von Hanno Bolte und Dieter Hamblock. Hg. von Dieter Hamblock. Völlig revidierte Ausgabe. – Stuttgart 1985.

Sophokles: König Ödipus. Übersetzung und Nachwort von Kurt Steinmann. – Stuttgart 2000 [zuerst: 1989].

Staël, Anne Germaine de: Über Deutschland. Vollständige und neu durchgesehene Fassung der deutschen Erstausgabe von 1814 in der Gemeinschaftsübersetzung von Friedrich Buchholz, Samuel Heinrich Catel und Julius Eduard Hitzig. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Monika Bosse. Mit einem Register, Anmerkungen und einer Bilddokumentation. – Frankfurt am Main 1985.

Giuseppe Verdi. *Otello* Dramma lirico in quattro atti. *Othello*. Musikdrama in vier Akten. Textbuch Italienisch / Deutsch. Libretto von Arrigo Boito. Übersetzt und hg. von Henning Mehnert. – Stuttgart 1996.

3. Sekundärliteratur:

Adelman, Janet: Iago's Alter Ego: Race as Projection in *Othello*. In: SC 42 (1997), S. 203-216.

Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). 38. Bd. Neudruck der Auflage von 1894. – Berlin 1971.

Albertsen, Leif Ludwig: Der Stilwille in Vossens Shakespeareübersetzungen. In: Andrea Rudolph (Hg.): Johann Heinrich Voß. Kulturräume in Dichtung und Wirkung. – Dettelbach 1999, S. 335-349.

Albrecht, Jörn: Literarische Übersetzung. Geschichte - Theorie - Kulturelle Wirkung. - Darmstadt 1998.

Albrecht, Wolfgang: Schillers Bühnenbearbeitung von „Nathan der Weise“. In: Beiträge zur Lessing-Konferenz 1979. Hg. von Günter Hartung. - Halle-Wittenberg 1979, S. 32-60.

Albrecht, Wolfgang: Lessing in Schillers Spätwerk. In: Bausteine zu einer Wirkungsgeschichte. Gotthold Ephraim Lessing. Hg. von Hans-Georg Werner. - Berlin, Weimar 1984, S. 218-233 bzw. S. 478ff.

Alt, Peter-André: Schiller. Leben - Werk - Zeit. 2 Bde. – München 2000.

Am Beginn der Moderne. Schiller um 1800. Mit Beiträgen von Norbert Oellers und Wolfgang Riedel. – Marbach am Neckar 2001.

Apel, Friedmar: Literarische Übersetzung. - Stuttgart 1983. (= SM 206)

Arntzen, Helmut: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. - München 1968.

Arntzen, Helmut: Unsinn und Sinn der Germanistik. – Weinheim, Basel 1996.

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 4., verbesserte und ergänzte Auflage. - Stuttgart, Weimar 1994. (=SM Bd. 188)

Assmann, Aleida und Jan: „Niemand lebt im Augenblick.“ Ein Gespräch mit den Kulturwissenschaftlern A. und J. A.. In: Die Zeit. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur 50 (1998), S. 43f..

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Kultur und Gedächtnis. Hg. von J. A. und Tonio Hölscher. – Frankfurt am Main 1988. (=stw 724)

Aurich, Ursula: China im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Nachdruck mit Genehmigung des Matthiesen Verlags, Lübeck.- Nendeln/Liechtenstein 1967 [zuerst: Berlin 1935]. (=Germanische Studien H. 169), S. 138-147.

Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. – Frankfurt am Main 1979.

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. – Berlin 1998.

Barthes, Roland: Die Lust am Text. Übersetzt von T. König. – Frankfurt am Main 1982 [zuerst: 1974].

Bayer, Josef: Goethes „Egmont“ nach der Bearbeitung Schillers. In: Die Presse, Mai 1874.

Barewicz, Witold: Goethes „Egmont“ in Schillers Bearbeitung. Jahresbericht des Franz-Joseph-Gymnasiums zu Lemberg. - 1892.

Barner, Wilfried: Goethe und Lessing. In: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-historische Klasse Jg. 2000 Nr. 4, S.164-190.

Barner, Wilfried: Kommt der Literaturwissenschaft ihr Gegenstand abhanden? Vorüberlegungen zu einer Diskussion. In: JbDSG 41 (1997), S. 1-8.

Barner, Wilfried: Lessing als Dramatiker. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hg. von Walter Hinck. – Düsseldorf 1980, S. 106-120, S. 541-543.

Beckhaus, Hubert: Shakespeares Macbeth und die Schillersche Bearbeitung. - Gießen 1996 (=Nachdruck der Ausgabe Ostrowo, Königliches Gymnasium 1889)

Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen. Hg. von Heinz Otto Burger. – Darmstadt 1972. (=Wege der Forschung Bd. CCX)

Bender, Wolfgang F. (Hg.): Schauspielkunst im 18. Jahrhundert.- Grundlagen, Praxis, Autoren -. Mit 21 Abbildungen. - Stuttgart 1992.

Bentzen, Ulrich (Hg.): Rat zu, was ist das: Rätsel und Scherzfragen aus fünf Jahrhunderten. - München 1976 [zuerst: Rostock 1975].

Berg, Henk de und Matthias Prangel (Hgg.): Interpretation 2000. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst Steinmetz. – Heidelberg 1999.

Berghahn, Klaus L.: „Das Pathetischerhabene“. Schillers Dramentheorie. In: Schiller. Zur Theorie und Praxis seiner Dramen. Hg. von Klaus L. Berghahn und Reinhold Grimm. – Darmstadt 1972. (=Wege der Forschung Bd. 323), S. 485-522.

Berghahn, Klaus L.: Mit dem Rücken zum Publikum: Autonomie der Kunst und literarische Öffentlichkeit in der Weimarer Klassik. In: Revolution und Autonomie. – Tübingen 1990, S. 207-233.

Berghahn, Klaus L.: Weimarer Klassik + Jenaer Romantik = Europäische Romantik? In: Monatshefte 88, 4 (1996), S. 480-487.

Berlit, Georg: Goethe und Schiller im persönlichen Verkehr nach brieflichen Mitteilungen von Heinrich Voß. - Stuttgart 1895.

Bernays, Michael: Schillers und Racines „Britannicus“ (verfaßt 1867). In: Ders.: Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte. Bd. 1. - Stuttgart 1895, S. 354-360.

Binder, Wolfgang: Die Begriffe „naiv“ und „sentimentalisch“ und Schillers Drama. In: JbDSG 4 (1960), S. 140-157.

Bloch, Peter-André: Schiller und die französische klassische Tragödie. Versuch eines Vergleichs. - Düsseldorf 1968.

Bloch, Peter André: La traduction de „Phèdre“ de Racine par Schiller. In: Jeunesse de Racine. - La Ferté-Milon 1963, S. 47-63.

Bloom, Harold: Shakespeare. Die Erfindung des Menschlichen. Aus dem Englischen von Peter Knecht. – Berlin 2000.

Blumenthal, Lieselotte: Angebliche „Don Karlos“-Verse. In: JbDSG 22 (1978), S. 355-361.

Blunden, Allan G.: Schiller's „Egmont“. In: Seminar 14 (1978), S. 31-44.

Böckmann, Paul: Goethe: „Egmont“. In: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Hg. von Benno von Wiese. Bd. 1. – Düsseldorf 1958, S. 147-168.

Böckmann, Paul: Schillers Dramenübersetzungen. In: Studien zur Goethezeit. - Weimar 1968, S. 30-52.

Böhler, Michael: Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie. Zwischen Außendruck und Innenlenkung. Der Chor in der >Braut von Messina< und die Darstellungsform des Erhabenen. In: Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Hg. von Wolfgang Wittkowski. – Tübingen 1982, S. 273-294.

Böhler, Michael: Geteilte Autorschaft: Goethe und Schiller. Visionen des Dichters, Realitäten des Schreibens. In: GoetheJb 112 (1995), S. 167-181.

Böhme, Hartmut: Zur Gegenstandsfrage der Germanistik und Kulturwissenschaft. In: JbDSG 42 (1998), S. 476-485.

Böhn, Andreas: Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie. – Berlin 2001. (=Philologische Studien und Quellen 170)

Borchmeyer, Dieter: Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition. - München 1973.

Borchmeyer, Dieter: „... dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären ...“ Zu Goethes und Schillers Bühnenreform. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Hg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert und Norbert Oellers. - Stuttgart 1984. (=Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft Bd. 42), S. 351-370.

