

**Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen bei Friedrich Schiller :
Eine Analyse von Raum- und Bewegungskonzepten**

.....

**Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Graduiertenschule für die Geisteswissenschaften /
Graduate School of the Humanities (GSH)
der
Julius-Maximilians-Universität Würzburg**

Vorgelegt von Tanja Sabine Nuber

Aus Sommerhausen

.....Würzburg.....

.....2011.....

Gutachter/-innen / Mitglieder des Promotionskomitees:

Vorsitz des Promotionsprüfungsverfahrens:

Professor Dr. Achilles..... (Fakultät: Philosophie I.)

Gutachter/-in und Erstbetreuer/-in im Promotionskomitee:

Professor Dr. Robert..... (Fakultät: Philosophie I.)

Gutachter/-in und Erstbetreuer/-in im Promotionskomitee:

Professor Dr. Borgards..... (Fakultät: Philosophie I.)

Zweitbetreuer/-in im Promotionskomitee:

Professor Dr. Riedel..... (Fakultät: Philosophie I.)

Tag des Promotionskolloquiums: 29. 06. 2010.....

Tag der Urkundenaushändigung:

Vorname, Name: Tanja Sabine Nuber

Straße Reifensteinweg 30

Postleitzahl / Ort 97286 Sommerhausen

Eidesstattliche Erklärung

für die Publikation meiner an der
Graduiertenschule für die Geisteswissenschaften
der Universität Würzburg angefertigten Dissertation.

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich meine Dissertation mit dem Titel

***Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen bei Friedrich Schiller : Eine Analyse
von Raum- und Bewegungskonzepten***

eigenständig, d.h. insbesondere selbständig und ohne Hilfe eines kommerziellen
Promotionsberaters angefertigt und keine anderen als von mir die angegebenen Quellen und
Hilfsmittel benutzt habe.

Die vorgelegte Dissertation wurde bisher bei keinem anderen Prüfungsverfahren in gleicher oder
ähnlicher Form eingereicht; sie ist nicht identisch mit einer von mir verfassten Magister-, Diplom-
oder Zulassungsarbeit.

Die meinem Promotionsverfahren zugrunde liegende Promotionsordnung der Graduiertenschule
für die Geisteswissenschaften der Universität Würzburg ist mir bekannt.

Würzburg, den

25. 10. 2011

.....
(Datum und Unterschrift)

Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen bei
Friedrich Schiller : Eine Analyse von Raum- und
Bewegungskonzepten

Tanja Sabine Nuber

29. September 2011

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
1.1	»Weg« und »Bewegung« um 1800	11
1.2	Vorgehensweise und Aspekte der Forschung	20
1.3	Zur Metapher	27
1.3.1	Paul Ricœur: <i>La métaphore vive</i>	28
1.3.2	Hans Blumenberg: <i>Paradigmen zu einer Metaphorologie</i>	32
1.3.3	Wegmetaphorik in der Bibel	44
2	»Wege« und Schillers Sprachkonzept	49
2.1	Suche nach dem commercium mentis et corporis	53
2.2	Wechselwirkung von Bild und Begriff	55
2.3	»Wege« im Bestreben, den Stoff durch die Form zu vertilgen	57
3	Schillers »Wege«	63
3.1	Die Räuber	66
3.1.1	Überblick	66
3.1.2	„Der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung“	77
3.1.3	Grenzen der Entgrenzbarkeit	88
3.1.4	Sprung	91
3.2	Der Verbrecher aus verlorener Ehre	101
3.2.1	Überblick	103
3.2.2	Scheu zurücktreten – Sich aufdrängen	108
3.2.3	„Jetzt stand ich allein vor dem Abgrund“	112
3.2.4	„Die Gasse, der er sich anvertraute, endigt in einem Sack“	118
3.3	Der Tanz	120
3.3.1	Überblick	120
3.3.2	Interpretation	126
3.4	Der Spaziergang	134
3.4.1	Überblick	134
3.4.2	Interpretation	141
3.5	Wallenstein	154
3.5.1	Überblick	154
3.5.2	Scheideweg	161

3.5.3	Implosion, Kollision, Explosion	165
3.5.4	Der Weg der Ordnung	182
3.6	Wilhelm Tell	201
3.6.1	Überblick	201
3.6.2	Nur Mensch zu Mensch, und neben uns der Abgrund	205
3.6.3	Brücke	212
3.6.4	Sprung	217
4	Resümee	222
	Literaturverzeichnis	227

Danksagung

Mein persönlicher Dank gilt all den Menschen, die mir unermüdlich zur Seite stehen. Mein besonderer Dank gilt dabei meinen Eltern, Gerhard und Heidrun Nuber aus Thannhausen, meinen Geschwistern, Christian Nuber, Liane Ehler und Dr. Silke Nuber, sowie Georgina Hertle-Kranz und Dr. Dr. Anja Stemme, die mir stets durch Rat und Tat den Rücken stärken. Achtungsvoll danke ich darüber hinaus dem Taekwondo Großmeister Nüsrettin Ala, der mich auch über schwierige Wegstrecken hinweg liebevoll begleitet.

Danken möchte ich zudem der Maximilian-Bickhoff-Universitätsstiftung, namentlich Hans Hunfeld und Heidi Grüninger, die mich nicht nur finanziell, sondern stets zur rechten Zeit auch mental und wenn nötig sogar spontan zu unterstützen wissen. Dem Förderprogramm »Chancengleichheit für Frauen in Forschung und Lehre« danke ich ebenfalls für die finanzielle Unterstützung und die förderlichen, hilfreichen und klaren Informationen. Prof. Dr. Jörg Robert danke ich aufrichtig für seinen Einsatz, für die beratenden Gespräche und für den gewährten Freiraum, diese Arbeit ohne zusätzlichen Druck abfassen zu dürfen.

Gewidmet ist diese Studie
Gerhard Eberhardinger aus Dillingen – Schabringen!

Kapitel 1

Einleitung

Den öffentlichen Raum des 21. Jahrhunderts prägt eine technologisch gesteuerte Infrastruktur. Sie leitet Menschenmassen systematisch von Ort zu Ort. U-Bahnen und S-Bahnen befördern die Menschen wetterunabhängig durch Ballungsräume wie Verkaufszentren, Industriegebiete und Wohnanlagen. Aufzüge und Rolltreppen transportieren Konsumenten automatisch aufwärts und abwärts. Ohne uns selbst zu bewegen, können wir erstaunlich schnell vertikale und horizontale Distanzen überwinden.

Die persönlichen Lebensbereiche prägt Analoges: Leser digitalisierter Texte »navigieren« mit Suchmaschinen von Wort zu Wort durch die Literatur der Welt, »surfen« im Internet und der Wissenschaftler sucht hinter Buch und Bildschirm »neue Wege« der Forschung. Diese junge Erfahrung bestimmt das moderne Konzept von »Weg« : Nur die Zeit, die verstreicht, um bestimmte »Ziele« zu erreichen, liefert noch einen Maßstab für die Effektivität einer »Vorgehensweise« bzw. einer »Methode«.

Die vorhandenen Bezeichnungen dieses Konzeptes allerdings entstammen einer Sprache, die ursprünglich nicht von der wahrnehmbaren Wirklichkeit abstrahierte, sondern permanent auf diese bezogen blieb.¹ Die in der Lebenswelt vor Augen liegenden, sichtbaren Wege werden erst um etwa 500 v. Chr. im übertragenen Sinne genutzt.²

¹ Ursprüngliche Grundanschauungen der griechischen Tradition, die mit unterschiedlichen Wörtern für »Weg« assoziiert sind, behandelt O. BECKER (1937) und E. MESSIMERI (1998). Das Wort »Methode« setzt sich aus den griechischen Wörtern μέτα und ὁδός zusammen, wobei ὁδός neben z.B. κέλευθος, πόρος, τρίβος, στίβος und δρόμος als das älteste und am häufigsten für »Weg« verwendete Wort gilt. (BECKER, 1937, S. 15–22).

² Z.B. Parmenides. Die auf uns gekommenen Fragmente seines Gedichtes sprechen von unterschiedlichen Wegen. Auf die Zwei-Wege-Bildlichkeit werden wir zurückkommen. Hier ist festzuhalten: Je eine Art von »Weg« steht bei Parmenides für je eine Seite der Grundalternative, die lautet: »etwas ist oder etwas ist nicht«. Zu Parmenides seien einige Anmerkungen erlaubt, um diesen Dichter und seine Zeit etwas ins Licht zu rücken. Parmenides lebt in den Jahren 515 / 510 v. Chr. bis nach 450 v. Chr. in Elea, einem Gebiet in Süditalien, das sich damals unter griechischer Herr-

Beispielsweise dafür, die innermenschliche Aktivität des Denkens zu vermitteln, d.h.,

schaft befand, siehe VÖHLER (1997), S. 503ff. Die Reste des uns überlieferten Lehrgedichtes sind in epischen Hexametern gehalten, siehe PFEIFFER (1975), S. 6ff. Spätere Autoren zitieren die Schrift des Parmenides häufig unter dem generell für naturphilosophische Werke verwendeten Titel *περὶ φύσεως*, *Über die Natur*, vgl. HEITSCH 1974, S. 55. Wir bezeichnen die uns erhaltenen Reste, die wir größtenteils der von Simplikios geleisteten Abschrift, etwa 1000 Jahre nach Parmenides (um 500 n. Chr.) zu danken haben, vgl. HEITSCH (1974), S. 58, seit Diels und Kranz üblicherweise als *Fragmente* mit dem Zusatz 28 B für diejenigen des Parmenides. Diese Fragmente beginnen mit einer Anrufung der Musen, die traditionell dafür genutzt wird, den Dichter als Sprachrohr göttlicher Weisheit zu legitimieren. Auch durch die gebundene Rede stellt sich Parmenides in die alte Tradition der Dichterpropheten. Den erkenntnistheoretisch forschenden Zeitgenossen gegenüber erscheint die Sprechweise des Parmenides bereits als überholt. – Prosa ist seit den Büchern von Anaximander und Anaximenes gängig sowohl für naturphilosophische als auch sachliche Abhandlungen. – Vorderhand sieht es aus, als ob Parmenides eher eine zeitgenössisch bereits vergangene Art und Weise zu schreiben vertritt, als dass er zukunftsorientiert schreibt. Autorisiert von göttlicher Stimme formuliert er allerdings erstmals die bis heute aktuelle Idee vom Wesen des Seienden, siehe VÖHLER (1997), S. 503 ; HEITSCH (1970), S. 4 und legt die Basis, auf der ein Denken im Sinne des »Fortschrittes« entsteht. Damit zählt Parmenides zum Mitbegründer einer Tradition, auf der auch Schillers Unterscheidung von »Naiv« und »Sentimentalisch« aufruht. Um diese Aussage zu erklären, sei eine kurze Ausholbewegung erlaubt: Seit Hesiods Feststellung, dass am Anfang das Chaos war, versuchen frühgriechische Denker nachweislich, d.h. sowohl durch auf uns gekommene Texte nachweisbar als auch in sich argumentativ schlüssig, den Ursprung aller Dinge zu klären. Bisher geschah das zumeist im temporalen Sinn: Was war zuerst? Was entstand daraus? Um 500 v. Chr. versuchen verschiedene Autoren erkenntnistheoretisch Antworten auf solche Fragen zu finden. „Nachdem Hesiod ‚das was zuerst da war‘ Chaos genannt hatte, hatten Thales in diesem Sinne vom Wasser, Anaximander vom Unbegrenzten, Anaximenes von der Luft gesprochen“, HEITSCH (1974), S. 56. Zur gegensätzlichen Vorstellung und sprachlichen Ausgestaltung vom Wesen des Seienden bei Heraklit und Parmenides vgl. FARANDOS (1982), S. 50f. Vgl. auch NIETZSCHE (1976), besonders S. 295–311. Für uns ist Parmenides interessanter als Heraklit, weil sich an Parmenides einfacher der Sprachinhalt der Wegebildlichkeit sehen läßt und weil Parmenides leichter in die - von uns im Rückblick konstruierte - griechische Tradition eingliedern läßt. Wobei es bestimmt interessant wäre zu erforschen, inwieweit der Begriff des »Spiels« bei Heraklit und Schiller den Bedeutungsträger einer menschlichen Naturnotwendigkeit darstellt. Zur Andersartigkeit der Vorstellung Heraklits vgl. BOMAN (1983), S. 38ff., vgl. zudem: „(...) und es ist genau auf das selbe herausgekommen, ob Homer und Heraklit und ihr ganzer Anhang behaupten, das All bewege sich wie Ströme, oder ob Protagoras, der hochweise, sagt, der Mensch sei das Maß aller Dinge, oder ob Theaitetos feststellt, wenn sich alles dies so verhalte, werde Wahrnehmung zu einem Wissen.“ PLATON (1974), *Theaitetos*, S. 35. Festzuhalten ist, dass die Revision einstmals gültiger Antworten Irrtümer entlarvt. Irrtümer durch systematische Argumentationsstrategien auszuräumen erhebt die Gedanken über die Natur zur Naturwissenschaft, die in der Überwindung sowohl der Mythen als auch irrümlicher Annahmen ihren »Fortschritt« (wir werden auf diese Bezeichnung zurückkommen) auf ihrem Gebiet verkündet und somit zugleich die Relativität menschlicher Erkenntnis registriert. Die Einmaligkeit denkerischer Leistung und das dadurch entdeckte Individuum enthält bereits die – mit der Zeit rapide zunehmende – Skepsis gegenüber dem eigenem Erkenntnisvermögen: die ontologische Wahrheit bleibt dem Menschen vorenthalten. Doch Parmenides findet eine Wahrheit, die dem Menschen zukommt, denn er entzeitlicht seine Untersuchungen und entwickelt daraus den Grundbegriff vom Wesen des Seins. Er fasst die Grundalternative, und zwar durch eine spezielle Wegebildlichkeit, in Sprache. Zur intensiven Auseinandersetzung mit der Forschungsgeschichte zum Aspekt der Wegebildlichkeit bei Parmenides siehe auch BECKER (1937), S. 139ff. ; HEITSCH (1970) ; PFEIFFER (1975), S.67ff., 78ff. ; Zur geistigen Tradition, insbesondere der orphischen, die auf Parmenides wirkt, siehe BÖHME (1986). Je eine Art von »Weg« steht, wie bereits gesagt wurde, für je eine Seite der Grundalternative, die lautet: »etwas ist oder etwas ist nicht«. In Folge dessen ergibt sich der Satz vom ausgeschlosse-

dass eigentliche Wege als »Wege des Denkens« aufgefasst werden. Betrachtet man einzelne Wörter der deutsche Sprache, fallen überraschend viele Wegmetaphern ins Auge.³ Viele dieser Bezeichnungen verlieren entweder „durch häufigen Gebrauch ihre

nen Dritten (*tertium non datur*). Zugleich bestimmt die unmittelbar plausible Aussage den Ort menschlicher Logik. In dieser Form ist Wahrheit direkt für den Menschen zugänglich. Neben der ontologischen Wahrheit sind die Menschen demzufolge in der Lage, Wahres zu denken und aus der denkerischen Kraft heraus wahre Aussagen zu formulieren. Diese Aussagen können auf ihre logische Gültigkeit hin wiederum geprüft werden. Diese Erkenntnis führt auf die lange Sicht dazu, dass die physische Welt mitsamt der sinnlichen Wahrnehmungskraft des Menschen mehr und mehr abgewertet wird, vgl. NIETZSCHE (1976), S. 306. Das Denkvermögen, der Logos, erhält die Priorität, wenngleich im 18. Jh. n.Chr. eine Aufwertung der sinnlichen Erkenntniskraft einsetzt. Mit dieser Aufwertung der sinnlichen Erkenntniskraft setzt die bewußte Wahrnehmung von »Natur« ein. Natur wird zum Gegenstand literarischer Kunstwerke, das Spaziergehen zum kulturprägenden Phänomen und der Spaziergang durch die Gartenanlagen ein Erlebnis für die Sinne. Schiller greift diese Thematik insbesondere in seiner Elegie *Der Spaziergang* auf und verschränkt in seiner Darstellung körperliche und geistige Bewegung. Auch die Abhandlung Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* ist in diesem Themenkomplex insofern zu verorten, als sie die sinnliche Wahrnehmung der Natur (im Gegensatz zur Kunst) moralisch aufwertet. Die „Art des Interesses an der Natur findet aber nur unter zwei Bedingungen statt. Fürs erste ist es durchaus nötig, daß der Gegenstand, der uns dasselbe einflößt, *Natur* sei (...) ; zweitens, daß er (in weitester Bedeutung des Worts) *naiv* sei; d.h. daß die Natur mit der Kunst in Kontrast stehe und sie beschäme“ (DTV V, S. 694).