Borchmeyer, Dieter: Der Weimarer 'Neoklassizismus' als Antwort auf die Französische Revolution: Zu Schillers Gedicht *An Goethe, als er den „Mahomet“ von Voltaire auf die Bühne brachte*. In: Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen? Hg. von Roger Bauer in Verbindung mit Michael de Graat und Jürgen Wertheimer. - Frankfurt am Main, Bern, New York 1986, S. 51-61.

Borchmeyer, Dieter: „Der ganze Mensch ist wie ein versiegelter Brief“ – Schillers Kritik und Apologie der „Hofkunst“. In: Schiller und die höfische Welt. – Tübingen 1990, S. 460-475.

Borchmeyer, Dieter: Ästhetische und politische Autonomie: Schillers >Ästhetische Briefe< im Gegenlicht der Französischen Revolution. In: Revolution und Autonomie. – Tübingen 1990, S. 277-296.

Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. - Weinheim 1994.

Borchmeyer, Dieter: Saat von Göthe gesäet... . Die „Regeln für Schauspieler“ – ein theatergeschichtliches Gerücht. In: Wolfgang F. Bender (Hg.): Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Mit 21 Abbildungen. – Stuttgart 1992, S. 261-287.

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilkraft. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Rüsser. – Frankfurt am Main ⁴1987.

Brackert, Helmut und Jörn Stückrath (Hgg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Erweiterte Ausgabe. – Reinbek bei Hamburg 1995.

Bradley, A. C.: Zum Charakter des Macbeth. In: Wege der Shakespeareforschung. Hg. von Karl L[udwig] Klein. Darmstadt 1971. (= Wege der Forschung Bd. XV), S. 66-86.

Brandenburg, Hans: Schiller als Dramaturg. In: Ders. (Hg.): Kunst und Künstler. - Stuttgart, Heilbronn 1925, S. 118-123.

Brandt, Helmut: „Die ‘hochgesinnte’ Verschwörung gegen das Publikum.“ Anmerkungen zum Goethe-Schiller-Bündnis. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Hg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers. - Stuttgart 1984. (=Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft Bd. 42), S. 19-35.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. 2. Band. - Stuttgart, Weimar 1996.

Brock-Sulzer, Elisabeth: Die Commedia dell’arte und ihre Rolle im heutigen Theater. In: Commedia dell’arte. Geschichte – Theorie – Praxis. Hg. von Wolfgang Theile. – Wiesbaden 1997. [zuerst abgedruckt in: Rivista di Studi Teatrali Nr. 9/10 (1954), S. 204-215]

Bruford, Walter H[orace]: Kultur und Gesellschaft im klassischen Weimar 1775-1806. – Göttingen 1966.

Bürger, Peter: Racine und der Anstand. Zur Aufnahme Racines in Deutschland. In: Neue deutsche Hefte 100. - Gütersloh 1964, S. 58-77.

Burger, Heinz Otto: Einleitung. In: Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen. Hg. von H. O. B. – Darmstadt 1972. (=Wege der Forschung Bd. 210), S. IX-XVII.

Burschell, Friedrich: Friedrich Schiller. - Hamburg ²⁷ 1993. (= rm Bd. 14)

Butor, Michel: L’Arc 39 (1969).

C.-C.: Kritische Vergleichung der Schillerschen Übersetzung von Hippolyts Tode in „Phaedra“ mit dem Original. In: Gesellschafter 1825, Nr. 22, Beilage Nr. 6.

Camigliano, Albert James: Friedrich Schiller and Christian Gottfried Körner. A critical relationship. – Stuttgart 1976. (= Phil. Diss. Wisconsin-Madison 1974)

Cassirer, Ernst: Idee und Gestalt. Goethe. Schiller. Hölderlin. Kleist. - Darmstadt 1994. (=Repr. of the 2. ed. Berlin 1924)

Catholy, Eckehard: Bühnenraum und Schauspielkunst. Goethes Theaterkonzeption. In: Bühnenformen - Bühnenräume - Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des

Spielorts. Herbert A. Frenzel zum 65. Geburtstag von Freunden und wissenschaftlichen Mitstreitern. Hg. von Rolf Badenhausen und Harald Zielske. - Berlin 1974, S. 136-147.

Catholy, Eckehard: Das deutsche Lustspiel von der Aufklärung bis zur Romantik. - Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1982.

Clasen, Thomas: „Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht Weib?“ Zur Darstellung der Frau in Schillers „Frauen-Dramen.“ In: Schiller. Vorträge aus Anlaß seines 225. Geburtstages [1984]. Hg. von Dirk Grathoff und Erwin Leibfried. -Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1991, S. 89-111.

Commedia dell'arte: Geschichte – Theorie – Praxis. Hg. von Wolfgang Theile. – Wiesbaden 1997.

Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Interdisziplinäres Symposium der Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg v. d. H.. Erster Teil. Hg. von Hans Otto Horch und Horst Denkler. – Tübingen 1988.

Craig, Gordon A[lexander]: Die Politik des Unpolitischen. Deutsche Schriftsteller und die Macht. 1770-1871. Aus dem Englischen von Karl Heinz Siber. - München 1993.

Cunze, Friedrich: Zu Schillers „Phädra“- Übersetzung. In: Zeitschrift für den deutschen Unterricht 25 (1911), S. 34.

Dahnke, Hans-Dietrich: Zum Verhältnis von historischer und poetischer Wahrheit in Schillers Konzeptionsbildung und Dramenpraxis. In: GoetheJb Wien Bd. 92/93 (1988/89), S. 117-133.

Dalla Valle, Daniela: Le Mythe de Phèdre dans le Classicisme français. In: Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposium 1990. Hg. von Wilhelm Voßkamp. – Stuttgart, Weimar 1993, S. 232-241.

Daly, Peter M[aurice]: Translation as interpretation. Some observations on three German translations of a Macbeth speech. In: Deutung und Bedeutung. Studies in German and comparative literature presented to Karl-Werner Maurer. - The Hague, Paris 1973.

Daniel, Ute: Hoftheater: Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. - Stuttgart 1995.

Didczuhn-Siebert, Rolf: Der Theaterdichter. Die Geschichte eines Bühnenamtes im 18. Jahrhundert. – Diss. München 1934.

Dorer, Edmund: Carlo Gozzi und sein Theater. In: Edmund Dorer's Nachgelassene Schriften. Hg. von Adolf Friedrich Graf von Schack. Zweiter Band. - Dresden 1893, S. 63-79.

Dotzler, Bernhard J.: „Seht doch wie ihr vor Eifer schäumt ... „ Zum männlichen Diskurs über Weiblichkeit um 1800. In: JbDSG 30 (1986), S. 339-382.

Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Unter Mitarbeit von Lars Korten und Thorsten Kruse. – München 2001.

Dreßler, Thomas: Dramaturgie der Menschheit – Lessing. – Stuttgart, Weimar 1996.

Drewing, Lesley: Die Shakespeare-Übersetzung von Johann Heinrich Voß und seinen Söhnen. – Eutin 1999.

dtv-Lexikon in zwanzig Bänden. – München, Mannheim 1990 [passim].

Düffel, Peter von: Gotthold Ephraim Lessing. Nathan der Weise. Erläuterungen und Dokumente. – Stuttgart 2000.

Dürrenmatt, Friedrich: Das Theater als moralische Anstalt heute. In: JbDSG 31 (1987), S. 156-162.

Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. – München 1995. (=dtv 4644)

Eibl, Karl: Sind Interpretationen falsifizierbar? In: Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte: Positionen und Perspektiven nach der Theoriedebatte. Hg. von Lutz Danneberg und Friedrich Vollhardt in Zusammenarbeit mit Hartmut Böhme und Jörg Schöne. – Stuttgart 1992, S. 169-183.

Endres, Johannes: Das „depotenzierte“ Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist. – Würzburg 1996. (= Epistemata Bd. 173)

Esrig, David (Hg.): Commedia dell'arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels. – Nördlingen 1985.

Fambach, Oscar: Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit. 3 Bde. – Berlin 1957ff..

Feger, Hans: Schillers ästhetische Suche nach einem Grund. Zur Divergenz der Rolle der Einbildungskraft bei Kant und bei Schiller. In: DVjS 69 (1995), S. 28-70.

Feldmann, Helmut: Die Fiabe Carlo Gozzis. Die Entstehung einer Gattung und ihre Transposition in das System der deutschen Romantik. - Köln, Wien 1971. (=Studi italiani Bd. 11)

- Fick, Monika: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. – Stuttgart, Weimar 2000.
- Fietkau, Hermann: Schillers „Macbeth“, unter Berücksichtigung des Originals und seiner Quelle. In: Programm des Realgymnasiums auf der Burg. - Königsberg/Pr. 1897.
- Findlay, Jan: The Porter Scene in Schiller's „Macbeth“. In: MLN 88 (1973), S. 980-987.
- Fink, Gerhard: Who's who in der antiken Mythologie. – München 1993.
- Fischer, Andreas / Hahn, Gabriela (Hgg.): Interdisziplinarität fängt im Kopf an. – Frankfurt am Main 2001.
- Fischer, Barbara: Nathans Ende? Von Lessing bis Tabori. – Göttingen 2000.
- Fischer, Bernhard: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne: „Über naive und sentimentalische Dichtung.“ In: ZfdPh 113 (1994), S. 225-245.
- Fischer, Kuno: Schiller als Komiker. Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage. - Heidelberg 1891 [zuerst: Schiller als Komiker. Vortrag, gehalten in der „Rose“ zu Jena am 30. Januar 1861. - Frankfurt am Main 1861.]
- Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. - Tübingen 1990. (=UTB Bd. 1565)
- Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen, Basel 1993. (=UTB Bd. 1667)
- Fischer-Lichte, Erika: Entwicklung einer neuen Schauspielkunst. In: Wolfgang F. Bender (Hg.): Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Mit 21 Abbildungen. – Stuttgart 1992, S. 51-70.
- Fohrmann, Jürgen: Kurze Einführung: Was ist germanistische Kompetenz? In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes. Kompetenzen und Schlüsselqualifikationen. 44 Jg. Heft 4 (1997), S. 3-5.
- Französische Literaturgeschichte. Unter Mitarbeit von Elisabeth Arend, Karlheinz Biermann [...] hg. von Jürgen Grimm. 4., überarbeitete und aktualisierte Auflage. – Stuttgart, Weimar 1999.
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon der dichtungsgeschichtlichen Längsschnitte. Vierte, überarbeitete und ergänzte Auflage. - Stuttgart 1992.
- Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon der dichtungsgeschichtlichen Längsschnitte. Achte, überarbeitete und erweiterte Auflage. - Stuttgart 1992.

Frick, Werner: >Die mythische Methode<. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne. – Tübingen 1998. (= Hermaea; N.F. Bd. 86)

Füger, Wilhelm: Intertextualia Orwelliana. Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Markierung von Intertextualität. - In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 21 (1989), S.179-200.

Fuhrmann, Helmut: „Bild“ und „Gestalt“ der Frau im Werk Friedrich Schillers. In: NS. Zeitschrift für Erziehung und Gesellschaft 23 (1983), S. 2-26.

Fuhrmann, Helmut: Revision des Parisurteils. „Bild“ und „Gestalt“ der Frau im Werk Friedrich Schillers. In: JbDSG 25 (1981), S. 316-366.

Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. – Tübingen 1960.

Gaier, Ulrich: Herders Sprachphilosophie und Erkenntniskritik. – Stuttgart- Bad Cannstatt 1988. (= problemata 118)

Gamlin, Gordon Sebastian: Synergetische Sinnkonstitution und das Bild des 'Macbeth' in Friedrich von Schillers Einrichtung der gleichnamigen Tragödie von William Shakespeare am Weimarer Hoftheater am 14. Mai 1800 unter der Leitung von Johann Wolfgang von Goethe. - Konstanz 1995 (= Konstanz Univ. Diss. 1995)

Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift. Von Wolfgang Frühwald, Hans Robert Jauß, Reinhart Koselleck, Jürgen Mittelstraß, Burkhard Steinwachs. – Frankfurt am Main 1991.

Genast, Eduard: Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers. Bd. 1.- Leipzig 1862.

Gender Studien. Eine Einführung. Hg. von Christina von Braun und Inge Stephan. – Stuttgart, Weimar 2000.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. - Frankfurt am Main 21996. (=es 1683, N. F. 683)

Gerhard, Ute: Schiller als „Religion“. Literarische Signaturen des XIX. Jahrhunderts. – München 1994.

Geschichte der deutschen Schauspielkunst von Eduard Devrient. 3 Bde. – Berlin 1905 [entstanden: 1848].

Geschichtsdrama. Hg. von Elfriede Neubuhr. – Darmstadt 1980. (=Wege der Forschung Bd. CDLXXXV)

Gesse, Sven: ‚Genera mixta‘. Studien zur Poetik der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und Klassik – Romantik. – Würzburg 1997.

Gillen, Otto: Die Geschichte von Selicour, dem Schmarotzer. Schillers „Parasit“ in Heilbronn. In: Baden-Württemberg 19 (1970), Heft 5, S. 47.

Göttlicher, Otto: Der Bühnendichter Friedrich Schiller. Die Wechselbeziehungen zwischen Drama und Theater in der deutschen Klassik. – Diss. Frankfurt am Main 1982.

Gräf, Hans Gerhard: Zur ersten Egmont-Aufführung am Weimarer Hoftheater. - In: Weimarsche Zeitung 1903, Nr. 115, 116.

Graevenitz, Gerhart von: Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft. Eine Erwiderung. In: DVJS 73 (1999), S. 94-116.

Grave, Christian: Das Beispiel Schiller. Zur Konstituierung eines Klassikers in der Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts. In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Hg. von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp. – Stuttgart, Weimar 1994, S. 638-668.

Gravenhorst, H.: Über Schillers „Phädra“. In: Zeitschrift für den deutschen Unterricht 23 (1909), S. 668-678.

Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen. - Tübingen 1992. (=UTB Bd. 1665), S. 69-81, [S.208-236].

Greiner, Bernhard: Genie-Ästhetik und Neue Mythologie. Versuche um 1800, das Neue als Neues zu denken. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne. – Heidelberg 2002, S. 39-53.

Griesheimer, Frank und Alois Prinz (Hgg.): Wozu Literaturwissenschaft? Kritik und Perspektiven. – Tübingen 1991. (=UTB Bd. 1640)

Griesheimer, Frank: Unmut nach innen. Ein Abriß über das Enttäuschende an der gegenwärtigen Literaturwissenschaft. In: Ders. und Alois Prinz (Hgg.): Wozu Literaturwissenschaft? Kritik und Perspektiven. – Tübingen 1991. (=UTB Bd. 1640), S. 11-43.

Grivel, Charles: Serien textueller Perzeption. Eine Skizze. In: Dialog der Txe. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. - Wien 1983. (=Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 11), S. 53-84.

Güntter, Otto: Zu Schillers Anteil an der Othelloübersetzung von Heinrich Voß. In: Ders. (Hg.): Veröffentlichungen des Schwäbischen Schillervereins. Bd. 3: Marbacher Schillerbuch III (1909), S. 56ff.

Gundolf, Friedrich: Shakespeare und der deutsche Geist. Zweite durchgesehene Auflage. - Berlin 1914, S. 285-309.

Guthke, Karl S[iegfried]: Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Gerhard Raabe unter Mitarbeit des Verfassers. - Göttingen 1968.

Guthke Karl S[iegfried]: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. - Göttingen 1961, S. 87-105.

Guthke, Karl S[iegfried]: Schillers „Turandot“ als eigenständige dramatische Leistung. In: JbDSG 3 (1959), S. 118-141.

Guthke, Karl S[iegfried]: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. – Tübingen 1994. (=Edition Orpheus 11)

Haase, Erich L.: Studien zu den Fiabe Carlo Gozzis. – Diss. Berlin 1948.

Hackel, Stefan: Shakespeares „Macbeth“ in den Bearbeitungen von Friedrich Schiller und Heiner Müller. Bearbeitungen als Spiegel des Shakespeare-Bildes ihrer Zeit. - Diss. Innsbruck 1979.

Hammer, W. A. : Das Substantivum in Schillers Übersetzung „Der Neffe als Onkel“. - Wien 1900.

Haug, Walter: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft? In: DVJS 73 (1999), S. 69-94.

Haug, Walter: Erwiderung auf die Erwiderung. In: DVJS 73 (1999), S. 116-121.

Haushofer, Heinz: Das kaiserliche Pflügen. In: Wege und Forschungen der Agrargeschichte. - Frankfurt am Main 1967, S. 171-180.

Hansmann, Winfried: Der Dramaturgenberuf. Dramaturgenamt und Dramaturgenpersönlichkeiten seit 1800. – Diss. Köln 1954.