³ Besonders das Argumentieren lässt sich gut als »Reise«, »Weg« und »Bewegung im Raum« begreifen, z.B. „Man geht in der Argumentation *einen Schritt weiter/Schritt für Schritt vor*“ ; „Man hat ein *Diskussionsziel* vor Augen.“ ; „Ein Argument *zeigt einen Weg* zu einer Lösung.“ ; „Man *kommt* zu einem Schluss.“ ; „Man *kommt* von der Argumentations*linie* ab.“ ; „Man hat mit einer Argumentation *die falsche Richtung eingeschlagen*.“ ; „Manche Diskutanten *drehen* sich mit ihren Argumenten *im Kreis*.“ HOFFSTADT (2009), S. 40 (Hervorhebung wie im Original). HOFFSTADT wählt die Beispiele in Anlehnung an LAKOFF und JOHNSON (2004), S. 106f. und listet, ebenfalls in der Anlehnung an LAKOFF und JOHNSON (2004), S. 109f., weitere Beispiele auf, die überschneidende Konzepte von Argumenten als »Weg« und als »Gefäß« liefern (z.B.: „*An diesem Punkt* ist unsere Argumentation *inhaltlich* schwach.“), um in seinem nächsten Gliederungspunkt auf die „*Conduit Metaphor* (engl. Conduit = Kanal, Leitung, Röhre)“, HOFFSTADT (2009), S. 41, einzugehen. Nach dem Lakoffschen Metaphernkonzept „wird der Herkunftsbereich Transfer/Versand auf den Zielbereich Kommunikation angewandt: Inhalte, also Ideen/Gedanken sind bewegliche Objekte, die in ihrer ursprünglich konstruierten Form beim Empfänger ankommen“, HOFFSTADT (2009), S. 41. Dass Ideen und Gedanken, als »bewegliche Objekte« gedacht werden ist für uns relevant, wenn die literarische Kunst diese Gedanken als »bewegliche Objekte« darstellt, die mit der Wegmetaphorik (in bestimmten Fällen im Sinne der Conduit-Metpher) im Zusammenhang stehen.

metaphorische Relevanz“⁴ oder sind als »absolute⁵ Metaphern« schlichtweg notwendig.⁶

⁴ REIMER und CAMP (2007), S. 41 ; Diese »toten Metaphern« „in der Terminologie H. Blumenbergs oder P. Ricœurs, gehören als Termini schon lange zum metaphorologischen Kanon“, SAILER-WLASITS 2003, S. 150, und gelten als nicht vereinbar mit der nicht-kognitivistischen Sichtweise, d.h. sie gelten als nicht vereinbar mit dem Zweifel daran, dass „Metaphern (...) in irgendeinem substantiellen Sinn Bedeutung [haben]“, REIMER und CAMP (2007), S. 39. ; Die Verneinung der Bedeutung im substantiellen Sinn verweist auf die Metaphertheorie Donald Davidsons. Von Davidson ist zu lesen: „Ich stütze mich auf die Unterscheidung zwischen dem, was die Wörter bedeuten, und dem, wie sie verwendet werden. Nach meiner Auffassung gehört die Metapher ausschließlich in den Bereich des Gebrauchs“, DAVIDSON (1986), S. 345 ; Zu weiteren Auseinandersetzungen mit Davidsons Theorie siehe BLACK (1979), S. 181ff. ; „The Davidsonian Programm: Metaphor Without Meaning“, LEEZENBERG (2001), S. 124–134 ; GOODMAN (1979), S. 175ff. ; KITTAY (1987), S. 97ff. ; STERN (1991), S. 13–52 ; SAILER-WLASITS (2003), S. 150 ; Davidsons Metaphertheorie durchaus als Bedeutungstheorie zu verstehen, und zwar derart, dass Davidson das Gewicht eben auf die buchstäbliche Bedeutung lege, unternimmt ROLF (2005), S. 159ff. und begreift Davidsons Theorie als Extensionstheorie, unter der Voraussetzung, »Bedeutung« im Sinne von FREGE (1969) S. 40–65 [sic!] zu verstehen. „Das, wovon die Sprache handelt, heißt bei Gottlob Frege »Bedeutung«, Rudolf Carnap nennt es »Extension«. Die Bezeichnung »Extensionstheorie der Metapher« ist in diesem Sinne zu verstehen.“ (ROLF (2005), S. 159. Allerdings hält FREGE (1969) S. 40 »Sinn« und »Bedeutung« in der Weise auseinander, dass sich die »Bedeutung« einer Bezeichnung auf einen konkreten Gegenstand bezieht, während ihr »Sinn« ein relatives Verständnis hervorruft. Frege zeigt, dass ein Ausdruck sehr wohl »Sinn« haben kann, ohne dass er eine »Bedeutung« hat: „Die Worte ›der von der Erde am weitesten entfernte Himmelskörper‹ haben einen Sinn; ob sie aber auch eine Bedeutung haben, ist sehr zweifelhaft. Der Ausdruck ›die am wenigsten konvergente Reihe‹ hat einen Sinn; aber man beweist, daß er keine Bedeutung hat, da man zu jeder konvergenten Reihe eine weniger konvergente, aber immer noch konvergente finden kann. Dadurch also, daß man einen Sinn auffaßt, hat man noch nicht mit Sicherheit eine Bedeutung.“ FREGE (1969) S. 40. Somit heißt das, worauf die Sprache abzielt bei Frege »Bedeutung« und es ist m.E. wohl eher der »Sinn«, wovon in den Worten Rolfs »die Sprache handelt«, wenigstens diese Wendung dem von Rolf angeführten Kapitel Freges (*Sinn und Bedeutung* S. 38–63 ; und nicht „Über Sinn und Bedeutung“ und nicht S. 40–45 wie im Lit.Verz. Rolfs angeführt), das sich übrigens nicht auf Metaphern einlässt, m.E. so nicht zu entnehmen ist. Ebenso verhält es sich leider auch mit dem Begriff »Extension«. Zu Frege vgl. auch KÜNNE (2007), S. 59 mit besonderer Berücksichtigung von Fußnote 4 ; Ferner zur toten Metapher KELLER-BAUER (1984), S. 94f.

⁵ Zum „Begriff des Absoluten“, „bei der Analyse ästhetischer Gegenstände“, siehe PETERSEN (2006), S. 7ff. - Zitat S. 7 ; Zum Spezialfall der »Absoluten Prosa« bei Gottfried Benn, der in *Doppelleben* einen ganzen Textabschnitt als »absolute Prosa« bezeichnet und dem *Roman des Phänotyp* widmet, siehe PETERSEN (2006), S. 13 und hierzu die Einzeluntersuchung von BLEINAGEL (1967), vgl. zum Versuch, „das Absolute“ auch „auf andere Texte [zu] übertragen“ (PETERSEN (2006), S. 13, Fußnote 8) den Aufsatz von Klaus GERTH, „Absolute Dichtung? Zu einem Begriff in der Poetik Gottfried Benns“ in *Der Deutschunterricht* 20 (1968), H. 4, S. 69–85. ; Zur »Absoluten Poesie« in Abgrenzung zur »Konkreten Poesie« und zur »Abstrakten Poesie«, PETERSEN (2006), S. 8ff. , weiterführend dann zur Differenzierung zwischen poetischen und nicht-poetischen Texten PETERSEN (2006), S. 21f. und zur prekären Unterscheidung zwischen fiktiven- und nicht-fiktiven Texten PETERSEN (2006) S. 23f. Wichtig zur „absoluten Metapher [...] als Sprachgebilde, das keine Elemente besitzt, die eine Entschlüsselung ermöglichen, indem sie in die zugehörigen Sachbereiche übertragen werden“ PETERSEN (2006), S. 41.

⁶ Somit „bleibt die Metapher ein klassisches Philosophem, ein metaphysischer Begriff“, DERRIDA (1999), S. 239 ; Wie DERRIDA geht auch BLUMENBERG davon aus, dass sich absolute Metaphern als „Grundbestand“ und eben nicht als „Restbestand“ philosophischer Sprache erweisen, BLUMENBERG (1998), S. 10. ; Zum „historischen Ort“ der absoluten Metapher, die „einen verborgenen erkenntnispragmatischen Kern [hat], dessen lateinische Technizität in Quintilians Werk (...) hi-

Zugleich ist festzustellen, dass sich durch den Gebrauch moderner Verkehrs- und Kommunikationsmittel der im eigentlichen Sinne zurückzulegende Weg bestimmten Bereichen der körperlich wahrnehmbaren Lebenswelt entzieht. Und zwar entzieht er sich unabhängig von der bleibenden Bezeichnung.⁷ Im Gegenzug dazu erweist sich die Freizeitgestaltung bis heute als mitgeprägt von dem bewussten und aktiven Abschreiten eigens dafür ausgewählter Wegstrecken.

Die Suche nach den Ursprüngen dieser drei ineinandergreifenden Aspekte, erstens Re-

storisch unterschiedliche metaphorologische Aufklärungen durch Augustinus, Kant, Nietzsche erfahren hat“, siehe HAVERKAMP (2007), S. 38 ; Die prekäre Bezeichnung »Metaphorologie«, auf die wir gesondert eingehen, übernimmt HÜLZER (1987), S. 179 und merkt hierzu an: „Der Ausdruck »Metaphorologie« ist von Blumenberg (1960) übernommen, der damit meines Erachtens den zu jeder Zeit vielfachen und vielfältigen Bemühungen, dem Phänomen der Metapher näherzukommen, in Form einer verbindenden, übergeordneten Bezeichnung gerecht wird.“ Was genau verbindend und was übergeordnet an der Bezeichnung »Metaphorologie« ist, führt sie nicht weiter aus. Zum „ebenso treffenden wie zwangsläufig irreführenden“ Begriff »Metaphorologie« vgl. auch HAVERKAMP (2007), S. 10, der nicht näher bestimmt, was an dieser Bezeichnung konkret irreführend und was treffend an ihr ist. Siehe zu HAVERKAMP auch URBAN (2008) in: IASL online [1.01.2008] passim ; Die Bezeichnung »Metaphorologie« ist in der Forschung, soweit ich sehe, bislang nicht klar definiert. Das Nicht-Definieren entspricht einem Anliegen Blumenbergs selbst, der gegenüber der »Definitionsmacht« skeptisch bleibt und – wohl im Anschluß an CASSIRER (1923) bekundet: „Die Macht, die dem Menschen im Paradies verliehen wurde, war die der Namensgebung, nicht die der Definition. Es kam darauf an, den Löwen zu rufen, daß er kam, nicht von ihm zu wissen, was er sei, wenn er nicht kam. Wer die Dinge beim Namen rufen kann, braucht sie nicht im Begriff zu haben. Die Stärke des Namens ist daher in aller Magie größer geblieben als in jeder Art von Begreifen. Die Tyrannei der Namen ist darin begründet, daß sie einen Ruch von Magie behalten haben: Umgang mit dem Unbegriffenen zu versprechen.“ BLUMENBERG (2003), S. 92, vgl. „So ist es für die ersten gleichsam naiven und unreflektierten Äußerungen des sprachlichen Denkens, wie für das Denken des Mythos bezeichnend, daß sich für sie der Inhalt der »Sache« und der des »Zeichens« nicht deutlich scheidet, sondern daß beides in völliger Indifferenz in einander überzugehen pflegt. Der Name einer Sache und diese selbst sind untrennbar miteinander verschmolzen; – das bloße Wort oder Bild birgt in sich eine magische Kraft, durch die sich uns das Wesen des Dinges zu eigen gibt.“ CASSIRER (1923), S. 21 und: „An das Wort und seinen Besitz knüpfen sich unmittelbar magische Wirkungen. Wer sich des Namens bemächtigt und ihn zu gebrauchen weiß, der hat damit die Herrschaft über den Gegenstand selbst gewonnen, – der hat sich ihn mit allen seinen Kräften zu eigen gemacht.“ CASSIRER (1923), S. 56 und mit Blick auf John Locke (1632–1704) und dessen *An Essay concerning Humane Understanding* (1690): „Dieselbe Freiheit, die Adam besaß, als er die ersten Benennungen komplexer Vorstellungen nach keinem andern Musterbild, als dem seiner eigenen Gedanken erschuf, – dieselbe Freiheit bestand und besteht weiterhin für alle Menschen“ CASSIRER (1923), S. 81 mit Fußnote 2 ; vgl. „Löwe! Siehe ein Löwe bist du (...) Und er hätte geblinzelt vor dem Namen und sich weggeduckt vor dem Wort“, MANN (1990), Bd. 4, S. 90 ; Zu BLUMENBERG (1998) aus theologischer Perspektive siehe STOELLGER (2000) passim ; Zur »absoluten Metapher« siehe zudem auch SAILER-WLASITS (2003), S. 147f. ; ROLF (2005), S. 245 ; Generell zur Metapher und den Anfängen theoretischer Reflexion über dieses sprachliche Phänomen bei Aristoteles, Cicero, Quintilian, Baumgarten und Hegel siehe KÜNNE (2007), S. 68 mit Fußnote 22. Den Versuch, Schillers „Schönheitsdefinition“ als »absolute Metapher zu lesen unternimmt ROBERT (2007), S. 164.

⁷ Zum Verhältnis von einerseits Sprache und andererseits tatsächlich stattfindenden Ereignissen, insbesondere zu den „neuzeitlichen Bewegungsbegriffe[n], die seit dem 18. Jahrhundert unseren gesamten Sprachhaushalt auf einen notwendigen Wandel, auf Wechsel und auf planbare Veränderung hin einstimmen“, z.B. „Entwicklung, Fortschritt, Geschichte selber, Reform, Krise, Evolution (...) Revolution“, siehe KOSELLECK (2010), 49f.

duktion von Wegstrecken, die körperlich–aktiv abgeschritten werden müssen, zweitens zunehmende Verbreitung der Literatur, die sich mit »Wegen« beschäftigt⁸ und Expansion der Wegmetaphorik⁹, sowie drittens Reintegration des freiwillig unternommenen Wegerlebnisses¹⁰, führen uns zurück ins 18. Jahrhundert. Denn in dieser Zeit setzt eine umfassende Umorientierung ein, die sich sogar in der sogenannten „Gartenliteratur“ niederschlägt.¹¹

⁸ Eine „Engführung von Text und Handeln“ registriert GAMPER (1998), S. 6, da Beschreibungen von Gärten dem „»Lehnstuhreisenden«“ (S. 6) einen Ersatz für den versäumten, tatsächlichen Gang durch die Gartenanlage liefern. Hier sei auch auf den mit der Verstädterung in Erscheinung tretenden Flaneur hingewiesen, z.B. NEUMEYER (1999).