Hecker, Max: Lanx satura. In: JbGG 12 (1926), S. 312-321.

Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig, Gleditsch, 1770. – Darmstadt 1996.

Heeg, Günther: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. – Frankfurt am Main, Basel 2000. (=nexus 49)

Heftrich, Eckhard: Shakespeare in Weimar. In: Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik. Hg. von Roger Bauer in Verbindung mit Michael de Graat und Jürgen Wertheimer. - Frankfurt am Main, Bern, New York 1988, S. 182-200.

Heinz, Andrea: Quantitative Spielplanforschung. Neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters zu Coburg und Gotha (1827-1918). – Heidelberg 1999.

Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. - Berlin 1998.

Hemmati, Minu und Kai Buchholz: Vom Nutzen der Geisteswissenschaften. In: Universitas. Zeitschrift für interdisziplinäre Wissenschaft 53 (1998), S. 1074-1086.

Hempel-Küter, Christa: Germanistik zwischen 1925 und 1955: Studien zur Welt der Wissenschaft am Beispiel von Hans Pyritz. – Berlin 2000. (= Habil. Universität Hamburg 1997)

Hentze, Carl: Religiöse und mythische Hintergründe zu „Turandot.“ In: Antaios 1 (1959/60), S. 21-41.

Herold, Th[eodor]: Friedrich August Clemens Werthes und die deutschen Zriny-Dramen. Biographische und quellenkritische Forschungen. - Münster i. W. 1898.

Hiecke, Robert Heinrich: Shakespeares „Macbeth“ erläutert und gewürdigt. - Merseburg 1846, S. 102-152.

Hinck, Walter: Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. - Düsseldorf 1977.

Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien. - Stuttgart 1965.

Hinck, Walter: Schillers Zusammenarbeit mit Goethe auf dem Weimarer Hoftheater. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. - Tübingen 1990, S. 271-281.

Hinderer, Walter (Hg.): Interpretationen. Schillers Dramen. – Stuttgart 1992.

Hirst, D[avid] L.: Tragicomedy. - London, New York 1984. (=The Critical idiom 43)

Hirth, Willi: Schiller als Übersetzer aus dem Französischen. In: W.H. (Hg.): Übersetzen im Wandel der Zeit. Probleme und Perspektiven des deutsch-französischen

Literaturaustausches. - Tübingen 1995. (=Romanica et Comparatistica Bd 22), S. 113-124.

Hochgesang, Michael: Wandlungen des Dichtstils. Dargestellt unter Zugrundelegung deutscher Macbeth-Übertragungen. - München 1926.

Höfer, Conrad: Zu Schillers „Egmont“-Bearbeitung. In: GoetheJb 31 (1910), S. 70-82.

Höfer, Conrad: Lessings „Nathan der Weise“. In: Schillers sämtliche Werke. Hg. von Otto Güntter und Georg Witkowski. Bd. 12. - Leipzig (1912?), S. 101-107.

Hofe, Gerhard vom: Die Verkündigung des „ästhetischen Staats“ im höfischen Theater. Zu Schillers lyrischem Spiel *Die Huldigung der Künste*. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack.- Tübingen 1990, S. 168-183.

Hoffmann Rusack, Hedwig: Gozzi in Germany. - New York 1930. (=Phil. Diss. Columbia 1931)

Holl, Karl: Geschichte des deutschen Lustspiels. Mit 100 Abbildungen. - Leipzig 1923 [Nachdruck 1964].

Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. – Tübingen 1993. (= Stauffenberg-Colloquium Bd. 28)

Honold, Alexander: Dehnübungen der Deuter. Wie die internationale Germanistik in Wien ihre Krise kurierte. In: FAZ. Zeitung für Deutschland 19. September 2000, S. 58.

Horkheimer, Max: Begriff der Bildung (1952). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band 8. Vorträge und Aufzeichnungen 1949-1973. 4. Soziologisches. 5. Universität und Studium. Hg. von Gunzelin Schmid Noerr. – Frankfurt am Main 1985, S. 409-419.

Horn, Franz: Über Carlo Gozzi's dramatische Poesie, insonderheit über dessen „Turandot“ und die Schillersche Bearbeitung dieses Schauspiels. In Briefen. - Penig, Leipzig 1903.

Hucke, Karl-Heinz: Jene „Scheu vor allem Mercantilischen“. Schillers „Arbeits- und Finanzplan“. – Tübingen 1984.

Ibsch, Elrud: Die Interpretation und kein Ende. In: Interpretation 2000. Positionen und Kontroversen. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst Steinmetz. Hg. von Henk de Berg und Matthias Prangel. – Heidelberg 1999, S. 15-29

Intertextualität in der frühen Neuzeit: Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. Hg. von Wilhelm Kühlmann. – Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1994.

Jai Mansouri, Rachid: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. - Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1988, S.488-524.

Japp, Uwe: Vermittlung der Modernität. Naives und Sentimentalisches bei Schiller. In: Ders.: Literatur und Modernität. - Frankfurt am Main 1987. (=Das Abendland N. F. Bd. 17), S. 101-104, S. 148-184.

Japp, Uwe: Kleist und die Komödie seiner Zeit. In: Kleist-Jahrbuch 1996. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft hg. von Hans Joachim Kreutzer. Kleist-Kolloquium >Zeitgenossenschaften< Marbach 1996. – Stuttgart, Weimar 1997, S. 108-120.

Japp, Uwe: Über Interpretation und Intertextualität. Mit Rücksicht auf *Faust II*, 2 („Klassische Walpurgisnacht“). In: DVjs für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74,3 (2000), S. 395-412.

Japp, Uwe: Epoche in der Literaturgeschichtsschreibung. In: Deutsche Literatur. Zwischen Revolution und Restauration: Klassik, Romantik 1786-1815. Hg. von Horst Albert Glaser. – Reinbek bei Hamburg 1980. (Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 5), S.335-348.

Japp, Uwe: Lesen und Schreiben im Drama des Sturm und Drang; insbesondere bei Goethe und Lenz. In: Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich hg. von Paul Goetsch. – Tübingen 1994. (=Script Oralia 65), S. 265-276.

Japp, Uwe: Beziehungssinn: ein Konzept der Literaturgeschichte. – Frankfurt am Main 1980.

Japp, Uwe: Hermeneutik. Der theoretische Diskurs, die Literatur und die Konstruktion ihres Zusammenhanges in den philologischen Wissenschaften. – München 1977. (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste Bd.47)

Japp, Uwe: Hermeneutik. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Erweiterte Ausgabe. – Reinbek bei Hamburg 1995, S. 581-593.

Japp, Uwe: Hermeneutica. Zum Beitrag von Lutz Danneberg und Hans-Harald Müller. In: DVjS 58 (1984), S. 250-255.

Japp, Uwe: Rezension von: Frick, Werner: >Die mythische Methode<. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen

Moderne. – Tübingen 1998. (=Hermaea N. F. Bd. 86) In: Germanistik 40 (1999), Heft 2, S. 408f.

Japp, Uwe: Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick. – Tübingen 1999.

Jasper, Willi: Lessing. Aufklärer und Judenfreund. Biographie. – Berlin, München 2001.

Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation. – Frankfurt am Main 1970.

Jauß, Hans Robert: Die Paradigmatik der Geisteswissenschaften im Dialog der Disziplinen. In: Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift. Von Wolfgang Frühwald, H. R. J., Reinhart Koselleck, Jürgen Mittelstraß, Burkhard Steinwachs. – Frankfurt am Main 1991, S. 45-72.

John, David G.: Images of Goethe through Schiller's *Egmont*. – Montreal, Kingston, London 1998.

Jost, Claudia: Die Logik des Parasitären: Literarische Texte, Medizinische Diskurse, Schrifttheorien. – Stuttgart, Weimar 2000, S. 357-369.

Kaiser, Gerhard: Wallensteins Lager. Schiller als Dichter und Theoretiker der Komödie. In: JbDSG 14 (1970), S. 323-346.

Kaube, Jürgen: Uns braucht jeder. Der Betrieb nickt ab: Zur Lage der Geisteswissenschaften. In: FAZ. Zeitung für Deutschland, Nr. 286 vom 9. Dezember 2002, S. 33.

Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposium 1990. Hg. von Wilhelm Voßkamp. - Stuttgart, Weimar 1993.

Kapp, Volker (Hg.): Italienische Literaturgeschichte. Unter Mitarbeit von Hans Felten, Frank-Rutger Hausmann, Franca Janowski, Volker Kapp, Rainer Stillers, Heinz Thoma, Hermann H. Wetzels. Zweite, verbesserte Auflage. - Stuttgart, Weimar 1994, S.196-202, S. 221-227.