⁹ Insbesondere die Wegmetaphorik, die noch in der Bezeichnung liegt, aus der die Bewegungsbegriffe (Koselleck) hervorgehen. OSCHMANN (2007) befasst sich ausführlich mit dem Zusammenhang der Bezeichnungen »Versinnlichung« und »Bewegung« in ihrem semantischen Feld, das er historisch und theoretisch klärt. Dabei geht der „den Begriffen in ihrer begrifflichen Verwendung“ (S.11) nach und merkt an, dass er „eine Analyse der im 18. Jahrhundert förmlich ausufernden *Bewegungsmetaphorik*“ nicht leisten kann (ebd. Fußnote 22), Hervorhebung von Dirk Oschmann. Er verweist dabei auf die entsprechenden Studien von LANGEN (1948/1949) in: ZFDPh 70 (1948,1949), S. 249–318 und auf den Titel von LANGEN (1974). – Für unsere Untersuchung ist festzuhalten, dass die Bewegungsmetaphorik expandiert. Dafür sei kurz auf Langen hingewiesen. LANGEN (1948/1949) geht vom Zeitwort als Mittel „zur Wiedergabe eines Bewegungsvorgangs im körperlichen wie im übertragenen Sinne“ (S. 249) aus und spricht von einer „verbalen Dynamik“ (S. 251), deren ersten „faßbaren Ausgangspunkt“ er in „der altdeutschen Mystik“ (S. 252) findet. Verbale Dynamik als sprachlicher Ausdruck für das seelische Streben nach Gott erachtet er als die erste, „noch religiös [gebundene]“ Stufe der Nutzung. „[A]uf der zweiten Stufe sind diese [Mensch–Gott– T.N.] Beziehungen verweltlicht: an Stelle des Verhältnisses von Mensch zu Gott tritt das von Mensch zu Mensch.“ LANGEN (1948/1949), S. 255. Er sieht in der „Bewegungssprache der Landschaftsdichtung“ die „Übertragung der Seelendynamik auf das Naturbild“, so dass er im Sprechen über Gott–Mensch, Mensch–Mensch und Mensch–Natur Beziehungen als Ursprung für die zunehmend Bewegung vermittelnde Ausdrucksweise auffasst, deren volle Geltung er um 1800 aufzeigt. Eine Analyse dieser Bewegungsmetaphorik wird auch in meiner Dissertation nicht geleistet, die sich im wesentlichen auf die Verschränkung metaphorischer und unmetaphorischer Textpassagen, die vom »Weg« sprechen, konzentriert. Wichtig ist, und OSCHMANN (2007) zeigt das sehr deutlich, dass bis „annähernd 1750“ (S. 8) der Bewegung noch kein „selbständiger Wert“ (S. 8) zugeordnet worden ist. Dirk Oschmann nennt dafür zwei Gründe. Erstens war der Begriff »Bewegung« als Bezeichnung physikalischer bzw. rhetorischer (Gemütsbewegung) Zusammenhänge gängig und zweitens standen bis dato „die Tugenden der Beständigkeit, Beharrlichkeit und Seelenruhe hoch im Kurs.“ (S. 9) Erst mit dem Einsetzen der „für die Neuzeit charakteristischen Verzeitlichungsprozessen“ (S. 9) verliert der seit der Antike tradierte „Vorrang des Unbewegt–Ewigen vor dem Bewegt–Zeitlichen“ seine Gültigkeit BLUMENBERG (1998), S. 162, vgl. OSCHMANN (2007), S. 9.

¹⁰ Seit die „reine Verstandesaufklärung in eine Krise geraten war und in den verschiedensten Bereichen auf einen Ausgleich der Seelenvermögen gedrungen wurde“ ereignet sich eine „Aufwertung der sinnlich–anschaulichen Erkenntnis“. GAMPER (1998), S. 7. Der Spaziergang in der Natur und durch die Gartenanlagen etabliert sich auch aus diesem Grunde.

¹¹ GAMPER (1998), S. 4 mit Fußnote 17.

1.1 »Weg« und »Bewegung« um 1800

Während die europäische Urbanisierung zur Entlastung von notwendig zurückzulegenden Wegstrecken führt, gewinnt die unberührte Natur angesichts der Industrialisierung, Verstädterung und der spätestens seit der von Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) eingeleiteten Aufwertung des »unteren Erkenntnisvermögens« (Perzeption) eine neuartige Wertschätzung. Das Sich–Ergehen in der freien Natur wird mit der Aufwertung sinnlicher Wahrnehmungen geradezu zum modernen Bedürfnis. Die eigens diesem Bedürfnis entgegenkommenden Gartenanlagen erfahren jedoch um 1800 eine bezeichnende Veränderung. Diese Veränderung liegt in der Abkehr von streng geregelten, für den französischen Absolutismus typischen Gartenanlagen und in der Nachahmung englischer Gartenanlagen. Eine solche Umorientierung zeigt jedoch noch mehr. Erstens verweist sie auf eine Überschreitung einer Paradimgrenze: des Zauns. „Horace Walpole (...) hat William Kent die epochale Überschreitung des Zauns und damit einer Paradimgrenze zugeschrieben: » He [d.i.Kent (M.Gamper)] leaped the fence, and saw that all nature was a garden.« “¹² Zweitens weckt sie das Interesse an undogmatischen Rezeptionsvorgängen. Die Gartenbesucher nehmen die durchwanderte Anlage nicht auf einen Blick wahr, sondern als Amalgam von Einzelteilen, die sich in ihrem eigenen Gedächtnis zu einem Ganzen verbinden lassen. Notwendig hierfür ist ein im körperlichen und geistigen Sinne »bewegte Betrachter«. Die gartentheoretischen Schriften des Kieler Professors für Philosophie und schöne Künste, Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742–1792) entfalten ein vergleichbares „wirkungsästhetisches Paradigma“¹³, das „[n]icht das *docere*, sondern das *delectare*, manchmal sogar das *movere* betont.“¹⁴

Mit dem Verb »movere« fällt ein Schlagwort, das den Diskurs über Kunst, d.h. zunächst vor allem, über die Wirkung der Kunst, seit dem 18. Jh. bestimmt. Dabei rückt jedoch nicht nur die Kunst der körperlichen Bewegung selbst ins Zentrum der Betrachtung.¹⁵ »Movere« verweist im 18. Jh. zunächst nicht auf eine „(äußere) Aktion,

¹² GAMPER (1998), S. 3 zitiert hier HUNT (1988), p. 313 und schreibt mit Blick auf die Forschungsliteratur: „Anhand von Plänen, Entwürfen, gezeichneten oder gestochenen Darstellungen, theoretischen Werken und Beschreibungen [von Gartenanlagen (T.N.)]“ wurde in der Forschung bereits gezeigt „wie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England und seit den 1760er Jahren in Deutschland die alten, am französischen Vorbild orientierten Gärten durch neue Anlagen ersetzt wurden.“ (S. 3) Diese Umorientierung wird sogar in Hirschfelds *Kleine Gartenbibliothek, Vorbericht*, S. VII metaphorisch als „schöne Revolution“ bezeichnet, HIRSCHFELD (1790) ; vgl. GAMPER (1998), S. 1.

¹³ GAMPER (1998), S. 17

¹⁴ GAMPER (1998), S. 18 ; Dabei unterscheidet sich das Korpus der Gartenliteratur von den Textgattungen, die diese spezielle Art von Landschaftserfahrung in einen größeren Zusammenhang einarbeiten und entsprechende Szenerien integrieren, wie Roman, Lyrik und Drama oder auch die Reiseliteratur GAMPER (1998), S. 4, Fußnote 17.

¹⁵ Zur *Bewegung als literarisches Problem* siehe SCHUHEN (2009), S. 11–21. Schuhen schreibt seinen Beitrag mit Bezug auf den aktuellen Diskurs der italienischen Avantgarde. Dabei kommt er nach einer Reihung der „Beschreibungsmuster“, welche die „Jahrhundertwende 1900“ bezeichnen („Epo-

sondern eine (innere) Reaktion.“¹⁶ Empfindungen, Gefühle, Affekte und Leidenschaften wecken das Interesse der zeitgenössischen Forschung, die im 18. Jahrhundert mit einer neuen Vorstellung von Anthropologie zu arbeiten beginnt.¹⁷

Innere (*movere*) und äußere (*actio*) Bewegung werden in ihrer Wechselwirkung betrachtet. Zudem affiziert entsprechend wirkungsvoll dargestellte »Bewegung« das Publikum. Darauf, dass „Schiller (...) seine Figuren häufig heftige Bewegungen machen [lässt], bei denen sie ihren Gleichgewichtssinn auf eine harte Probe stellen müssen“ weist auch Heike GFREREIS hin.¹⁸ Schiller und Goethe beschäftigen sich auffallend intensiv mit dem vielschichtigen Bedeutungskomplex der »Bewegung«¹⁹, insbesondere derjenigen von Tänzern und Schauspielern.²⁰ Über die körperlich erlebte Bewegung hinaus rückt zudem der Bereich graphischer Zeichen in den Fokus der Bewegungs-

chenumbruch, Medienumbruch, Sattelzeit, *fin de siècle*) darauf zu sprechen, dass es sich „nahezu von selbst [versteht], dass auch die Bewegung, verstanden als interdisziplinäres Faszinationsmuster, zu Beginn des 20. Jahrhunderts an kultureller Energie gewinnt.“ SCHUHEN (2009), S. 17. Schuhens Artikel zeigt damit nicht nur die Problematik von »Bewegung« in der Literatur, sondern auch die anhaltende Aktualität der Debatte um »Bewegung« in den Künsten auf.

¹⁶ THURNER (2009), S. 9

¹⁷ DEWHURST und REEVES (1978) passim; RIEDEL (1985) passim; KOSCHORKE (1999), S. 9; THURNER (2009), S. 9. Zu Schillers Anthropologiebegriff siehe RIEDEL (1985); Dazu, dass um 1800 „Jede sinnliche Wahrnehmung (...) als eine Art unbewußter Mischempfindung“ betrachtet worden ist, wobei „der Vermischungsgrad (...) mit der Heftigkeit der Nervenbewegung [wächst], die dann auch auf benachbarte Nerven überzuspringen vermag“, siehe KOSCHORKE (1999), S. 367, Hervorhebungen von mir, die vorab auf den der »Bewegung« verwandten »Sprung« hinweisen soll. Mediziner und Künstler, welche die Empfindungen der Rezipienten bewegen wollen, interessieren sich für die Resultate der Anthropologie. „Im Zuge einer neu ausgerichteten Anthropologie (...) ist in Bezug auf Empfindungen, auf Gefühle, Affekte oder Leidenschaften, die Rede von der affizierten, von der in Bewegung versetzten Seele“, siehe THURNER (2009), S. 9; MÜLLER-FARGUELL (1995) widmet seine Studie *Tanz-Figuren* „der Bewegung in Texten“ (S. 8). Er geht davon aus, dass „Fiktion von Bewegung im dargestellten Tanz einer textimmanenten Logik entspringt“ (S. 11), und dass „[d]ie Analyse textueller Bewegung (...) einem unabschließbaren Regreß [unterliegt], der laufend den Modus jener Bewegung rekonstruiert, die beim Lesen figurativer Prozesse entsteht“ (ebd.). Auf den Tanz als besondere Bewegungsform und Schillers literarische Umsetzung werden wir gesondert einzugehen haben; Dirk OSCHMANN (2007) richtet seine Aufmerksamkeit auf „Sprachbewegung“ (S. 70ff.) in der Dichtung, insbesondere bei Lessing, Schiller und Kleist.

¹⁸ GFREREIS (2009), S. 76. Zur *Bewegung des Körpers im Zeichen einer Theorie der Artikulation* und der aktuellen Forschung zur italienischen Avantgarde siehe auch STAHL (2009), S. 302f.

¹⁹ „Der Unternehmer will bestehen, der Schauspieler will sich zeigen, der Zuschauer will unterhalten und in Bewegung gesetzt sein“, so Schiller, in seiner Vorrede zum Trauerspiel *Die Braut von Messina*, in der er sich Gedanken *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* macht, DTV II, S. 815f.

²⁰ Vgl. z.B. Schillers Gedanken zu zeitgenössischen Schauspielern im sog. Kallias-Brief vom 28. Februar 1793, DTV V, S. 430f.; „Rhythmus und Taktarten als Wesensmerkmale von Tänzen waren Goethe stets als zu Reflektierendes präsent“, SALMEN (2006), S. 13. Zu Goethe und seiner sich ändernden Einstellung zur „sich wandelnden Tanzpraxis“ und zu „Schillers ambivalente[n] Verhältnis zum Tanz“ ebd. S. 14 mit Anmerkung 17, vgl. Gabriele BUSCH-SALMEN, »Naturfreiheit« contra »Tanzmeisterzwang« – Schillers ambivalentes Verhältnis zum Tanz, in: BUSCH-SALMEN (2005), *Musik in Baden-Württemberg: Jahrbuch* (2005) Bd. 12, S. 19–33; Zur Tanzpraxis in Weimar siehe BUSCH-SALMEN ET AL. (1998); Zu diversen Künsten und deren Darstellung des Tanzes in den Jahren von 1770–1914 siehe AURNHAMMER und SCHNITZLER (2009).

debatte des 18. Jahrhunderts. Die bewegte Linie, Wellenlinie, Schlangenlinie bzw. die *line of beauty* im Sinne William Hogarths, zieht die Aufmerksamkeit Schillers und seiner Zeitgenossen auf sich.²¹

Solche graphischen Zeichen korrespondieren wiederum mit ihrem Abbild in der Lebenswelt um 1800, und zwar insbesondere in der Gartenkunst. Schmale, gewundene Wege führen die Besucher durch abwechslungsreich angelegte Teile der Gartenanlage, deren Gesamtheit zu erfassen der Kombinationskraft des sich bewegenden Betrachters überlassen bleibt. Vor allem „[m]it Kent wird die Wegführung zu einem der wichtigsten Mittel der Gartengestalter, den Anschein von Natürlichkeit künstlich zu erzeugen und die einzelnen voneinander getrennten Gartenszenen zu einem Ganzen zu verbinden.“²² Kent selbst geht davon aus, dass in der Natur keine geraden Linien erscheinen und hat „Gartenwege entworfen, die keine Gerade kennen und sich immer in der nächsten Biegung verlieren.“²³ „Diese »serpentine walks« genannten Schlangenpfade [durchziehen] bald alle Englischen Gärten (...) und [verbergen] dem erwartungsvollen Spaziergänger stets, was ihn hinter der nächsten Kurve [erwartet]. Das sorgt für Spannung“²⁴ der sich in der freien Natur bewegenden Besucher solcher Gartenanlagen.

Der »Weg« selbst ist in der Lebenswelt und in der Literatur ein Sinnbild, das ältesten kulturellen und literarischen Traditionen entstammt. Diese Traditionen reichen mindestens zurück „bis zum peripatetischen Philosophieren im antiken Athen.“²⁵ Im Alltagsleben des 18. Jahrhunderts tritt ein kulturprägendes Phänomen, das Klaus Jeziorkowski treffend als „Kunst des Spazierengehens“ bezeichnet²⁶, in Erscheinung. »Bewegung« wird theoretisch neu durchdacht und bewusst praktiziert. Eigens dafür geschaffene Gartenanlagen vermitteln den Eindruck eines jenseits des Stadtlebens möglichen Naturerlebnisses. Hier wird der Weg zur Basis des körperlichen »Sich-Ergehens«. Um körperliche und geistige Bewegung zu gewähren bieten die im 18. Jahrhundert aufkommenden englischen Gartenanlagen den spazierenden Besuchern dabei den Anblick oft übertriebener Ansammlungen von Kunstgegenständen.²⁷ Aufbruchstimmung und die damit einhergehende Reiselust, sowie die besondere Wertschätzung von Bildungsreisen und Forschungsreisen gehören ebenfalls in diesen Bereich.²⁸ Denn

²¹ Sabine Mainberger: Einfach (und) verwickelt. Zu Schillers »Linienästhetik«. Mit einem Exkurs zum Tanz in Hogarths *Analysis of Beauty*. In: DVJS 79, Heft 2/2005, S. 196—253 ; Zu Alltagsgegenständen Schillers, die schlangenlinienförmige Konturen aufweisen siehe z.B. GFREREIS (2009), S. 77, mit Abbildungen S. 78 und die Abbildungen ergänzend S. 82 ; Zu Goethes Kritik an Hogarths's Linie, deren „Schlängelei und Weichheit“ sich „auf eine gewisse Schwäche, Schläfrigkeit und (...) kränkliche Reizbarkeit [bezieht]“ HA (1948ff.) 12, S. 93, vgl. GROSS (2009), S. 103.

²² TROTHA (1999), S. 45

²³ TROTHA (1999), S. 46

²⁴ TROTHA (1999), S. 46

²⁵ JEZIORKOWSKI (1996), S. 157

²⁶ JEZIORKOWSKI (1996), S. 157

²⁷ GROSS (2009)

²⁸ „Nach den Pilgerreisen des Mittelalters und der frühen Neuzeit, den Kavaliertouren in barocker und galanter Epoche, neben den Geschäftsreisen der Kaufleute, den diplomatischen Missionen hoher Beamter, den Wanderungen junger Handwerker und den mühseligen Bewegungen der Theaterleute

auch „[d]as Reisen spielte (...) bei der Entstehung des Englischen Gartens eine wichtige Rolle, und es blieb immer eines seiner heimlichen Themen.“²⁹

Den Bezug zum Vitalismus, der Leben und Bewegung verknüpft stellt Dirk OSCHMANN deutlich heraus und geht davon aus, dass mit dem „Nexus von Beweglichem und Lebendigen“ (S. 10) und der Aufwertung sinnlicher Wahrnehmung „Bewegung exemplarisch als dasjenige, was sinnlich anschaulich ist [erscheint]“ (S. 10). Er stellt richtig fest, dass sich die um 1800 einsetzende Rehabilitation der Sinnlichkeit „in begriffsgeschichtlicher gleichermaßen wie in ästhetischer Hinsicht im Neologismus der »Versinnlichung« [verdichtet], der um 1770 an der Schnittstelle von Philosophie und Literatur auftritt.“ (S. 10) In seiner aufschlussreichen Untersuchung weist Dirk Oschmann nach, dass „Schiller noch einen Schritt darüber hinaus [geht], indem er Leben und Bewegung sowohl als Mittel begreift, der eigenen Existenz innezuwerden, ebenso aber diese Existenz selber noch zu intensivieren.“³⁰ Dirk Oschmann zeigt, dass der bewusste Einsatz von »Bewegung« sowohl in lebenstheoretischer als auch in sprachlicher Hinsicht zu einer im 18. Jahrhundert erhofften Intensivierung der Existenz beiträgt.³¹

Der Weg liefert eine Basis für die angestrebte, möglichst intensiv gelebte, ganzheitliche »Erfahrung« im Sinne von »Bewegung«, die bis heute besteht; doch uns gestatten inzwischen „[d]ie modernen Maschinen (...), das zu tun, was Alexander von Humboldt als Vision vorschwebte.“³² Das lebensweltliche Spazieren und Reisen sowie die literarische Darstellungen zurückgelegter Wegstrecken sind insbesondere für das 18. Jahrhundert wesentlich. Wenngleich der Weg fest in der literarischen Tradition verankert ist, gewinnt er gerade in der Sattelzeit³³, in der die „Verzeitlichung der Geschichte“³⁴ einsetzt, neuartige Qualität. Denn „[o]hne sich dessen bewußt zu werden, [verwandelt] die bürgerliche Geistigkeit im 18. Jahrhundert die Geschichte in einen Prozeß.“³⁵ Es ist die „Verzeitlichung der Geschichte, an deren Ende jene eigentümliche Art der Beschleunigung steht, die unsere Moderne kennzeichnet.“³⁶ Diese „eigentümliche Art der Beschleunigung“ führt auch dazu, dass immer weniger Zeit aufgewendet werden muss,

von Hof zu Hof, von Messe zu Messe – machen sich, mit zunehmender Tendenz gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts, bildungsbeflissene Bürger auf die Reise.“ JÄGER (1989), S. 61

²⁹ TROTHA (1999), S. 18

³⁰ OSCHMANN (2007), S. 183

³¹ Vgl. OSCHMANN (2007), S. 60ff.

³² GRIEP (2003) in: ISAL 28,2 (2003), S. 116–133, Zitat S. 132

³³ In die »Sattelzeit« (KOSELLECK: „Einleitung“, in: BRUNNER (1972ff.), Bd. I, S. XV) gehört die Auseinandersetzung mit „Bewegung“ THURNER (2009) S. 9 u. ö.

³⁴ KOSELLECK (1979), S. 19 ; Zur „Verzeitlichung [zahlreicher], den Geschichtsbegriff ergänzende[r] Begriffe wie Revolution, Zufall, Schicksal, Fortschritt oder Entwicklung“ siehe KOSELLECK (1979), S. 13 ; Vgl. hierzu auch KOSELLECK (2010), S. 77ff.

³⁵ KOSELLECK (1959), S. 6 ; Prozess von lat. ›pro cedere‹, Voranschreiten.

³⁶ KOSELLECK (1979), S. 19 ; Koselleck selbst weist jedoch ausdrücklich darauf hin dass es „freilich ungenau [ist], jedenfalls ist Vorsicht geboten, von einer Verzeitlichung der Geschichte zu sprechen, da es alle Geschichten, gleich wann, immer mit der Zeit zu tun haben. Aber die Verwendung des Ausdrucks als eines wissenschaftlichen Terminus schein angebracht und berechtigt, da (...) die ›neuzeitliche‹ Erfahrung der Geschichte zu theoretisch angereicherten Zeitbegriffen führte, die die gesamte Geschichte nach einer zeitlichen Struktur auszulegen forderten.“ KOSELLECK (1979), S.

um bestimmte Distanzen zu überwinden. „Mit zunehmender Beschleunigung [werden] neue Räume erschlossen, nicht nur im Ausgriff über den Globus hinaus, sondern vor allem in der Mobilität zwischen den Orten und in der sozialen Besserstellung der Massen, im Anstieg des Konsums und Komforts für fast jedermann“ schreibt Reinhart Koselleck mit Bezug auf die Geschichte des Begriffes »Fortschritt«³⁷ und erinnert „an den Wechsel von der Postkutsche über die Eisenbahn und das Auto zum Jet-Flugzeug“³⁸. Mit dieser Feststellung sei erneut an die eingangs geschilderte Situation erinnert und mit der Bezeichnung »Fortschritt« sind wir bei einer wichtigen Bezeichnung angelangt.

„Dass Fortschritt aus der Sicht der Literatur eine durchaus prekäre Bewegungsform ist“ zeigt BACHMANN-MEDICK (2009)³⁹ und zitiert als Beleg aus Grimms *Deutschem Wörterbuch* aus dem Artikel »Fortschritt« Christoph Martin Wieland: „ich befand mich am eingang eines weiten raumes, wo mein fortschritt durch ein neues hindernis gehemmt wurde.“⁴⁰ Hier wäre es nötig, einen »Weg« zu bahnen, um die Hemmnis

336 ; „Wie keine andere »Neuzeit« erscheint die Moderne, markiert durch Französische und Industrielle Revolution, durch ein neues Verhältnis zur Zeit gekennzeichnet: nach der These Reinhart Kosellecks sind für sie Prozessualisierungs- und Beschleunigungsvorgänge ebenso charakteristisch wie die De-Naturalisierung überlieferter Zeitvorstellungen.“ LEPENIES (1977), S. 317

³⁷ KOSELLECK (2010), S. 179 ; Im Zeitalter digitalisierter Kommunikation sind Menschen zudem in der Lage, über Distanzen hinweg, die sich auch bis hin zur völligen Unvorstellbarkeit erstrecken, einander zu kontaktieren. »Kommunikation« wird hier im Sinne der Forschungsrichtung genutzt, „die Medien unter den Oberbegriff Kommunikation fasst und Medientheorie als Kommunikationstheorie versteht“ SCHNELL (2009), in: IASL 34,1 (2009), S. 1– 49, Zitat S. 13.

³⁸ KOSELLECK (2010), S. 161

³⁹ BACHMANN-MEDICK (2009), S. 260

⁴⁰ WIELAND (1857), S. 186 ; vgl auch Blumenbergs Analyse der Fortschrittsidee, die seiner Ansicht nach ursprünglich eben „nicht diese umfassende, das menschliche Geschick in seiner Totalität betreffende Frage [nach den letzten Dingen] beantwortet, sondern (...) sich auf die partielle Struktur des theoretisch-wissenschaftlichen Prozesses, auf den Effekt der neuen methodischen Realisierung der Erkenntnis als eines über Individualität und Gegenwart immer hinausreichenden Unternehmens [bezieht]“, BLUMENBERG und SCHMITT (2007), S. 25 ; Hinsichtlich der *Querelle des Anciens et des Modernes* „tritt der Gedanke des Fortschritts im Bereich der literarischen und ästhetischen Auseinandersetzung mit der Tradition auf, und zwar nicht primär als Feststellung einer kontinuierlichen Sequenz von Überbietungen des je schon Geleisteten, sondern als Vergleich zwischen der in kanonisierter Geltung stehenden Literatur und Kunst der Antike mit dem Ertrag der Gegenwart – und hier wird der Fortschritt zum Inbegriff des Protestes gegen das humanistische Verbindlichkeitsideal konstanter Vorbilder.“ BLUMENBERG und SCHMITT (2007), S. 25f. ; Die »Querelle«-Problematik, wie sie Peter André Alt nennt, wirkt sich auch auf die dichterische Schaffensweise Schillers aus. Bei ihm führe, so P.A. Alt, die Auseinandersetzung der modernen Künstler mit den Werken der Antike zum besseren Verständnis des »allegorischen Verfahrens« Schillers. Die Moderne kenne antike Götter nur noch als Allegorien reiner Ideen, wohingegen die Götter in der griechischen Antike noch als Naturwesen wirksam waren. „Allegorien können die Göttergestalten nur dort werden, wo bereits eine Welt der Begriffe und Abstraktionen besteht, die das Gedicht [*Die Götter Griechenlandes*] selbst als Indiz der Entfremdung von Natur und Naivität beschreibt. (...) Der Akt der allegorischen Aneignung des Stoffs aber vertieft wiederum die Distanz, die die Moderne von der Antike trennt. In dem Moment, da der Dichter allegorisch über die Götterwelt der Griechen zu sprechen beginnt, hat sie ihre Ursprünglichkeit verloren.“ ALT (1995), S. 603 ; Bemerkenswert ist, dass, wo immer im Zuge des »Fortschritts« sprachliche Übertragungen aus dem sinnlichen Bereich in den abstrakten Bereich thematisiert werden, in der Forschung gerne um die Bezeichnung dieses Vorganges diskutiert wird. Eigentümliche Umbenen-

durch das Hindernis zu überwinden. Mit dieser Anmerkung sei gezielt der Vorgriff auf eine Thematik geleistet, die uns noch beschäftigen wird. Festzuhalten ist: In der Bezeichnung »Fortschritt« liegt noch das körperliches Voranschreiten obgleich der Bewegungsbegriff »Fortschritt« andere Sprachinhalte vermittelt.

Ähnliches wie mit der Bezeichnung »Fortschritt« ereignet sich mit der Bezeichnung »Revolution«. Die Geschichte des Begriffes »Revolution« lässt sich seit dem 18. Jahrhundert anhand der bildlichen Vorstellung einer Spirale thematisieren.⁴¹ „Die wichtigste Übertragung des naturalen, an den Gestirnen orientierten Revolutionsbegriffs vollzieht sich nun (...) in Gestalt der Spiralmetapher. Nur so ließ sich die Wiederkehr nicht überholbarer Grundstrukturen menschlicher Selbstorganisation mit dem Fortschritt verbinden.“⁴² Die Umdeutung von der Kreis- zur Spiralmetapher verweist auf eine De-Naturalisierung der Zeit, die bisher in der Tradition des Aristoteles als Periodikum begriffen worden ist. Die moderne Gesellschaft ist nicht mehr länger an der antiken Gesellschaft zu messen, „die Kreislaufvorstellung der Geschichte wird aufgegeben.“⁴³

Die neuartige Erfahrung von Mobilität⁴⁴ und die Debatte um den Begriff der »Bewegung« im Zusammenhang mit dem Verb »movere« setzten ein zu einer Zeit, in der einerseits die Entlastung von Wegen, die zu Fuß zurückgelegt werden müssen, beginnt und andererseits das freiwillig gepflegte Spazierengehen aufkommt. Dass dabei die geführte Debatte um den Begriff der »Bewegung« die Sprache nachhaltig beeinflusst, liegt auf der Hand. Der metaphorische Bereich der Sprache ist davon nicht ausgeschlossen. »Kreis« bzw. »Spirale«, »Weg«, »Hindernis«, »Bewegung«, »Sprung« u.ä. erweisen sich in diesem Zusammenhang als einander verwandte Bezeichnungen, die im 18. Jh. bisher ungewohnte Inhalte vermitteln.

Wie fassen die Künstler des 18. Jahrhunderts den Beginn solcher Umbrüche hinsichtlich des »Fortschrittes«⁴⁵, hinsichtlich der »Revolution«, hinsichtlich der Debatte

nungen sind dabei gängig. Das, was Kant in der *Kritik der Urteilkraft*, § 59 (Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit), als symbolisch bezeichnet und das dazugehörige Symbol, kehrt bei Schiller als „symbolische Operation“ (Schiller, *Über Matthissons Gedichte*, DTV V, S. 998) wieder – und unterscheidet sich deutlich vom Symbolverständnis Goethes, vgl. ALT (1995), S. 600, – Dieses Symbol nennt André Alt mit Blick auf Schillers Schaffen Allegorie und Blumenberg nennt es mit Blick auf Kants Schriften Metapher, BLUMENBERG (1998), S. 11.

⁴¹ KOSELLECK (2010), S. 246ff.

⁴² KOSELLECK (2010), S. 249

⁴³ LEPENIES (1977), S. 319 ; „An ihre Stelle tritt das Bild der Spirale“ (ebd. Fußnote 4), mit weiteren Literaturhinweisen.

⁴⁴ Im Zusammenhang der Umschichtung von einer stratifikatorischen zur funktionalen Gesellschaftsdifferenzierung, vgl. z.B. GAMPER (1998), S. 7 mit entsprechendem Bezug zur Gartenkunst.

⁴⁵ Zu den sich im Zuge des Fortschritts und der gesellschaftlichen Mobilisierung etablierenden Sozialwissenschaften, die sich mit der gesellschaftlichen Mobilisierung und deren Voraussetzungen befassen, wobei „die durch die Monopolisierung politischer Zwangsgewalt gesicherten und durch die Anpassung an die Gesetzmäßigkeit der Wirtschaft stabilisierten Systeme des Rechts, des Geldes, des Marktes und des Verkehrs“ in Untersuchungsfeld gerückt werden, siehe PANKOKE (1977), S. 357.

um »Bewegung« auf?⁴⁶ Existiert ein Zusammenhang mit dem Bild des Weges in der Kunst?

Der Göttinger Taschenkalender 1792/1793 zeigt Chodowieckies Kupferstich *Aufklärung* mit hinter dem Berg aufgehender Sonne, die den Weg für Kutsche und Pferd erhellt.⁴⁷ Im Hintergrund erscheint eine Kirche, den Vordergrund dominieren zwei Bäume mit schlanken Stämmen und mächtiger Krone.⁴⁸ „Daniel Chodowiecki, führender Kupferstecher des ausgehenden 18. Jahrhunderts, den Lichtenberg einmal als einen »Seelenmaler« bezeichnet hat, lässt erkennen, dass die Sonne der Vernunft über der deutschen Agraridylle aufgeht, in der die Kirche noch der Mittelpunkt des Dorfes ist. Zugleich verweist jedoch die Kutsche im Vordergrund auf die neue Mobilität des Menschen als *homo viator*: Ziel war nicht mehr das kollektive Seelenheil, sondern der Weg des Individuum in die Lichthelle des Verstandes.“⁴⁹

Die Debatte um den Begriff »Bewegung«, einer Bewegung, die, sobald sie mit ihrer relativ ruhigen Basis betrachtet wird, als gerichtete Bewegung erscheint, der von der Sonne erhellt »Weg« und das Selbstverständnis des Menschen als »homo viator« sind in unserem Zusammenhang interessant, weil der »Bewegung« und der Situation des *homo viator* eine bestimmte, wenngleich subjektiv verschiedene, Vorstellung von »Weg« zu Grunde liegt.

Ein literarischer »Weg« vermittelt offensichtlich unterschiedliche Bedeutungen. Die Bezeichnung empirisch-körperlicher Eindrücke überdauert den Schwund solcher Erfahrungen. Der Zeichenvorrat, der mit dem Element »Weg« operiert, bleibt jedoch stabil. Das Wort »Weg« bezeichnet dabei entweder direkt entsprechende Phänomene der empirischen Wirklichkeit des Menschen oder im übertragenem Sinne Vorstellungen von seiner geistigen bzw. seelischen Natur. In der Literatur erscheint der Weg nicht nur implizit im »Gang der Handlung«, sondern avanciert zum Gegenstand narrativer, poetischer und philosophischer Darstellungen. Besonders die Bildlichkeit des Weges vermittelt Sprachinhalte, die sich mit physischen Eigenschaften, seelischen und geistigen Kräften des Menschen berühren.⁵⁰

Eine wechselseitige Beeinflussung dieser Bereiche bewusst zu betrachten heißt, sich mit dem *commercium mentis et corporis* auseinanderzusetzen. Und mit dieser Thematik

⁴⁶ Zu den „Reflexionen über die Funktion der Literatur in einer sich beschleunigenden Zeit“ (mit Bezug auf Stendhal und Baudelaire, in Anschluß an und in kritischer Auseinandersetzung vor allem mit JAUSS (1970b), JAUSS (1970a), und JAUSS (1971) vgl. GUMBRECHT (1977), S. 375–381, Zitat S. 377.