Kilian, Eugen: Zur Bühnengeschichte des „Egmont“. In: GoetheJb 33 (1912), S. 67-72.

Kilian, Eugen: Goethes „Egmont“ auf der Bühne. - München 1925.

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte der Goethezeit. - Wien 1948.

Knörrich, Otto (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Zweite, überarbeitete Auflage. - Stuttgart 1991.

Knopf, Jan: Das Tui-Projekt oder: Der Weg der Weimarer Republik in den Faschismus. In: Ders.: (Hg.): Brecht-Journal 2. - Frankfurt am Main 1986, S. 43-91.

[Knudsen, Hans: Ist „Turandot“ von Schiller? In: Blätter der Württembergischen Volksbühne 6 (1924/25).]

Kober, Margarete: Das deutsche Märchendrama. - Frankfurt am Main 1925. (=Deutsche Forschungen Heft 11)

Kocka, Jürgen (Hg.): Interdisziplinarität. Praxis - Herausforderung - Ideologie. - Frankfurt am Main 1987.

Köhler, R.: Schiller und eine Stelle aus Tausend und einer Nacht. In: Archiv für Litteraturgeschichte 3 (1874), S. 145ff..

Kohlschmidt, Werner: Geschichte der deutschen Literatur vom Barock bis zur Klassik. 2. Auflage. Mit 112 Abbildungen. – Stuttgart 1981.

Köster, Albert: Schiller als Dramaturg. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. - Berlin 1891.

Kommerell, M[ax]: Betrachtung über die Commedia dell'arte. In: Italien 3 (1944), S. 41-46.

Kommerell, Max: Schiller als Psychologe. In: Ders.: Geist und Buchstabe der Dichtung: Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin. 6. Aufl. mit editorischem Anh.. – Frankfurt am Main 1991, S. 175-242.

Koopmann, Helmut: Schiller und die Komödie. In: JbDSG 13 (1969), S. 272-285.

Koopmann, Helmut: Friedrich Schiller. II: 1794-1805. 2., ergänzte und durchgesehene Auflage. – Stuttgart 1977.

Koopmann, Helmut: Dichter, Kritiker, Publikum. Schillers und Goethes Rezensionen als Indikatoren einer sich wandelnden Literaturkritik. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik.- Stuttgart 1984, S. 79-106.

Koopmann, Helmut: Schiller und Kleist. In: Aurora 50 (1990), S. 127-143.

Koopmann, Helmut (Hg.): Schiller-Handbuch. In Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. – Stuttgart 1998.

Košenina, Alexander: Anthropologie und Schauspielkunst: Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert. – Tübingen 1995. (= Theatron Bd. 11)

Kostka, Edmund: Schiller in Italy. Schiller's Reception in Italy: 19th and 20th Centuries. – Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1997. (=California studies in German and European romanticism and in the age of Goethe Vol. 3)

Krämer, Jörg: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. Teil I. – Tübingen 1998.

Krause, Markus: Das Trivialdrama der Goethezeit. 1780-1805. Produktion und Rezeption. - Bonn 1982.

Krengel-Strudthoff, Inge: Die Commedia dell'arte in Europa. Versuch einer Übersicht über ihre neuere Erforschung. In: Commedia dell'arte. Geschichte – Theorie – Praxis. Hg. von Wolfgang Theile. – Wiesbaden 1997, S. 6-20. [zuerst abgedruckt in: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Heft 23. – Berlin 1969, S. 45-63]

Kristeva, Julia: Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse. – Paris 1969.

Kristeva, Julia: Semeiotica 1 (1969).

Kristeva, Julia: La Révolution du langage poétique. – Paris 1974.

Krömer, Wolfram: Die italienische Commedia dell'arte. - Darmstadt 1976. (=Erträge der Forschung Bd. 62)

Kühlmann, Wilhelm (Hg.): Intertextualität in der frühen Neuzeit: Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. – Frankfurt am Main, Berlin, Bern 1994.

Kultur und Gedächtnis. Hg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher. – Frankfurt am Main 1988. (stw 724)

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main 1990.

Lachmann, Renate und Schamma Schahadat: Intertextualität. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Erweiterte Ausgabe. – Reinbek bei Hamburg 1995, S. 677-686.

Lämmert, Eberhard: Literaturkritik – Praxis der Literaturwissenschaft? In: Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989. Hg. von Wilfried Barner. – Stuttgart 1990, S. 129-139.

Lampert, F. J.: The Charismatic Hero. Goethe, Schiller and the Tragedy of Character. In: PEGS N. S. 58 (1987-88), S. 62-83.

Lange, Erhard: Schiller und Kant. In: Norbert Hinske, E. L., Horst Schröpfer (Hgg.): Der Aufbruch in den Kantianismus. Der Frühkantianismus an der Universität Jena von 1785-1800 und seine Vorgeschichte. --Stuttgart, Bad Cannstatt 1995, S. 121-138.

Lauffs, Manfred: Reden ist Gold. „Die Eroberung der Prinzessin Turandot“ als politische Satire und poetologische Parabel. In: TuK 89/90 (1986), S. 103-107.

Lessing Epoche – Werk – Wirkung. Von Wilfried Barner, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer unter Mitwirkung von Volker Badstübner und Rolf Kellner. Fünfte, neubearbeitete Auflage. – München 1987.

Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. Hg. von Ansgar Nünning unter Mitwirkung von Sabine Buchholz und Manfred Jahn. – Trier³1998.

Linder, Jutta: Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater. - Bonn 1990. (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 390)

Linder, Jutta: Schillers Dramen. Bauprinzip und Wirkungsstrategie. - Bonn 1989. (=Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 385)

Lobe, J[ohann] Chr[istian]: Probe von „Turandot.“ - Eine Goethe-Erinnerung. In: Schatzgräber 7 (1928), S. 14-18.

Löffler, Sigrid: Jokus vorm Lokus. Noch'n Abschied mit Schiller: In Stuttgart „Der Parasit“ von Heymescher Heiterkeit. In: Theater heute 26 (1985), Heft 5, S. 11.

Lope, Hans-Joachim: Französische Literaturgeschichte. 3., durchgesehene und erweiterte Auflage. – Heidelberg 1990.

Lüthi, Max: Märchen. Achte, durchgesehene und ergänzte Auflage. Bearbeitet von Heinz Rölleke. - Stuttgart 1990. (=SM Bd. 16)

Lubkoll, Christine: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. – Freiburg im Breisgau 1995.

Luserke, Matthias: Schillers klassische Dramen. In: Friedrich Schiller. Dramen IV. Hg. von Matthias Luserke. – Frankfurt am Main 1996. (=Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden), S. 521-535.

Luzzato, A.: Schiller, traducteur de Racine. In: Revue de littérature comparée 19 (1939), S. 622-637.

Maaß, H.: Racine's „Phèdre“ in den beiden Übersetzungen von Schiller und Viehoff. In: Archiv für das Studium der Sprachen und Litteraturen. Hg. von Ludwif Herrig und Heinrich Viehoff, Bd, 34, 1863, S. 299-326.

Mainusch, Herbert: Überlegungen zur Komödie. In: Ders. (Hg.): Europäische Komödie. - Darmstadt 1990, S. 1-12.

Marquardt, Hans-Jochen: Ästhetik der Emanzipation - Emanzipation der Ästhetik? Zu Schillers Konzept des literarischen Publikums. In: Hans-Jörg Knobloch, Helmut

Koopmann (Hgg.): Schiller heute. - Tübingen 1996, S. 45-58. (=Stauffenburg-Colloquium Bd. 40)

Martin, Gretchen: Goldoni's antagonist: Carlo Gozzi, venetian fantasist. In: It Q 1,3 (1957), S. 30-39.

McClain, William H.: Schillers „Macbeth“: Sprache und Rhetorik. In: Goethezeit. Festschrift für Stuart Atkins. - Bern, München 1981, S. 217-230.

Mecklenburg, Norbert: *Das Mädchen aus der Fremde*. Über kulturelle und poetische Alterität und das interkulturelle Potential von Dichtung. In: ZDP 108 Heft 2 (1989), S. 263-279.

Meier, Albert: Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts. – Frankfurt am Main 1993. (=Das Abendland N.F. Bd. 23)

Meier, Albert: Die Schaubühne als eine moralische Arznei betrachtet. Schillers erfahrungsseelenkundliche Umdeutung der Katharsis-Theorie Lessings. In: Lenz-Jb 2 (1992), S. 151-162.

Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden. Neunte, völlig neu bearbeitete Auflage zum 150jährigen Bestehen des Verlages. – Mannheim, Wien, Zürich 1979.

Menchén, Georg: Schiller spielen ...: Turandot in Zwickau. In: Theater der Zeit 5 (1953), S. 14f..

Merseburger, Peter: Mythos Weimar. Zwischen Geist und Macht. – Stuttgart 1998.

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. - Stuttgart, Weimar 1998.

Meyer, Petra Maria: Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung. – Düsseldorf 2001. [= Mainz, Habil.Schrift 1998]

Michel, Christoph: Sinnbildstil – Kulissenzauber. Zur kontroversen Rezeption des „Egmont“-Schlusses. In: Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa. Hg. von Bernhard Beutler u.a.. – Köln 2000, S. 77-92.

Michel, Hermann: Schillers Ansichten über die Sprache. In: Euphorion 12 [1905], S.25-42.

Mittelstraß, Jürgen: Die Stunde der Interdisziplinarität? In: Interdisziplinarität. Praxis – Herausforderung – Ideologie. – Frankfurt am Main 1987, S. 152-158.

Müller Nielaba, Daniel: Die Wendung zum Bessern. Zur Aufklärung der Toleranz in Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise*. – Würzburg 2000.

Münchner Theaterzettel 1807-1982. Altes Residenztheater, Nationaltheater, Prinzregententheater, Odeon. Eine Auswahl von Klaus Schulz, Vorwort von August Everding. - München, New York u. a. 1982.

Neubuhr, Elfriede: Einleitung. In: Geschichtsdrama. Hg. von Elfriede Neubuhr. – Darmstadt 1980. (=Wege der Forschung Bd. CDLXXXV), S. 1-37.

Nies, Fritz: Schiller, Werle et les autres: Racine en langue allemande. In: Revue de littérature comparée 73 (1999) No. 2, S. 185-193.

Nowak, K. F.: Schillers Bühnenbearbeitung von Lessings „Nathan“. In: Leipziger Zeitung 1906, Wissenschaftliche Beilage Nr. 18.

Oellers, Norbert: Schiller. Geschichte seiner Wirkung bis zu Goethes Tod 1805-1832. – Bonn 1967. (=Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur Bd. 15)

Oellers, Norbert: Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers. Hg. von Michael Hofmann. - Frankfurt am Main, Leipzig 1996.

Oellers, Norbert: Hof-, Stadt- und Nationaltheater. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Hg. von Horst Albert Glaser. Band 5. - Reinbek bei Hamburg 1980.

Oellers, Norbert: Goethe und Schiller in ihrem Verhältnis zum Judentum. In: *Conditio Judaica*. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Interdisziplinäres Symposium der Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg v. d. H.. Erster Teil. Hg. von Hans Otto Horch und Horst Denkler. – Tübingen 1988, S. 108-130.

Oellers, Norbert und Robert Steegers: Treffpunkt Weimar. Literatur und Leben zur Zeit Goethes. Mit 56 Abbildungen. – Stuttgart 1999.

Oellers, Norbert: Um 1800. Schillers Dichtung als Politik. In: Am Beginn der Moderne. Schiller um 1800. Mit Beiträgen von N. O. und Wolfgang Riedel. – Marbach am Neckar 2001, S. 23-36.

Ogasawara, Yoshihito: „Literatur zeugt Literatur.“ Intertextuelle, motiv- und kulturgeschichtliche Studien zu Alfred Döblins Poetik und dem Roman *Berlin Alexanderplatz*. - Frankfurt am Main, Berlin, Bern u. a. 1996.

Ott, Karl August: Die Rede als dramatische Handlung. Racines „Phèdre“ in der Übersetzung Schillers. In: Formenwandel. Festschrift zum 65. Geburtstag von Paul Böckmann. - Hamburg 1964, S. 319-350.

Paulin, Roger: Schiller's „Macbeth“ Reconsidered. In: Texte, Motive und Gestalten der Goethezeit. Festschrift für Hans Reiss. - Tübingen 1989, S. 131-149.

Pechter, Edward: „Have you not read of some such thing?“ Sex and Sexual Stories in Othello. In: SC 37 (1996), S. 269-282.

Perroud, Robert: La défense et l'utilisation des „masques“ de la commedia dell'arte dans l'oeuvre de Carlo Gozzi. In: Das Ende des Stegreifspiels - Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas. Hg. von Roger Bauer, Jürgen Wertheimer. - München 1983, S. 9-16.

Petersen, Julius: Schiller und die Bühne. Ein Beitrag zur Litteratur und Theatergeschichte der klassischen Zeit. -Berlin 1904. (=Palaestra Bd. 32)

Petersen, Julius: Schiller und das Weimarer Theater. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 8 (1921), S. 177-195.

Petronio, Giuseppe: Geschichte der italienischen Literatur. Band 2: Vom Barock bis zur Romantik. - Tübingen, Basel 1993.

Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich. - Tübingen 1985, S. 1-30.

Pfister, Manfred: Intertextualität. In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Zmegac. – Weinheim, Basel 1987, S. 197-200.

Piedmont, Ferdinand (Hg.): Schiller spielen. Stimmen der Theaterkritik 1946-1985. Eine Dokumentation. - Darmstadt 1990.

Pilling, Claudia / Diana Schilling / Mirjam Springer: Friedrich Schiller. – Reinbek bei Hamburg 2002.

Prang, Helmut: Geschichte des Lustspiels. Von der Antike bis zur Gegenwart. - Stuttgart 1968.

Prandi, Julie D.: Spirited women heroes. Major female characters in the dramas of Goethe, Schiller and Kleist. - New York, Francfort, Bern 1983. (=American university studies ser. 1. Bd. 22) [Berkeley Phil. Diss. 1981], S. 121-126.

Priewe, Anneliese: Denn er „war“ unser: Beobachtungen und Fragen zu Schiller-Inszenierungen in Brandenburg, Weimar und Magdeburg. In: Theater der Zeit 1 (36), S. 27-30.

Puls, Alfred: Macbeth und die Lady bei Shakespeare und Schiller. Eine kritisch-ästhetische Untersuchung. - Gotha 1913. (=Beiträge zur Lehrerbildung und Lehrerfortbildung Heft 49)

Puttlitz, Edler von: Über Carlo Gozzi und seine Schriften. Aufsatz in der Abendzeitung vom 17. April 1822. - Münster, Dresden 1822, S. 121-124.

Pyritz, Hans: Der Bund zwischen Goethe und Schiller. Zur Klärung des Problems der sogenannten Weimarer Klassik. In: Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen. Hg. von H. O. B. – Darmstadt 1972. (=Wege der Forschung Bd. 210), S. 306-326.

Racine. Hg. von Wolfgang Theile. – Darmstadt 1976. (=Wege der Forschung Bd. CDII)

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hg. von Klaus Weimar. – Berlin, New York 1997ff.

Reed, Terence James: Palastrevolution: Kant, Schiller und die Geburt einer Ästhetik aus dem Geist der Politik. In: „In Spuren gehen...“ Festschrift für Helmut Koopmann. Hg. von Andrea Bartl, Jürgen Eder, Harry Fröhlich, Klaus Dieter Past und Ursula Regener. – Tübingen 1998, S. 139-155.

Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium. Hg. von Wolfgang Wittkowski. – Tübingen 1990.

Riha, Karl: Commedia dell'arte. Mit den Figurinen Maurice Sands. - Frankfurt am Main 1984.

Ringger, Kurt: Carlo Gozzis 'Fiabe Teatrali' - Wirklichkeit und romantischer Mythos. In: GRM N. F. 18 (1968), S. 14-20.

Rothe, Arnold: Kulturwissenschaften und kulturelles Gedächtnis. In: Kultur und Gedächtnis. Hg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher. – Frankfurt am Main 1988. (stw 724)

Rudloff-Hille, Gertrud: Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit. Mit 170 Abbildungen. - Berlin, Weimar 1969. (=Beiträge zur deutschen Klassik Bd. 20)

Rudolph, Andrea (Hg.): Johann Heinrich Voss. Kulturräume in Dichtung und Wirkung. – Dettelbach 1999.

Sandkaulen, Birgit: Die „schöne Seele“ und der „gute Ton“. Zum Theorieprofil von Schillers ästhetischem Staat. In: DVjS 76 (2002), S. 74-85.