⁴⁷ Zur „aufgehenden Sonne“ als „Wahrzeichen der Aufklärung“ und „Christussymbol“, insbesondere im Zusammenhang mit der Rütli-Szene im *Wilhelm Tell*, siehe KAISER (1978), S. 175.

⁴⁸ Abgedruckt z.B. in BARK (2009), S. 12.

⁴⁹ BARK (2009), S. 14. Bark betont, dass „[d]ieses Bild der Aufklärung in Deutschland (...) jedoch in dieser Qualität nur erkennbar [ist], wenn die Gesamtkarte mit den geistigen Hauptströmungen in Europa sozusagen als Folie mit anwesend ist“ (S. 14).

⁵⁰ Vgl. TRIER (1934), S. 179 und S. 184.

beschäftigt sich Schiller nachhaltig.⁵¹ Dass dabei eine der „ältesten psychosomatischen Einsichten“⁵² erneut in Betracht gezogen wird, verweist auch zurück auf die Dualisierung des Menschen in einerseits Körper (Maschine / corpus) und andererseits Geist bzw. Seele (mens). Eine Dualisierung, die insbesondere seit René Descartes' (1596–1650) Schriften aus unterschiedlichsten Perspektiven heraus betrachtet und diskutiert wird.⁵³ Der Begriff »Anthropologie« gewinnt dabei vor allem durch die philosophischen Ärzte eine neue Bedeutung. Denn der nach Ernst Platners (1744-1818) humanwissenschaftlichem Dreieck gedachte Anthropologiebegriff umfasst wieder die Betrachtung von „Körper und Seele in ihren gegenseitigen Verhältnissen, Einschränkungen und Beziehungen“.⁵⁴ Die Aufmerksamkeit der Schriftsteller aus den Bereichen der Medizin, Ästhetik und der Künste richtet sich auf den bewegten Leib und dessen Einfluss auf die Seele sowie umgekehrt darauf, inwiefern eine bewegte Seele den Körper beeinflusst.

Nachdem uns drei ineinandergreifende Aspekte, die Reduktion von Wegstrecken, die aktiv abgeschritten werden müssen, zweitens die zunehmende Verbreitung der Literatur, die sich mit »Wegen« beschäftigt, sowie die Expansion der Wegmetaphorik und drittens die Reintegration des freiwillig unternommenen Wegerlebnisses ins 18. Jh. geführt haben, führen uns erstens der Körper und Geist Zusammenhang, zweitens die Wechselwirkung von Bild und Begriff sowie drittens das künstlerische Formprinzip zu Schillers Werk. Schiller verwendet Wegmetaphern und Topoi der Wegebildlichkeit, die durch kunstvolle Anordnung und Ergänzung eine neue Bedeutungsqualität gewinnen. Der Dichter nutzt Wegebilder nicht nur als *façon de parler*, sondern systematisch. Er entlehnt Wegebilder vor allem aus der griechischen-, der jüdisch-christlichen- und der platonisch-hermetischen Tradition. Zum Beispiel aus der griechischen Tradition den Scheideweg.⁵⁵

⁵¹ THURNER (2009), S. 105ff ; RIEDEL (1985)

⁵² JEZIORKOWSKI (1996), S. 158.

⁵³ Wenngleich der Mythos des Menschen als Wesen aus Leib und Seele ideengeschichtlich sehr viel älter ist. Er wurzelt in der Orphik. In nachphilosophischer Zeit ist dieser Mythos durch Schriftzeugnisse belegt. Nicht nur in den Dialogen Platons (Kratylos, 400 c ; Phaidos 70 c) und den Liedern Pindars (fr. 133) wird die Seele–Leib Dualität thematisiert. Auch in der jüdisch–christlichen Tradition ist sie verankert, siehe RICŒUR (1971) II *Die Symbolik des Bösen*, S. 323ff.

⁵⁴ RIEDEL (1985), S. 14f. ; Zum humanwissenschaftlichen Dreieck Platners zählen: Somatologie (Lehre vom Körper) und Psychologie (Lehre von der Seele) und schließlich oben genannte Anthropologie.

⁵⁵ Aus der griechischen Tradition stammt beispielsweise die Prodikos-Fabel von *Herakles am Scheidewege*, überliefert in XENOPHON, *Erinnerungen an Sokrates*, II, 1, 21 ff. Zwei unterschiedliche Wege beschreibt auch schon HESIOD, *Werke und Tage*, 285 ff. Eine vergleichbare Textstelle erscheint z.B. in Schillers *Wallenstein*-Trilogie, vgl. *Wallensteins Tod* I, 4, 220ff. Eine der auffälligsten Unterschiede zur tradierten Scheideweg–Situation in Schillers *Wallenstein*-Trilogie darf nicht übersehen werden. Die entscheidende, d.h. bewusst eingeschlagene Bewegungsrichtung verläuft hin zum Kreuzungspunkt und verläuft eben nicht bewusst in eine der zur Wahl stehenden Richtungen. Zudem interessant ist zum Beispiel, wie Thekla über ihren Ausgang aus dem unschuldigen Dasein spricht, der sie hin zur Mündigkeit und zugleich zur Schuldfähigkeit führt. Theklas Rede läßt den Übergang von dem Klosterleben ins weltliche Leben als Durchgang durch ein Tor aufscheinen, vgl. *Wallensteins Tod* IV, 12, 3169ff. Diesen Übergang bezeichnet das Bild des „Eingangstors, mit

Aus medizinischer⁵⁶, philosophischer⁵⁷ und künstlerisch-wirkungsästhetischer⁵⁸ Perspektive weiß Friedrich Schiller »Bewegung« und »Weg« hinsichtlich therapeutischer⁵⁹, argumentativ-philosophischer⁶⁰, erzieherischer⁶¹ und ästhetischer Aspekte zu nutzen.⁶² In Schillers Werk treffen wir überraschend häufig auf Wegmetaphern und auf die literarische Darstellung von Wegen. In der *Wallenstein*-Trilogie erreicht die Häufigkeit der Bezeichnung »Weg« eindeutig ihren Höhepunkt. Hier nutzt Schiller den »Weg«

dessen Durchschreiten die neue Welt der Subjektivität entdeckt werden kann“ HUSSERL (1954), S. 260 ; vgl. BLUMENBERG 1998, S. 80. Metaphorisch und im eigentlichen Sinne gesehen betritt Thekla mit der Entlassung aus dem Kloster ein ihr bisher unbekanntes Land. Die *terra incognita* Metaphorik kehrt wieder z.B. in *Wallensteins Tod* I, 7, S. 196, Vs. 453ff., vgl. BLUMENBERG (1998), S. 79. Ein Topos der Wegebildlichkeit, der an die jüdisch-christliche Tradition, insbesondere an das Alte Testament (1. Mose 28, 12) erinnert findet sich z.B. *Die Piccolomini* II, 6, 978ff. Auf die platonisch-hermetische Tradition verweist auch das bei Schiller häufig wiederkehrende Bild vom »Weg« des Adlers:

„Gott - wenn der Adler Wolken teilet,/ Von Höhen stolz zu Tiefen eilet/ Und wieder auf zur Sonne strebt.“ *Der Abend* Vs. 76ff, DTV I, S. 11 ; Schiller variiert dieses Bild auch: „Eine Verbrecherin ist meine Liebe, aber eine Heldin zugleich, die kühn genug ist, die Ringmauer des Rangs durchzubrechen, und gegen die verzehrende Sonne der Majestät anzufliegen“, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel*, I 4, DTV I, S. 650 ; Zur Bildlichkeit der platonisch-hermetischen Tradition einschlägig SCHINGS (1981-82) ; ZIMMERMANN (1968).

⁵⁶ „So erzeugt eine zweckmäßige Bewegung des Bluts und der Lebensgeister in einzelnen Organen oder in der ganzen Maschine die körperliche Lust mit allen ihren Arten und Modifikationen“ *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, DTV V, S. 361.

⁵⁷ „Indem ich meinen Arm ausstrecke, um einen Gegenstand in Empfang zu nehmen, so führe ich einen Zweck aus, und die Bewegung, die ich mache, wird durch die Absicht, die ich damit erreichen will, vorgeschrieben. Aber welchen Weg ich meinen Arm zu dem Gegenstand nehmen und wie weit ich meinen übrigen Körper will nachfolgen lassen - wie geschwind oder langsam und mit wie viel oder wenig Kraftaufwand ich die Bewegung verrichten will, in diese genaue Berechnung lasse ich mich in dem Augenblick nicht ein, und der Natur in mir wird also hier etwas anheimgestellt.“ *Über Anmut und Würde*, DTV V, S. 448f.

⁵⁸ „Das tiefe Meer erscheint am erhabensten in seiner Bewegung, der klare Bach am schönsten in seinem ruhigen Lauf.“ *Über naive und sentimentalische Dichtung*, DTV V, S. 724

⁵⁹ „Wer weiß, wie manchen Lichtgedanken oder Heldenentschluß, den kein Studierkerker und kein Gesellschaftsaal zur Welt gebracht haben möchte, nicht schon dieser mutige Streit des Gemüts mit dem großen Naturgeist auf einem Spaziergange gebar – wer weiß, ob es nicht dem selternen Verkehr mit diesem großen Genius zum Teil zuzuschreiben ist, daß der Charakter der Städter sich so gerne zum Kleinlichen wendet, verkrüppelt und welkt, wenn der Sinn des Nomaden offen und frei bleibt, wie das Firmament, unter dem er sich lagert.“ *Über das Erhabene*, DTV V, S. 801 ; Noch im April 1805 kauf sich Schiller selbst „beim Oberforstmeister von Stein ein Reitpferd, weil der Arzt ihm zu einer Bewegungstherapie rät“ ALT (2000b), S. 564.

⁶⁰ „Immer näher komme ich dem Ziel, dem ich Sie auf einem wenig ermunternden Pfade entgegenführe. Lassen Sie es sich gefallen, mir noch einige Schritte weiter zu folgen, so wird ein desto freierer Gesichtskreis sich auftun und eine muntere Aussicht die Mühe des Wegs vielleicht belohnen.“ *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 15. Brief, DTV V, S. 614

⁶¹ „Nicht genug also, daß alle Aufklärung des Verstandes nur insoferne Achtung verdient, als sie auf den Charakter zurückfließt; sie geht auch gewissermaßen von dem Charakter aus, weil der Weg zu dem Kopf durch das Herz muß geöffnet werden.“ *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 8. Brief, DTV V, S. 592

⁶² „Vor einer Vernunft ohne Schranken ist die Richtung zugleich die Vollendung, und der Weg ist zurückgelegt, sobald er eingeschlagen ist. (...) [G]ib der Welt, auf die du wirkst, die *Richtung* zum Guten“ *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 9. Brief, DTV V, S. 595, Hervorhebung von Schiller.

leitmotivisch und zugleich als zentrales Gestaltungsprinzip.

1.2 Vorgehensweise und Aspekte der Forschung

Weil sich »Bewegung« von einer relativ ruhigen Basis abzuheben hat, um als »Bewegung« verstanden zu werden, greift meine Dissertation zunächst diesen Aspekt in Schillers Werk auf. Schillers »Wege« stehen im Zentrum der Interpretation, die sich auch auf verwandte Vorstellungen in Schillers Werk erstreckt. Mit den verwandten Vorstellungen sind Motive bezeichnet, die an eine Vorstellung von »Weg« anschließen und zugleich für sich selbst zu Bedeutungsträgern avancieren, z.B. »Sprung«, »Abgrund« und »Brücke«. Insbesondere im *Wallenstein* werden unter der Bezeichnung »verwandte Vorstellungen« auch all diejenigen Motive erfasst, die mit dem Motiv des Weges gemeinsam auftauchen, zusätzlich jedoch in der Trilogie unabhängig von der Wegebildlichkeit wiederkehren. Diesen Motiven wird deshalb nachgegangen, weil sie auf ihre besondere Art und Weise die komplexe Bedeutung des »Weges« nuancieren.

Das Bild des Weges und dessen symbolische Spannung zwischen notwendiger und freier Aktion bieten Ansätze dafür, „Schiller dialektisch“ zu lesen.⁶³ Wenngleich der Begriff »Bewegung«, der auf „räumliche und naturale Hintergrundsbedeutungen zurückgreifen [muss], um verständlich zu werden“, wenngleich die Bezeichnung »Bewegung« noch „den Weg [enthält], der zurückgelegt wird“⁶⁴, gibt es bisher in der spezifischen Schillerliteratur zwar eine intensive Auseinandersetzung mit der »Bewegung« in seinem Werk, doch noch keine Abhandlung, die sich speziell mit dem Bild⁶⁵ des Weges in Schillers

⁶³ ALT, P.-A.: „Schiller dialektisch“ in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* (2004), S. 385.

⁶⁴ KOSELLECK (2010), S. 161

⁶⁵ »Bild« im literarischen Sinne von gr. εἰκὼν sei hier kurz von der Allegorie abgegrenzt. Vorab ist dabei zu sagen, dass für die Untersuchung der Wegebildlichkeit in den Dramen Schillers prinzipiell die operationelle Theorie greift, die auf literarische »Bilder« (sowie auf Metaphern als Spezialfall literarischer Bildlichkeit) und ihre Bedeutungen in der Rede (parole / discours) abzielt und nicht die referentielle Theorie, die sich für die Bedeutungen in der Sprache (langue) interessiert, vgl. ULLMANN (1973). Hierzu und zur Saussureschen Dichotomie von „parole“ und „langue“ im *Cours de linguistique générale* und zur Überwindung dieser Dichotomie einschlägig RICŒUR (1986), bes. S. 61f. mit Anm. 6. und S. 75. Zum Gedicht als Bild (ut pictura poesis) s. RIEDEL (1989), S. 24ff. ; PONGS (1960) ; Vgl. RITTER (1971ff.) Bd.1 , Sp. 913ff. Zur Allegorie als besondere bildliche Darstellung mit tiefer, bisweilen geheimer Bedeutungsschicht, zu ihrem Status als poetische Erscheinung und als poetologischer Gegenstand in der Literatur- und Ideengeschichte und zu ihrer im Lauf der Zeit sehr unterschiedlichen Nutzung und Wertschätzung s. ALT (1995). Zur Allegorie bei Schiller ebd. S. 599ff. ; In der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Metaphertheorien zieht Ricœur die Grenze zur Allegorie, „worin alle Worte metaphorischen Sinn haben“ RICŒUR (1986), S. 146. Dieser Unterscheidung zwischen Metapher und Allegorie schließen wir uns an. Zur Allegorie, vgl. „To allegorize is an Egyptian invention“ BLACKWELL (1972), p. 32 ; „All one had to do was open the *Timanaeus* and read Solon’s conversation with the Egyptian priest (or Hesiod’s *Theogony* for that matter). By the Nile the myths seemed oldest of all. A kind of historical oneupmanship operated. Blackwell expressed it in his *Letters Concerning Mythology*: »The Greeks and Romans had their Religion at second hand from powerful and knowing Nations, but

Gesamtwerk beschäftigt.⁶⁶ Obgleich Interpreten der *Wallenstein*-Trilogie die zentralen Wegebilder⁶⁷ und zentrale Wegmetaphern⁶⁸ häufig zitieren.⁶⁹ Genau diese Forschungslücke ist zu schließen und das Bild des Weges wird zum Hauptgegenstand der Untersuchung gewählt um nachzuweisen, dass die Bildlichkeit des Weges aufschlussreich für Schillers Schriften und insbesondere für seinen schriftstellerischen Prozess ist.