Sandmann, Bernhard: Schillers „Macbeth“ und das englische Original. In: Programm des Realgymnasiums zu Tarnowitz 1888.

Sandner, Wolfgang: Im Räderwerk des Ameisenstaates. Puccinis „Turandot“ in Berios kompletierter Fassung bei den Salzburger Festspielen. In: FAZ vom 9. August 2002, Nr. 183, S. 33.

Saviane, Renato: Egmont, ein politischer Held. In: GoetheJb 104 (1987), S. 47-71.

Schaller, Rudolf: Schiller als dramatischer Übersetzer. In: Theater der Zeit 6, 10 (1955), S. 4ff..

Schatzmann, Gebhard: Schillers „Macbeth“ nach dem englischen Original. In: Programm Trautenau 1889.

Schiller-Brevier. Hg. von Walter Schafarschik. Mit 14 Abbildungen. – Stuttgart 2000.

Schilling, Silke: Relikte des Matriarchats? Zu einigen 'märchenhaften' Strukturen in Schillers „Turandot“. In: Ingrid Bennewitz (Hg.): Der frauwen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediävistik. - Göppingen 1989, S. 373-397. (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 517)

Schings, Hans-Jürgen: Freiheit in der Geschichte. Egmont und Marquis Posa im Vergleich. In: GoetheJb 110 (1993), S. 61-76.

Schläpfer, Bruno: Schillers Freiheitsbegriffe. - Bern, Frankfurt am Main, New York 1984. (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Bd. 740)

Schlaffer, Heinz: Unwissenschaftliche Bedingungen der Literaturwissenschaft. In: JbDSG 42 (1998), S. 486-490.

Schlaffer, Heinz: Der Umgang mit Literatur. – In: Poetica 1-2 (31) 1999, S. 1-25.

Schlaffer, Heinz: Die kurze Geschichte der deutschen Literatur. – München, Wien 2002.

Schloenbach, A[rnold]: Schillers Bearbeitung des „Nathan“. In: Dresdner Schillerbuch 1860, S. 132.

Schmidt, Peter: Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts: Zur Wechselwirkung von Drama und Theater. - Diss. Princeton 1971.

Schmidt, Siegfried J.: Interpretation – Eine Geschichte mit Ende. In: Interpretation 2000. Positionen und Kontroversen. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst Steinmetz. Hg. von Henk de Berg und Matthias Prangel. – Heidelberg 1999, S. 31-43.

Schnakenburg, J. F.: Über Carlo Gozzi und sein Theater. In: Ludwig Herrig (Hg.): Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. XIV. Jahrgang. - Braunschweig 1859, S. 367-388.

Schöne, Albrecht: Schillers Schädel. – München 2002.

Scholz, Hannelore: Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild. Zur ästhetischen Reflexion und poetischen Praxis bei Lessing, Friedrich Schlegel und Schiller. - Weinheim 1992. (=Ergebnisse der Frauenforschung Bd. 26), S. 142-175.

Schroeter, Walther: „Macbeth“ on the German Classical Stage (Schiller's version of Shakespeare's tragedy. In: Jadavpur Journal of comparative literature 3 (1963), S. 80-98.

Schulz, Gerhard: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Erster Teil: Das Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1806. – München 1983. [und öfter]

Schulz, Gerhard: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Zweiter Teil: Das Zeitalter der napoleonischen Kriege und der Restauration 1806-1830. – München 1989.

Schumacher, Erich: Shakespeares „Macbeth“ auf der deutschen Bühne. - Emsdetten 1938 (= Diss. Köln 1938).

Schutte, Jürgen: Einführung in die Literaturinterpretation. Korrigierter Nachdruck der ersten Auflage. – Stuttgart 1990. (= SM 217)

Schwaderer, Richard: Die (Wieder-) Entdeckung der Phantasie. Zur frühen Rezeption der *Fiabe teatrali* Carlo Gozzis in den deutschsprachigen Ländern im Rahmen eines sich wandelnden Italienbildes. In: „Italien in Germanien“. Deutsche Italien-Rezeption von 1750-1850. Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Schiller-Museum 24.-26. März 1994. Hg. von Frank-Rutger Hausmann in Zusammenarbeit mit Michael Knoche und Harro Stammerjohann. - Tübingen 1996, S. 333-351.

Schwarzbauer, Franz: Die Xenien. Studien zur Vorgeschichte der Weimarer Klassik. – Stuttgart 1992.

Schwind, Klaus: „Man lache nicht!“ Goethes theatrale Spielverbote. Über die schauspielerischen Unkosten des autonomen Kunstbegriffs. In: IASL 21 (1996), S. 66-112.

Seuffert, Bernhard: Beobachtungen über dichterische Komposition (3). In: GRM 3 (1911), S. 617-622.

Shakespearean Criticism 68 (2002), p. 89-188.

Shakespearean Criticism 69 (2003), p. 268-371.

Shakespeare-Handbuch. Die Zeit. Der Mensch. Das Werk. Die Nachwelt. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hg. von Ina Schabert. Mit einem Geleitwort von Wolfgang Clemen. 3. Auflage. – Stuttgart 1992.

Sharpe, Lesley: Schiller's and Goethe's „Egmont“. In: MLR 77 (1982), S. 629-645.

Sharpe, Lesley: Schiller's fragment „Tragödie und Komödie.“ In: MLR 81 (1986), S. 116-122.

Sick, Franziska: Lüge, Betrug und Tragik. Untersuchungen zum spanischen Ehrdrama, zu Corneille und Racine. – Stuttgart 1996. (= Habilitationsschrift Univ. Stuttgart 1996)

Siedhoff, Sigrid: Der Dramaturg Schiller. Egmont: Goethes Text - Schillers Bearbeitung. - Bonn 1983.

Siekmann, Andreas: Friedrich Schillers Differenzierung von historischer und poetischer Wahrheit. In: Wirkendes Wort 36 Heft 1 (1986), S. 9-15.

Sokel, Walter H.: Die politische Funktion botschaftsloser Kunst. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in Schillers Briefen >Über die ästhetische Erziehung des Menschen<. In: Revolution und Autonomie. – Tübingen 1990, S. 264-276.

Spitzer, Leo: Der >Bericht des Théràmène< in Racines >Phèdre< (1948 / 68). In: Racine. Hg. von Wolfgang Theile. – Darmstadt 1976 (=Wege der Forschung Bd. CDII), S. 43-98.

Spörri, Reinhart: Die Commedia dell'arte und ihre Figuren. Zusammengestellt und beschrieben sowie anhand von Textbeispielen und Einzelszenen erklärt und mit einem eigens für die deutschsprachige Bühne eingerichteten Stück versehen von Reinhart Spörri. - Zürich 1963.

Springer, Mirjam: >Legierungen aus Zinn und Blei<. Schillers dramatische Fragmente. – Frankfurt am Main, Berlin, Bern 2000. (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur Bd. 30)

Stackelberg, Jürgen von: Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur. - München 1996.

Staiger, Emil: Friedrich Schiller. - Zürich 1967.

Steffen, Hans (Hg.): Das deutsche Lustspiel. Erster Teil. - Göttingen 1968/69. (=Kleine Vandenhoeck-Reihe Bd. 271)

Steinweg, C.: Zum „Macbeth“ Shakespeares, Schillers und Davenants. In: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 1 (1898), S. 703-716.

Steland, Dieter: Racines *Phédre* in den Übersetzungen von Friedrich Schiller und Simon Werle. In: ZFSL 102 Heft 1 (1992), S. 64-78.

Stempel, Wolf-Dieter: Intertextualität und Rezeption. In: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. – Wien 1983. (=Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 11), S. 95-105(?)

Stephan, Inge: „So ist die Tugend ein Gespenst.“ Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller. In: Lessing und die Toleranz. Beiträge der vierten internationalen Konferenz der Lessing Society in Hamburg vom 27. bis 29. Juni 1985. Herausgegeben von Peter Freimark [u.a.]. - Detroit, München 1986 [gleichzeitig: Lessing Yearbook Sonderband], S. 357-374.

Stephan, Inge: „Da werden Weiber zu Hyänen“ Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist. In: Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983. Hg. von I. S. und Sigrid Weigel. - Berlin 1984, S. 22-42.

Stephan, Inge: Literaturwissenschaft. In: Gender Studien. Eine Einführung. Hg. von Christina von Braun und I. S.. – Stuttgart, Weimar 2000, S. 290-299.

Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. - Wien 1983. (= Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 11), S. 7-26.

Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. – Paderborn, München, Wien 1998.