Abhandlungen zum Bild des Weges liegen in der Forschung bereits vor. Aus philosophischer Perspektive heraus behandeln BECKER (1937), MESSIMERI (1998) und IRRLITZ (2000) das Bildfeld »Weg«. Des Weiteren gibt der Artikel von Dirk WESTERKAMP (2007) einen guten Überblick über die Relevanz der Wegmetapher in der Philosophie. Eingehend auf die Theorien zum Bildfeld von TRIER (1934) und WEINRICH (1958) interpretiert WEISS (1965) das Wegbild in T.S. Elliots *Four Quartets*. GALINSKY (1968) schreibt über die Geschichte des Zusammenhanges von Wegbild und Naturbegriff in Europa (*naturae cursus*)⁷⁰ unter spezifischer Berücksichtigung englischer Texte, insbesondere der Dramen Shakespeares. HARMS (1970) widmet sich umfassend der Bivio-Bildlichkeit, liefert die weitreichendsten Literaturhinweise und setzt sich nicht nur mit GALINSKY (1968) kritisch auseinander. „Galinskys teils ausgesprochenes, teils an seiner eigenen Metaphorik erkennbares Vorstellungssystem von einer kettenartig kausalen oder pflanzenartig sich entfaltenden Traditionsreihe der einzelnen bildhaften Elemente der Metapher“ betrachtet Harms skeptisch (S. 18) und distanziert sich von der „Annahme einer derart geradlinigen Tradition“ (S. 19). Das Verhältnis von Prozession und ortsgebundenem Bühnenstück untersucht NEUDECKER (1972). BELSER (1974) befasst sich mit den Wegmetaphern bei Charles-Ferdinand Ramuz. Bezogen auf Abhandlungen zur Semantik⁷¹ liegt eine theologische Arbeit über die Weglexeme im Alten Testament von ZEHNDER (1999) vor. Und auch GADAMER (1996), S.150ff. befasst sich während seiner Beschäftigung mit Parmenides insbesondere mit der Bedeutung der Wegebildlichkeit dieses Vorsokratikers.

„Die Dimensionen der Welt: der Raum, die Zeit und das eigene Ich (...)“ erweisen sich auch für Norbert NEUDECKER als „Hauptthemen der Dichtung“⁷² und BACHTIN

who had departed from their first Establishment, before their Intercourse with European People. It is not therefore to be expected, that *these* should be wiser than their Masters, and exercise a Purity they had never received.» ENGELL (1981), S. 255f., vgl. BLACKWELL (1976), p. 372 ; Zur Abgrenzung von »Metapher« und »Bild« vgl. PONGS (1960) I, 23ff. ; RITTER (1971ff.) Bd. 1 , Sp. 913 (Bild) ; RITTER (1971ff.) Bd. 5, Sp. 1179ff. (Metapher).

⁶⁶ Der Aufsatz *Das Bild des Weges und die Sprache des Herzens* von JOLLES (1965) liefert interessante Hinweise, bleibt jedoch recht allgemein.

⁶⁷ Das zentrale Wegebild erscheint *Die Piccolomini* I 4, 463ff., DTV II, S. 329f. (Weg der Ordnung)

⁶⁸ Z.B. *Die Piccolomini*, V 3, 2601ff., DTV II, S. 403 (gerader Weg). Wir werden darauf zurückkommen.

⁶⁹ Z.B. H. REINHARDT, „Wallenstein“, in: KOOPMANN (1998), S. 397 ; N. OELLERS, „Wallenstein“, in: LUSERKE-JAQUI (2005), S. 132 ; OELLERS (2005), S. 223.

⁷⁰ GALINSKY (1968)

⁷¹ Insbesondere auf die zweibändige Abhandlung zur Semantik von LYONS (1980), dt. LYONS (1980) und LYONS (1983)

⁷² NEUDECKER (1972), S. 3.

(2008) bezeichnet den Weg als Chronotopos, der Raum und Zeit verschränkt.⁷³ Ernst TRACHSLER betrachtet das vielschichtige Phänomen des »Weges« im mittelhochdeutschen Artusroman.⁷⁴ Das Symbol des Weges im Zusammenhang mit der *Entdeckung des Geistes* berücksichtigt SNELL (1955).⁷⁵ Am Symbol⁷⁶ manifestiert sich für Bruno Snell das Bewusstsein, das der Mensch von sich selbst hat. Snell betrachtet den »Weg« als Symbol, „an dem sich die Menschen über ihr eigenes Denken in mancherlei Weise klar geworden sind, ein uraltes und einfaches Symbol, das immer wieder eine Tradition des Denkens geschaffen hat und immer wieder mit neuem Geist erfüllt ist (...) an dem sich bestimmte Züge der Tradition und ihrer Abwandlung in der Geistesgeschichte aufweisen lassen.“⁷⁷ Einige Ansätze dieser Forschung lassen sich auf das Werk Schillers beziehen, mit Ergänzung eben der Aspekte, die gerade in Zeiten religiöser und gesellschaftlicher Umorientierungen greifen. Säkularisation⁷⁸ und die Debatte um »Be-

⁷³ BACHTIN (2008), S. 180ff. ; Die russische Originalausgabe wurde 1975 publiziert, die deutsche Erstausgabe erschien 1986 im Aufbau-Verlag.

⁷⁴ TRACHSLER (1979)

⁷⁵ SNELL (1955), S. 320–333

⁷⁶ Das ›Symbol‹ mit seiner kosmischen (Hierophanien), onirischen (psychischer Aspekt) und poetischen (kreativen, imaginativen) Dimension bezeichnet durch Sprache sichtbare Gegenstände, die nach Ricœur sechs Kriterien erfüllen. Erstens sind Symbole Zeichen, zweitens birgt das Symbol eine doppelte Intensionalität, d.h. symbolische Zeichen sind, im Gegensatz zu technischen, durchsichtigen Zeichen, undurchsichtig, drittens ist eine Analogie zwischen Wortsinn und Symbolsinn nötig, um Symbole richtig zu verstehen, viertens ist das Symbol von der Allegorie abzugrenzen. Dabei stellt Ricœur „[d]ie Sinnggebung kraft des »Durch-scheinens« im Symbol (...) der Interpretation durch »Über-setzung« der Allegorie gegenüber“ (RICŒUR 1971 II *Die Symbolik des Bösen*, S. 24). Fünftens klärt Ricœur, dass sein Symbolbegriff das Gegenteil des Symbolismus im Formalismus ist, dass es einem „an seine Inhalte gebundenen Denken [angehört]“ (RICŒUR 1971 II, S. 25). Sechstens schließlich unterscheiden und überschneiden Symbol und Mythos sich dadurch, dass der Mythos ein „in Erzählform entwickeltes Symbol“ (S. 26) ist. Zur Unterscheidung von Mythos und Allegorie vgl. „Antonie Banier (1675–1741) had claimed that all myth, unlike allegory, has a historical basis.“ ENGELL (1981), p. 256, siehe auch ebd. p. 264ff. „Wartburton conceived of mythology as a vast system of allegories, each of which uses various »symbols«, themselves nothing more than »improved hieroglyphics«. In turn, hieroglyphics are »tropical« – or »proper« – the simplest kind of literal pictures.“ ENGELL (1981), p. 265 ; „Schelling defines *schema* as the presentation of a class of individual particulars by a generalized one ; conversely *allegory* presents a general idea, value, or concept by an individual character or image; and a *symbol* mediates perfectly between these two. (...) Mythology is the totality of nature living in the human mind, the existence of nature expressed as the mind’s independent poetic or imaginative existence.“ ENGELL (1981), p. 266 mit weiteren Literaturhinweisen. Wie auch immer definiert wird, festzuhalten ist: „Myth still »work«“ ENGELL (1981), S. 269 ; „As early as 1735 Blackwell had urged that the potential poet »be indulgent ... to his *Imagination*, which is the prime Faculty of a Mythologist. It is this, that distinguishes the *real Poet*« ENGELL (1981), p. 271

⁷⁷ SNELL (1955), S. 322

⁷⁸ „Säkularisierung ist nicht als ein einfacher Prozeß der Auflösung traditioneller Religion zu verstehen, sondern als eine Verwandlung der Wertordnung in verschiedene institutionelle ›Ideologien‹, die immer nur noch die Faktizität der institutionseigenen Wirkungszusammenhänge unterbauen.“ LUCKMANN (1963), S. 65 ; Zum Begriff Säkularisation, dieser und weiteren Beschreibungsversuchen und zur Betrachtung von Säkularisation als Übertragung „des Moments der Unrechtmäßigkeit“ – folglich zum „metaphorischen Gebrauch“ vgl. BLUMENBERG und SCHMITT (2007), S. 17ff. Siehe auch den in dieser Ausgabe abgedruckten Auszug aus Blumenbergs *Säkularisierung und Selbstbehauptung* (1974), der »Politische Theologie I und II sowie »die Rhetorik der Verweltlichungen«

wegung« sind solche Aspekte. Mit Blick auf ANCILLON (1828), stellt Dirk Oschmann fest, dass Acillon „prägnant eine Entwicklung, die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzt und seither die gesamte Moderne beherrscht, sofern sie ihr Selbstverständnis aus einer geradezu ubiquitären Bewegungs-, Dynamisierungs-, Mobilisierungs- und Flexibilisierungsrhetorik heraus entfaltet.“⁷⁹ Diese Entfaltung lässt sich als veränderte Denkweise begreifen, die sich auf eine offene Zukunft hin ausrichtet und in einer Erwartungshaltung wurzelt. Der Prozess (pro-cedere) wird zum Interpretationsmodell. Das damit einhergehende Wegebild und die Wegmetaphorik, linear, kreisförmig, schlangenförmig und spiralförmig, verschränken die zeitliche mit der räumlichen Dimension dieser Entwicklung, so dass in meiner Dissertation *Raum und Bewegung in der Literatur*⁸⁰ zur Sprache kommen. Dies geschieht mit Blick auf den *spatial turn*.⁸¹

Wir berücksichtigen für die Interpretation der Werke Schillers zwei Gesichtspunkte. Erstens die geschichtliche Konstanz der Wegebildlichkeit, deren Ursprünge zumeist in den Fußnoten ergänzend angemerkt werden, als »Bildspender«⁸² bzw. »source domain«⁸³ und zweitens die im Werk Schillers neuartigen »bildempfangenden Bereiche«⁸⁴ bzw. »target domains«.⁸⁵

Bei der Betrachtung der Wegebilder wird davon ausgegangen, dass Schiller Wege durch die literarische Landschaft und Wegmetaphorik nicht völlig unabhängig voneinander nutzt. Im Rezeptionsprozess erinnert ein »Weg« sowohl an evozierte Landschaften als auch an metaphorisch bezeichnete Mentalitäten.⁸⁶ Dadurch, dass Schiller »Wege« systematisch einsetzt entsteht einerseits eine feste Architektonik in seinen Werken, andererseits bleibt die Vorstellungskraft bei der subjektiv einzigartigen Vorstellung von »Weg« relativ frei.⁸⁷

Ein bekannter »Weg« führt in Schillers Dramen scheinbar zu einem sicheren, vorhersehbaren »Ziel«, ein Abweichen von bekannten »Wegen« scheint dagegen riskant.

liefert, S. 51ff. In kritischer Stellungnahme dazu bemerkt Carl Schmitt, dass für Blumenberg »Säkularisation eine Kategorie des geschichtlichen Unrechts [ist]«, BLUMENBERG und SCHMITT (2007), S.37.

⁷⁹ OSCHMANN (2007), S. 8. Vgl. zu Ancillon auch KOSELLECK (1979), S. 328

⁸⁰ HALLET und NEUMANN (2009a)

⁸¹ BACHMANN-MEDICK (2007) ; DÜNNE (2007)

⁸² WEINRICH (1958)

⁸³ Siehe WESTERKAMP (2007).

⁸⁴ WEINRICH (1958)

⁸⁵ WESTERKAMP (2007)

⁸⁶ „Denn auch Mentalitäten zeichnen sich wie Metaphoriken dadurch aus, ein Arsenal von Bildern und Vorstellungswelten, d.h. von nichtbewußten oder unbewußten kulturellen Orientierungsweisen darzustellen.“ BRIESE (1998), S. 14

⁸⁷ Vgl.: „Frey wird die Darstellung, wenn der Verstand den Zusammenhang der Ideen zwar bestimmt, aber mit so versteckter Gesetzmäßigkeit, daß die Einbildungskraft dabey völlig willkürlich zu verfahren, und bloß dem Zufall der Zeitverknüpfung zu folgen scheint. Sinnlich wird die Darstellung, wenn sie das Allgemeine in das Besondere versteckt“ NA 21, S. 8, Z. 8ff. ; ähnlich NA 21, S. 10, Z. 8ff.

Wohin welche »Wege« führen - das ist ein Thema, das sich mit dem Begriff »Scheitern« verbinden lässt.⁸⁸ Das »Bahnen« eigener Wege führt ins noch Unvorhersehbare und ist gefährlich. Gleichzeitig versperrt jede Vermeidung von Risiko die Sicht auf Neues. Daher handeln einige Personen sicherheitshalber nach bestimmten Vorbildern. Nichts als eine Variante nachahmender Handlungsmuster sind Handlungsweisen, die einem verhassten Vorbild entgegengesetzt sind. Beides, einfache Nachahmung oder einfaches Entgegenhandeln, bestimmt die dargestellten Personen so lange, bis einige zur Mündigkeit gelangen. Dieser zentrale Prozess artikuliert sich bei Schiller in Wegmetaphern.

Die hermeneutische Annäherung an Schillers Werk soll sichtbar werden lassen, dass eine Betrachtung der Wegbildlichkeit in Schillers Dramen aufschlussreich ist, weil das Bildfeld alltagssprachlich und lebensweltlich erscheint, zugleich aber bei Schiller einen deutlich funktionalen Charakter hat. Für die hermeneutische Interpretation sind ganzheitliche, d.h. kognitive, emotionale und auch assoziative Aspekte mit einzubeziehen, um Schillers Werk und seinen schriftstellerischen Prozess anhand der Wegbildlichkeit zu erschließen.⁸⁹

Der hermeneutische Ansatz ist in Deutschland von F. Schleiermacher (1768–1834)⁹⁰ wissenschaftlich–theoretisch erfasst und von W. Dilthey (1833–1911)⁹¹ erweitert worden. Nicht nur für Hans-Georg Gadamer (1900–2002)⁹² und den Begründer der skeptischen Hermeneutik, Hans Hunfeld (* 1936 in Meppen)⁹³ gilt die Hermeneutik im Unterschied zur Naturwissenschaft und zum Vitalismus als Lebensphilosophie. Für das »Bild des Weges« ist vor allem Henri Bergsons (1859–1941) Philosophie aus Frankreich, welche die Einheit von Vision und Leben bekräftigt, aufschlussreich, weil gerade das »Bild« bei Bergson grundlegende Zusammenhänge erfasst. Bergsons Unternehmen bleibt durch seine „Kritik der Kritik“ streng philosophisch, „wodurch der Verstand seinen eigenen Prozeß macht, indem er sich auf sich selbst zurückbeugt; das Recht des Bildes wird dann a contrario durch den Zusammenhang zwischen begrifflicher Zerstückelung, räumlicher Zerstreung und pragmatischem Interesse nachgewiesen. Zusammen sind auch die Überlegenheit des Bildes gegenüber dem Begriff, der Vorrang des ungeteilten Zeitflusses gegenüber dem Raum und die Interesselosigkeit der Anschauung gegenüber der Lebenssorge wiederherzustellen. Der Pakt zwischen Bild, Zeit und

⁸⁸ Scheitern die Helden Schillers, weil sie sterben? Gibt es ein gelingendes Scheitern? Dass die Menschen sterben ist normal. Insbesondere die Akzeptanz des Todes zeichnet erstaunlicher Weise bereits Friedrich Schiller aus. „Noch erinnere ich mich eines Gespräches über den Tod, welches Schiller mit den schönen Worten schloß: Der Tod kann kein Übel sein, da er etwas Allgemeines ist“, so erinnert sich Karoline von Wolzogen, siehe BIEDERMANN (1961), S. 367. ; Vgl. RIEDEL (2007), S. 20 mit Anmerkung 33.

⁸⁹ Mit Foucault „[n]ennen wir die Gesamtheit der Kenntnisse und Techniken, die gestatten, die Zeichen sprechen zu lassen und ihren Sinn zu entdecken, Hermeneutik“, FOUCAULT (1971), S. 60.