Stockhorst, Stefanie: Fürstenpreis und Kunstprogramm: sozial- und gattungsgeschichtliche Studien zu Goethes Gelegenheitsdichtungen für den Weimarer Hof. –Tübingen 2002. (= Studien zur deutschen Literatur Bd. 167)

Stockinger, Claudia: Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas. – Tübingen 2000. (= Studien zur deutschen Literatur Bd. 158)

Stockinger, Claudia: Dramaturgie der Zerstreuung. Schiller und das romantische Drama. In: Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation, hg. von Uwe Japp, Stefan Scherer und C. S.. – Tübingen 2000, S. 199 - 225.

Strich, Fritz: Goethe und die Weltliteratur. Zweite, verbesserte und ergänzte Auflage. - Bern 1949.

Stortz, Gerhard: Die bearbeitenden Übersetzungen für die Bühne. In: Ders.: Der Dichter Friedrich Schiller. - Stuttgart 1959, S. 387-401.

Suerbaum, Ulrich: Der Shakespeare-Führer. Mit 68 Abbildungen. – Stuttgart 2001.

Suppanz, Frank: Person und Staat in Schillers Dramenfragmenten. Zur literarischen Rekonstruktion eines problematischen Verhältnisses. – Tübingen 2000. (=Hermaea N. F. Bd. 93)

The Shakespeare Name Dictionary. J. Madison Davis. A. Daniel Frankforter. – New York, London 1995.

Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, hg. von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. – Reinbek bei Hamburg 1992.

Theaterlexikon. Hg. von Christoph Trilse, Klaus Hammer und Rolf Kabel. – Berlin 1978.

Theile, Wolfgang: „Bella cosa è il regnar sopra i cervelli.“ Zu Carlo Gozzis Theaterstreit mit Goldoni. In: Rom. Forsch. 102, 2-3 (1990), S. 274-286.

Theile, Wolfgang: Commedia dell'arte. Stegreiftheater in Italien und Frankreich. In: Commedia dell'arte. Geschichte – Theorie – Praxis. Hg. von W. T.. – Wiesbaden 1997, S. 45-60. [zuerst abgedruckt in: Harlekin auf den Bühnen Europas. Bamberger Hochschulschriften, Heft 8 (1980), S. 11-24]

Tscherner, Ed[uard] Horst von: China in der deutschen Dichtung bis zur Klassik. Mit 10 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. - München 1939.

Turk, Horst: Naives oder sentimentalisches Theater? Das Verhältnis Brechts zu Schiller. In: Bertolt Brecht. Actes du Colloque franco-allemand tenu en Sorbonne (15-19 novembre 1988). Publié par Jean-Marie Valentin. - Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris 1990, S. 181-202.

Ueding, Gert: Friedrich Schiller. - München 1990.

Unbehaun, Lutz: „Ein wertes Band der Freundschaft:“ Friedrich Schiller und seine Zeit in Rudolstadt. - Rudolstadt 1996.

Unfer-Lukoschik, Rita: Der erste deutsche Gozzi. Untersuchungen zu der Rezeption Carlo Gozzis in der deutschen Spätaufklärung. - Frankfurt am Main, Berlin, Bern u. a. 1993 [zuerst: Bonn 1992].

Vincke, Gisbert von: Schillers Bühnenbearbeitung des „Othello“. In: ShakespeareJb 15 (1880), S. 222-229.

Voßkamp, Wilhelm: Interdisziplinarität in den Geisteswissenschaften (am Beispiel einer Forschungsgruppe zur Funktionsgeschichte der Utopie). In: Interdisziplinarität. Praxis – Herausforderung – Utopie. – Frankfurt am Main 1987, S. 92-105.

Voßkamp, Wilhelm: Jenseits der Nationalphilologien: Interdisziplinarität in der Literaturwissenschaft. In: Wie international ist die Literaturwissenschaft? Hg. von Lutz Danneberg und Friedrich Vollhardt in Zusammenarbeit mit Hartmut Böhme und Jörg Schönert. . Stuttgart, Weimar 1996, S. 88-98.

Voßkamp, Wilhelm: Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaften. In: Interpretation 2000. Positionen und Kontroversen. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst Steinmetz. Hg. von Henk de Berg und Matthias Prangel. – Heidelberg 1999, S. 183-199.

Wahl, Volker: Schillers Besoldungsverhältnisse im weimarischen Staatsdienst. In: JbDSG 44 (2000), S. 5-14.

Waldeck, Marie-Luise: The Theme of Freedom in Schiller's Plays. - Stuttgart 1986. (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 170)

Wartenberg, G.: Schillers Theaterbearbeitung von Lessings „Nathan“. In: Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte, Weimar 2 (1889), S. 394-406.

Wege der Shakespeareforschung. Hg. von Karl L[udwig] Klein. – Darmstadt 1971. (=Wege der Forschung Bd. XV)

Wehrli, Beatrice: Kommunikative Wahrheitsfindung. Zur Funktion der Sprache in Lessings Drama. – Tübingen 1983. (=Hermaea N. F. Bd. 46)

Werder, Karl: Vorlesungen über Shakespeares „Macbeth“ gehalten an der Universität zu Berlin zuerst im Winter 1860. - Berlin 1885, S. 142-227.

Wiese, Benno von: Friedrich Schiller. 4., durchgesehene Auflage. - Stuttgart 1978.

Wiese, Benno von: ‚Egmont‘ als Tragödie. In: Ders.: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. – Hamburg ⁶1964, S. 86ff.

Wilkinson, Elizabeth M[ary] und L[eonard] A[shley] Willoughby: Schillers Ästhetische Erziehung des Menschen. Eine Einführung. – München 1977.

Willemsen, Roger: Tragödie der Forschung. Über eine Literaturwissenschaft ohne Literatur. In: Griesheimer, Frank und Alois Prinz (Hgg.): Wozu Literaturwissenschaft? Kritik und Perspektiven. – Tübingen 1991. (=UTB Bd. 1640), S.47-64.

Wilpert, Gero von: Schiller-Chronik. Sein Leben und Schaffen. Mit 12 Abbildungen. Zweite Auflage. –Stuttgart 2000. (=RUB 18060)

Winkler, Octavia [u. a.]: Persönlichkeit und politischer Vorgang: Schiller-Aufführungen in Berlin, Dresden und Brandenburg. In: Theater der Zeit 39 (1984), S. 10-13.

Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Hg. von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp. – Stuttgart, Weimar 1994.

Wolff, Max J.: Die Commedia dell'arte. In: Commedia dell'arte. Geschichte – Theorie – Praxis. – Wiesbaden 1997, S. 85-94.[zuerst abgedruckt in: GRM 21 (1933), S. 307-318]

Wolgast, Eike: Schiller und die Fürsten. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. – Tübingen 1990, S. 6-30.

Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hg. von Manfred Lurker. – Stuttgart 1991.

Wünsche, August: Das Rätsel vom Jahr und seinen Zeitabschnitten in der Weltliteratur. In: ZvLG N. F. 9 (1896), S. 425-456.

Würzbach, Natascha: Einführung in die Theorie und Praxis der feministisch orientierten Literaturwissenschaft. In: Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. Hg. von Ansgar Nünning unter Mitwirkung von Sabine Buchholz und Manfred Jahn. – Trier ³1998, S. 137-152.

Wuthenow, Ralph-Rainer: Das fremde Kunstwerk. - Göttingen 1969.(= Palaestra Bd. 252)

Zahn, Peter: Das Geschichtsdrama. In: Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Hg. von Otto Knörrich. 2., überarbeitete Ausgabe. – Stuttgart 1991, S. 123-135.

Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945. Hg. von Wilfried Barner und Christoph König. – Frankfurt am Main 1996.

Zelle, Carsten: Kurze Bücherkunde für Literaturwissenschaftler. - Tübingen, Basel 1998.
(= UTB 1939)

Zeller, Rosemarie: Klassikerbearbeitungen? Zu Schillers „Egmont“. In: NZZ, Ausgabe vom 24. 06. 1973.

Ziegler, Theobald: Friedrich Schiller. Mit einem Vorwort von Klaus H. Fischer. – Schutterwald 1998. [zuerst Leipzig 1905]

Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. – Darmstadt 1995.

Zhu, Hong: Schiller in China. - Frankfurt am Main, Berlin, Bern u. a. 1994.
(=Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur Bd. 1440)

Zymner, Rüdiger: Friedrich Schiller. Dramen. – Berlin 2002. (= Klassiker Lektüren 8)