⁹⁰ SCHLEIERMACHER (1977)

⁹¹ DILTHEY (1922ff.), insb. DILTHEY (1970)

⁹² GADAMER (1947)

⁹³ HUNFELD (2004)

Kontemplation wird in einer Lebensphilosophie besiegelt.“⁹⁴ Eine hermeneutische Annäherung an Texte ereignet sich, so lange die eigene Perspektive von der des Textes unterschieden bleibt.⁹⁵

Da es sich bei Schillers »Wegen« sowohl um metaphorische, bildliche und landschaftliche Erscheinungen handelt, die wechselweise ineinandergreifen, sei ein Exkurs zur »Metapher« vorangestellt. Dieser liefert die Basis zu der Erörterung, wie Schiller, der das Wort »Metapher« selbst nirgends gebraucht, mit Worten als Sprachmaterial, und mit der Wegmetaphorik arbeitet.

Insbesondere Paul Ricœur: *La métaphore vive* (1975)⁹⁶ und seine Auseinandersetzungen, namentlich mit Aristoteles (384 v.Chr.–322 v. Chr.), Kant (1724–1804), Hegel (1770–1831), Nietzsche (1844–1900), Heidegger (1889–1976), dem amerikanischen Philosophen und Literaturkritiker Philip Ellis Wheelwright (1901–1970)⁹⁷ und anderen, sowie Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*⁹⁸ sind hierfür aufschlussreich, da wir bei Schiller im Sinne Ricœurs auf *lebendige Metaphern*, d.h. sinnerschließende Metaphern, treffen. Auch überträgt Schiller nicht selten Reflexionsprozesse, die während der Betrachtung bestimmter Anschauungen einsetzen, auf bestimmte Begriffe. Dieser Übertragungsvorgang nutzt folglich sprachliche Bilder als Grundbestand philosophischer Abhandlungen. Mit solchen Übertragungsvorgängen beschäftigt sich Hans Blumenberg in seinem metaphorologischen Projekt. Das wird an entsprechender Stelle näher zu erläutern sein. Die Wahl dieser beiden Schriften ist rasch zu begründen: Sie treffen sich in einem für das Bild des Weges wesentlichen Aspekt, der darin besteht, die menschliche Sprache und Lebenswelt als einander entsprechende Phänomene zu begreifen. Beide Autoren erfassen die Metapher als im geschichtlichen Prozess begriffenes Modell⁹⁹ das von Menschen bestimmt wird und

⁹⁴ RICŒUR (1986), S. 242f.

⁹⁵ »Perspektive« bezeichnet hier, in Anlehnung an RICŒUR (1971) Bd. I, *Die Fehlbarkeit des Menschen*, S. 36ff. bes. S. 41ff., eine Einengung. Und zwar die Endlichkeit des jeweiligen Gesichtspunktes, der auch auf dem jeweiligen Bildergedächtnis des Lesers beruht. Die zeitliche Dimension der Bezeichnung »Perspektive« ist hier bereits mit eingeflossen. Vgl. KOSELLECK (1979), S. 326

⁹⁶ Zitiert wird aus der deutschen Übersetzung von Rainer Rochlitz, RICŒUR (1986) ; ROLF (2005) rechnet Ricœurs Ansatz zur »Paradoxiethorie« der Metapher (S.195ff). Von Ricœurs Paradox der Kopula *Ist/ist nicht* ausgehend, über die Ricœurs hermeneutische Interessen beschreibt Rolf Ricœurs Betrachtungen des metaphrischen Wortes, Satzes und Textes und schließt mit der Feststellung: „Die Hervorbringung neuer, über die gewöhnlichen Kategorisierungen hinausgehender Gattungen, das ist ein Effekt der Metapher, den auch Sam Glucksberg (...) hervorhebt.“ ROLF (2005), S. 204

⁹⁷ Vor allem WHEELWRIGHT (1968) ; WHEELWRIGHT (1962) ; TATE und WHEELWRIGHT (1960)

⁹⁸ Zuerst BLUMENBERG (1960) ; Zitiert wird aus BLUMENBERG (1998)

⁹⁹ Vor allem das von Ricœur im Anschluß an BLACK (1962), S. 219–243 beschriebene *analoge* Modell nähert sich demjenigen Blumenbergs. Bei dem analogen Modell sind „zwei Dinge zu beachten: der Wechsel des Mediums und die Darstellung der Struktur, also das dem Original eigentümliche Beziehungsnetz. Die Interpretationsregeln bestimmen hier die Übersetzung eines Beziehungssystems in ein anderes (...) Modell und Original ähneln einander der Struktur, nicht der Erscheinungsform nach.“ RICŒUR (1986), S. 229. Der Übertragung dieser Struktur widmet Blumenberg seine Aufmerksamkeit: „Das Modell wird *projiziert* an die Stelle dessen, was dem theoretischen Ob-

zugleich rückwirkend das Denken und die Sprache der Menschen bestimmt. Neben diesem gemeinsamen sprachpragmatischen Ansatz gehen beide Autoren davon aus, dass Metaphern sprachliche Konstrukte sind, mit denen sich Menschen unermüdlich, bewusst oder auch unbewusst, auseinandersetzen und beide gehen davon aus, dass es keinen unmetaphorischen Sprachzustand gibt. Hans Blumenberg beschäftigt sich zudem mit der Übertragung reflexiver Prozesse, die während der Betrachtung anschaulicher Bezeichnungen einsetzen.¹⁰⁰

Wir beginnen den Exkurs mit der Schrift von Ricœur, da sich aus seiner systematisch und klar aufbereiteten Abhandlung wesentliche Aspekte der Metapher in der Dichtung und Philosophie aufzeigen lassen. Anschließend wird auf das metaphorologische Projekt Blumenbergs eingegangen. Beides geschieht, weil vor diesem Hintergrund das Sprachkonzept Friedrich Schillers und das darin auftauchende Bild des Weges im Zusammenhang mit verwandten Vorstellungen seine eigentümlichen Konturen gewinnt.

Anschließend werden Schillers *Die Räuber*, *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, *Der Tanz*, *Der Spaziergang*, die *Wallenstein*-Trilogie und *Wilhelm Tell* in Betracht gezogen, denn Absolutismus und Freiheitsdrang thematisiert Schiller in *Die Räuber* und *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* als Ausbruch aus vorgegebenen Gesellschaftsstrukturen. Der inszenierte Ausbruch aus vorgegebenen Gesellschaftsstrukturen dient dem Versuch, ein Leben jenseits der gewohnten Verhältnisse zu zeigen, ebenso wie dem Versuch zu zeigen, ob und wie in Eigenregie Menschengruppen zu ordnen sind. Die Labilität, ja geradezu das Scheitern dieser in Eigenregie entworfenen Ordnungen weckt jedoch in beiden Schriften bei den Anführern dieser Gruppen den Wunsch zur »Umkehr«. Doch das Weiterleben in vorgegebenen Gesellschaftsstrukturen ist für beide

jektivationsanspruch essentiell entzogen zu sein schien. Die Struktur dieses Vorgangs (...) [ist die] der absoluten Metapher“ BLUMENBERG (1998), S. 98 ; Vgl. den Bezug zum Mythos als Modell, S. 114 ; das (Glücks-) Spiel Modell als Metapher S. 128, 130 ; die absolute Metapher als »Orientierungsmodell«, S. 144.

¹⁰⁰ Rolf spricht bei Blumenberg treffend von einer »Epistemologietheorie der Metapher« ROLF (2005), S. 243ff. und definiert: »Metaphorologie ist die Lehre von der Rolle, die Metaphern im Rahmen unserer Wirklichkeitserkenntnis spielen« ROLF (2005), S. 244 und nutzt, wenn er den Erkenntniswert der absoluten Metapher anspricht, den Topos »theatrum mundi« zur Erklärung der präkeren Bezeichnung »Metaphorologie«. Rolf stellt richtig fest: »Mit dem Terminus »Metaphorologie« allerdings geht man zuweilen recht freizügig, um nicht zu sagen leichtfertig um«, ROLF (2005), S. 244. Im Anschluss an diese Aussage führt Rolf eine Liste all derjenigen Autoren an, die diesen leichtfertigen Umgang praktizieren. Hinsichtlich der »metaphorologischen Paradigmatik« Blumenbergs ROLF (2005), S. 251 zieht Rolf das Zitat Blumenbergs heran, das darauf hinweist, dass Metaphorologie »Felder abzugrenzen [sucht]« um der Vermutung »absoluter Metaphern« nachzugehen, BLUMENBERG (1998), S. 12. Mit Blick auf die Bezeichnungen »Paradigma« und »absolute Metapher« führt Rolf aus: »Absolute Metaphern lassen sich, wie es oben geheißen hat, »nicht in Logizität zurückholen«. Sie sind, statt dessen, so etwas wie der Ermöglichungsgrund dafür, daß (andere) Begriffe überhaupt angewandt, (andere) Termini überhaupt gebraucht werden können.« Dann stellt er fest: »Charakterisieren unsere Begriffe die *Struktur* dieses Denkens, so beschreiben die absoluten Metaphern dessen *Substruktur*. Rolf setzt sich zudem mit Anselm Haverkamp auseinander, der Blumenbergs und Derridas Projekte in eine »Nähe« zueinander rückt, und stellt insbesondere die »Grammatologie« Haverkamps sehr in Frage, vgl. ROLF (2005), S. 255–258.

Helden, sowohl für Karl aus *Die Räuber* als auch für den Sonnenwirt im *Verbrecher aus verlorener Ehre* unmöglich geworden. Hinsichtlich der poetisch thematisierten »Bewegung«, körperlicher und geistiger, sind sich diese beiden Stücke sehr ähnlich. Des Weiteren ist in unserem Zusammenhang besonders auf Schillers Elegien *Der Spaziergang* und *Der Tanz* einzugehen, da beide Gedichte auf je eigentümliche Weise körperliche und geistige Bewegung ineinandergeblendet artikulieren und zudem die an Hogarths' *line of beauty* erinnernde Wellenlinie bzw. Schlangenlinie integrieren. Das Bild des Weges erscheint in der *Wallenstein*-Trilogie am häufigsten. Hier bildet Schiller ein komplexes Metaphernnetz aus. Daher konzentriert sich ein Großteil dieser Studie auf diese Geschichtstragödie. Anhand der Wegebildlichkeit und verwandten Vorstellungen lässt sich insbesondere die Form dieses Werkes erschließen. *Wilhelm Tell* als letztes vollständig abgeschlossenes Geschichtsdrama ergänzt die Resultate in dem Sinne, dass es einen Blick auf Schillers schriftstellerischen Prozess im Umgang mit der Wegebildlichkeit zulässt.

Der Titel, »Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen bei Friedrich Schiller« ist der Arbeit von BECKER (1937) entlehnt, welche die Grundlagen für unsere Betrachtung legt. Das »Bild des Weges« bezeichnet die Bündelung eines begrifflichen Bedeutungskomplexes, da vielfältige Vorstellungen unter die Bezeichnung »Bild des Weges« fallen. Festzuhalten ist, dass immer dann, wenn durch einen literarischen Text die Vorstellung eines Weges evoziert wird, der zentrale Gegenstand unserer Studie auftaucht. Die Wegebilder selbst bezeichnen dabei jeweils Unterschiedliches. Darüber hinaus stehen einzelne Wegebilder mit anderen Wegebildern und mit verwandten Vorstellungen in einem Zusammenhang, den es aufzudecken gilt.

1.3 Zur Metapher

Unsere zentrale Thematik sei von diesem Metaphern-Kapitel flankiert, um die Aufmerksamkeit auf die Metapher, insbesondere auf metaphorische Nutzung von Weg, Kreis, Bahn, Sprung, Abgrund und Sackgasse zu richten. Obgleich vornehmlich verschiedene Betrachtungsweisen von Metaphern und Begriffen bzw. von Bildern und Begriffen anzusprechen sind, bietet das folgende Kapitel die Möglichkeiten für zusätzliche Erläuterungen zu unserer Vorgehensweise, so dass wir den Bezug zu Schillers Werk in diesem Metaphern-Kapitel nicht völlig ausgrenzen.

1.3.1 Paul Ricœur: *La métaphore vive*

Seine erste von sechs Studien eröffnet Ricœur mit dem Hinweis darauf, dass die Theorie der Redefiguren aus der *Rhetorik* des Aristoteles¹⁰¹ „uns nicht nur von einer ausgestorbenen, sondern auch noch von einer verstümmelten Disziplin [der Rhetorik] überliefert worden ist.“¹⁰² Paul Ricœur hebt aus Aristoteles folgende Merkmale zur Definition der Metapher hervor. Erstens bezeichnet »Metapher« etwas, das dem Nomen widerfährt (S. 21). Die Metapher wird zweitens durch Bewegung definiert (S. 22). Schließlich verweist bei Aristoteles das Wort »Metapher« auf die Übertragung eines Nomens, das er *fremd* (allogrion) nennt. Alle drei Merkmale untersucht Ricœur auf ihre griffigen und ihre weniger haltbaren Aspekte und schlägt drei Interpretationshypothesen vor, von denen die erste nicht nur *das* Wort bzw. Nomen, „sondern *das Paar* von Begriffen

¹⁰¹ Zur Metapher bei Aristoteles siehe ROLF (2005), S. 77ff. Eckard Rolf reiht Aristoteles ein als „Vertreter der Analogietheorie der Metapher“ (S. 77). Ebenfalls zur Analogietheorie zählt er COENEN (2002), kritisiert jedoch Coenens von Aristoteles abweichende Analogievorstellung, die der Tradition der Scholastik entstammt und bemängelt, dass von Coenen „schlicht und einfach davon [ausgeht], daß Metaphern – wie andere Formen bildlicher Rede – Analogien voraussetzen.“ COENEN (2002), S. 1 ; Bezogen auf die Metapher „behauptet Coenen: »Jede Analogie begründet eine Metapher, aber jede Metapher setzt eine Analogie voraus.« ROLF (2005), S. 77 ; vgl. COENEN (2002), S.5. Daraus hervorgehende Probleme erörtert ROLF (2005), S. 82f. und kommt zu dem Resultat „Allein unter Rückgriff auf die Proportionalitätsanalogie kann die These, jede Metapher setze eine Analogie voraus, nicht aufrechterhalten werden. Da Coenen auf die Attributionsanalogie angewiesen ist, wäre es besser gewesen, wenn er sich nicht von ihr distanziert hätte.“ ROLF (2005), S. 83 ; Umfassend und ausführlich zur Metaphertheorie des Aristoteles siehe RICŒUR (1986), S. 13–55.

¹⁰² RICŒUR (1986), S. 13 ; Zur Metapher bei Aristoteles siehe auch LEEZENBERG (2001), S. 31–43. Michiel Leezenberg geht aus von der „(often unarticulated) folk theory, or »language ideology« that each word has, or should have, a well-determined »proper« or »literal« meaning of its own“ LEEZENBERG (2001), S. 1 und spricht davon, dass „[a]n assumption like this is already present in Plato's *Cratylus*, but also appears in Hobbes (...) and Locke (...), both of whom reject metaphor as unfit for rational argument.“ (ebd.). Daraufhin jedoch bekräftigt er, dass „authors like Aristotle and Vico devoted a fair amount of attention to it [the metaphor], while for some Islamic philosophers, many of whom were strongly influenced by Greek philosophizing, metaphor was a topic of central philosophical and theological importance with respect to the interpretation of the Qur'ân.“ LEEZENBERG (2001), p. 1. Zu Aristoteles (unter Berücksichtigung der aristotelischen Poetik und Rhetorik) LEEZENBERG (2001), p. 31–43; zu Giambattista Vico und dessen Ansicht, dass „the first gentile peoples, by a demonstrated necessity, were poets who spoke in poetic characters“ (§34)“ und der Metapher der poetischen Sprache LEEZENBERG (2001), p.56ff. ; Leezenberg beschäftigt sich neben der Griechischen Tradition auch mit der Metapher in Vorhistorischen und Vorliterarischen Gesellschaften (p. 15ff.) und er geht auf die Metapher in Mesopotamien und der Islamischen Tradition ein, ehe er sich der aktuellen Metapherndiskussion widmet. Auf diese interessante Erweiterung der Perspektive kann hier nur hingewiesen werden, eine Ausführung würde den hier gesetzten Rahmen überschreiten. LEEZENBERG (2001) verteidigt die Idee, dass „literal and figurative language do not involve any qualitatively different processes of interpretation.“ Damit begegnet er vor allem den Thesen „metaphor is a cognitive rather than a linguistic phenomenon, and that linguistic metaphors are merely reflections of more general cognitive processes“ (p. 2), die er nicht völlig von der Hand weist, jedoch an einer „complete reduction of linguistic metaphor to purely cognitive processes“ (ebd.) seine Zweifel äußert. Ein wichtiger Grund für ihn ist „the fact that languages constitute elaborate systems of conventions and intersubjective knowledge that cannot easily (or perhaps not at all) be reduced to individual cognition.“ LEEZENBERG (2001), p.2

oder Verhältnissen“ zu berücksichtigen hat, „zwischen denen die Übertragung stattfindet“ (S. 27). Die zweite Interpretationshypothese betrachtet die Abweichung der Metapher „von einer schon konstituierten logischen Ordnung“ und fasst die Metapher „als Ordnungsstörung“ auf (S. 28). Dabei, so die dritte Hypothese, erzeuge die Metapher eine neue Ordnung. Mit Blick auf das Verhältnis von Metapher und Rationalität zeigt Ricœur, dass die Rationalität „gerade in der Anpassung unserer Sprache an eine sich ständig erweiternde Welt [besteht]; die Metapher ist eines der wichtigsten Mittel, durch die das bewerkstelligt wird.“¹⁰³ Die Metapher ist hier im Bezug zur Welt gesehen.

In der Auseinandersetzung vor allem mit Saussureschen Postulaten (S. 74ff.) und den theoretischen Ansätzen von Jean Cohen nähert sich Ricœur der Metapher in der Dichtung an. Seine zweite Studie, dieser Annäherung durch die Untersuchung unterschiedlicher Metapherntheorien verpflichtet, endet Ricœur mit der treffenden Feststellung: „die Metapher geht aus einer Auseinandersetzung zwischen Prädikation [Bestimmung] und Denomination [Benennung] hervor: Ihr Ort in der Sprache liegt zwischen den Worten und den Sätzen.“¹⁰⁴ Durch das dichterische Werk wird „eine Welt entworfen“, so dass die Metapher, die Beardsley als »Miniaturgedicht« bezeichnet, zu einer „Untersuchung der Netzbildung der metaphorischen Welt“ führt.¹⁰⁵ Diese Netzbildung lässt sich m.E. über das bloße Metaphernnetz hinaus ausweiten.

Wir nennen literarische Aussagen »verwandte Vorstellungen«, die gemeinsam mit der Wegebildlichkeit zur „Netzbildung“ beitragen. Wichtig dabei ist, dass die Referenzfunktion der Metapher im dichterischen Werk „eher auf einem Metaphernnetz als auf einer isolierten metaphorischen Aussage beruht.“¹⁰⁶ Solche »Netze« werden m.E. folglich nicht ausschließlich nur von Metaphern gebildet, sondern die Metapher bezieht sich auch auf landschaftliche Erscheinungen im Kontext und auf andere Aussagen, und zwar hauptsächlich durch den Aspekt der Ähnlichkeit. Dies gilt es im Anschluß an dieses Metaphern-Kapitel in einer einerseits analytischen und andererseits kombinatorischen Untersuchung, insbesondere in der Interpretation der *Wallenstein*-Trilogie, darzulegen.

Schiller integriert zudem bestimmte »Elemente«, um mit DETERDING (1999) zu sprechen, die ein solches Netz stabilisieren, in verschiedene Einzelwerke. Der Begriff Integration bezeichnet in diesem Zusammenhang „die Tatsache, daß auch in Nebenwerken (...) doch immer wieder die Motive, die Ideen, die Bilder – eben die Elemente des Gesamtwerkes – auftauchen und variiert werden.“¹⁰⁷ Sowohl innerhalb eines Werkes als auch durch die Integration solcher Elemente in anderen Werken entsteht speziell für das Bild des Weges ein literarisches Netz aus ähnlichen Bezeichnungen.

¹⁰³ RICŒUR (1986), S. 232

¹⁰⁴ RICŒUR (1986), S. 117

¹⁰⁵ RICŒUR (1986), S. 233 ; BEARDSLEY (1958), S. 134

¹⁰⁶ RICŒUR (1986), S. 234

¹⁰⁷ DETERDING (1999), S. 14

Mit Blick auf den Zusammenhang von Mythos und Metapher legt Ricœur in Auseinandersetzung mit Turbayne und dessen Bezug zu Bacon fest, dass es möglicherweise einen mythenlosen Zustand geben könnte, hält es aber für unmöglich, einen unmetaphorischen Sprachzustand anzunehmen.¹⁰⁸ Somit zählt für Ricœur und Blumenberg, wie für viele weitere Metapherntheoretiker die Metapher zum Grundbestand der Sprache überhaupt. Voraussetzung hierfür ist, sich von der Vorstellung, dass die Metapher bloß als rhetorischer Redeschmuck dient, restlos zu verabschieden.

In seiner vierten Studie, *Auf dem Wege zum Begriff der »metaphorischen Wahrheit«*, hebt Ricœur drei Gesichtspunkte der Metapher hervor, die von einer „Idee der Spannung“ zeugen, auf die er seine Theorie der Metapher in der Dichtung gründet. Erstens ergibt sich innerhalb der metaphorischen Aussage die Spannung „zwischen *tenor* und *vehicle*, *focus* und *frame*, Haupt- und Nebensubjekt“¹⁰⁹, zweitens zwischen den beiden Interpretationsmöglichkeiten, einerseits der wörtlichen, „die durch die semantische Impertinenz zunichte gemacht wird, und einer metaphorischen Interpretation, die den Unsinn zum Sinn macht“¹¹⁰ und schließlich die Spannung „in der Relationsfunktion der Kopula: zwischen Identität und Differenz im Bewegungsfeld der Ähnlichkeit.“¹¹¹ Die in der Metapher enthaltene »Spannung« insgesamt „[gehört] dem Gesetz »stereoskopischen Sehens«.“¹¹²

Im ersten Kapitel seiner sechsten Studie beschäftigt sich Ricœur mit Heideggers Ansichten zur Metapher. Paul Ricœur überschreibt dieses Kapitel mit dem Titel „Meta-Phorik und Meta-Physik.“ Meta-Hodos sind wir geneigt zu ergänzen, denn Heideggers Aussage: „Das Metaphorische gibt es nur in der Metaphysik“¹¹³ bezieht sich generell auf die »Meta«-Ebene des philosophischen Diskurses, in die der Begriff »Methode«

¹⁰⁸ TURBAYNE (1962) bzw. die rev. Ausgabe TURBAYNE (1970) und vgl. dazu BACON (1990) ; Michiel Leezenberg stellt fest: „Theorizing about metaphor is usually believed to have started with Aristotle. But obviously, metaphorical language, or at least language we would call metaphorical, has been used since much earlier times. The oldest written texts, such as the Mesopotamian epics and the Homeric poems, are replete with language that looks roundly figurative to us.“ LEEZENBERG (2001) p. 15 ; Nach seiner Untersuchung der Metapher in Mesopotamien (p. 27–31) beschreibt Leezenberg, dass die Metapher durchaus im Gebrauch ist „the different uses were still in process of being codified, which is a necessary, but not yet a sufficient, condition for reflective thinking on one’s own language use. Consequently, we may call this phase the »protohistory« of metaphor, as the scribes do seem aware of the figurative processes involved in the different uses of a single lexical item, but do not yet have a general concept of »figurative« or »metaphorical« language use. The distinction between literal and figurative language, in other words, is not the starting point of linguistic development, but the end product of a process of codification and systematization. The concepts of metaphor and literal meaning essentially depend on scriptbased and decontextualized categories.“ LEEZENBERG (2001), p. 31 ; Siehe ferner zum „poet as mythmaker“ ENGELL (1981), S. 246ff.

¹⁰⁹ RICŒUR (1986), S. 239 ; Hervorhebung von Ricœur

¹¹⁰ RICŒUR (1986), S. 239

¹¹¹ RICŒUR (1986), S. 239

¹¹² RICŒUR (1986), S. 251 übernimmt, wie zahlreiche angelsächsische Autoren den Ausdruck des »stereoskopischen Sehens« von STANFORD (1972), S. 105.

¹¹³ RICŒUR (1986), S. 254 ; HEIDEGGER (1957), S. 89 ; vgl. STOELLGER (2000), S. 208

gleichfalls fällt. Heidegger denkt in der Kritik »der« abendländischen Metaphysik die Metapher verorten zu können.¹¹⁴ Allerdings räumt Ricœur bezüglich Heideggers Schriften zur Metapher treffend ein, dass erstens der metaphorische Diskurs nicht nur „von den *toten* Metaphern *lebt*, die er in sich verbirgt“ und dass sich zweitens philosophischer und dichterischer Diskurs wechselseitig beleben.¹¹⁵ Drittens spricht Ricœur von „einer Selbreflexion des spekulativen Diskurses“ der sich „von dem metaphorischen Aussageakt anspornen läßt“¹¹⁶ und zeigt, dass „Begriffe der Wahrheit und der Wirklichkeit, endlich auch der Seinsbegriff, in Antwort auf die semantische Zielrichtung des metaphorischen Aussageaktes neu durchdacht werden müssen.“¹¹⁷ Im Bezug auf die Wegmetaphorik die noch in der Bezeichnung »Methode« liegt und im Bezug auf den Begriff »Methode« ist dabei wichtig, „dass das Aufgeben des sinnlichen Sinnes nicht nur einen uneigentlichen Ausdruck, sondern auch einen eigentlichen Ausdruck begrifflicher Art ergibt“¹¹⁸. Das ist plausibel, denn damit, dass beispielsweise der »Weg« aus dem sinnlichen Bereich übertragen wird um das Denken zu bezeichnen, stirbt die metaphorische Bedeutung ab. D.h. der »Weg des Denkens« bzw. denkerische »Vorgehensweisen« fallen im philosophischen Diskurs nicht als Metaphern auf. Die Bezeichnung Methode erhält erst dadurch, dass sie wohl kaum noch als Metapher erkannt wird, ihren eigentlichen, begrifflichen Sinn. Und zwar in Anschluß an FREGE (1969) durchaus Sinn jedoch keine substantielle Bedeutung.

Das metaphorologische Projekt Blumenbergs nähert sich solchen Themen auf andere Weise. Seine Annäherung an das Phänomen der Metapher geht aus von der Grundannahme, dass die Metapher eben nicht in der Funktion eines Begriffes aufgeht, auch geht sie nicht in Begriffe über, d.h. den Tod der Metapher begründet Blumenberg nicht durch den daraus hervorgehenden Begriff. Er spricht in diesem Zusammenhang von der absoluten Metapher. Diese ist für Blumenberg schlichtweg nicht durch begriffliche Bezeichnungen restlos zu ersetzen. Darauf werden wir zurückkommen. Ricœur verweist hinsichtlich dieser Thematik auf Hegel, der „das Leben des Begriffes im Tod der Metapher“ gedanklich erfasst.¹¹⁹

Festzuhalten ist, dass nach Ricœur zwei unterschiedliche Referenzbereiche, derjenige prosaischer Bezeichnungen und derjenige dichterischer Metaphern, bestehen. Zudem arbeitet Ricœur mit der Spannungstheorie, die hinsichtlich dieser Bereiche im Blick zu behalten ist. Spannung entsteht, weil die Metapher beide Referenzbereiche zugleich repräsentiert. Einer dieser Referenzbereiche gilt dabei als bekannt. Er ist lexikalisiert. Über diesen bekannten Referenzbereich bewegt sich die Metapher dynamisch hinaus und „erhebt (...) einen unbekanntem Referenzbereich zur Sprache, unter dessen

¹¹⁴ Die undifferenzierte Betrachtung »der« Metaphysik Heideggers beanstandet zurecht RICŒUR (1986), S. 299f., vgl. HEIDEGGER (1965), S. 76; HEIDEGGER (1965), S. 68.

¹¹⁵ RICŒUR (1986), S. 253

¹¹⁶ RICŒUR (1986), S. 253f.

¹¹⁷ RICŒUR (1986), S. 254

¹¹⁸ RICŒUR (1986), S. 270.

¹¹⁹ RICŒUR (1986), S. 270

Herrschaft das semantische Ausdrucksbestreben aktiv wird und sich entfaltet.“¹²⁰

Gegen Ende seiner sechsten Studie schreibt Ricœur, dass „es keinen Ort außerhalb der Sprache gibt und (...) man *über* die Sprache immer noch *in* der Sprache zu sprechen beansprucht.“¹²¹ Blumenberg geht davon aus, dass es zumindest ein sprachloses Denken geben müsse. Das Nachdenken über die Sprache, insbesondere über die Metapher in der Dichtung und im philosophischen Diskurs bleibt in der Forschung ein aktuelles Thema, auch über Heidegger hinaus, denn wer über die Metapher des Weges nachdenkt und sich dabei „auf den Weg der Sprache selbst begibt“ vermag auch, „die Vorwärtsbewegung des Denkens (...) zu »redigieren«, einen Schritt »zurück« zu tun (...) [und] sich mit einem »Sprung« aus dem Kreis eingefahrener Ideen [hinauszuversetzen]. (...) Wer hat nicht gewußt, daß letztlich »Weg« und »Ort« dasselbe, »Methode« und »Sache« identisch sind?“¹²² Und mit diesen Worten Ricœurs befinden wir uns mitten in unserem Themengebiet. Vorab sei darauf hingewiesen, dass wiederum Weg, Sprung und Kreis einer verwandten Bildlichkeit zuzuordnen sind. Wir werden Schillers Werk hinsichtlich dieser Punkte zu berücksichtigen haben, doch vorerst sei das Projekt Blumenbergs betrachtet, das auf eigentümliche Art und Weise Begriffsgeschichte und Phänomenologie anhand bestimmter Metaphern umdenkt.

1.3.2 Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*

Im Unterschied zu den vielfältigen Theorien zur Erscheinung der Metapher betrachtet Hans Blumenberg in seinen *Paradigmen zu einer Metaphorologie* keine „Methode für den *Gebrauch* von Metaphern oder für den Umgang mit den in ihnen sich kundgebenden Fragen“¹²³, sondern begreift das Thema Metapher als „wesentlich *historische/n*/Gegenstand.“ Anhand von Beispielen nähert sich Blumenberg synchron und diachron sprachlichen Zusammenhängen an, die Aussagen zur Wahrheit fixieren und schreibt eine „Kritik der Sprache in ihrer ›Leitfunktion‹ für unser Denken.“¹²⁴ Seine Aufgabe sieht er darin, „Felder abzugrenzen, innerhalb deren man absolute Metaphern vermuten kann“¹²⁵. Den Begriff »absolute Metapher« übernimmt Blumenberg, so Anselm

¹²⁰ Siehe RICŒUR (1986), S. 278f. ; Zitat Seite 279

¹²¹ RICŒUR (1986), S. 286

¹²² RICŒUR (1986), S. 300f. ; Hierzu ist anzumerken, dass an jedem bestimmten Ort der Bewegung diese gleichsam zeitlich angehalten gedacht werden müsste und dass bloß die Summe einzelner Orte keine Bewegung ausmacht. In solch einem Denken „*ruht* der fliegende Pfeil – weil ihm in jedem unteilbaren »Jetzt« immer nur eine einzige, eindeutige bestimmte und unteilbare »Lage« zukommt.“ Vgl. CASSIRER (1923), S. 33. Ort und Weg müssen wie Moment und Prozess „für das Bewußtsein in eine vollkommene Einheit zusammengehen“ CASSIRER (1923), S. 33, um »Bewegung« adäquat zu denken.

¹²³ BLUMENBERG (1998), S. 23. Hervorhebungen des Originals werden stets beibehalten und entsprechend wiedergegeben.

¹²⁴ BLUMENBERG (1998), S. 24

¹²⁵ BLUMENBERG (1998), S. 12

Haverkamp, von Hugo Friedrich, der ihn in *Struktur der modernen Lyrik* eingeführt hat.“¹²⁶

Folgen wir diesem Hinweis, treffen wir auf die Bezeichnung »absolute Metapher« während der Interpretation des Gedichtes *Bateau ivre* (1871) von RIMBAUD, denn dort heißt es bei Hugo Friedrich:

Die Bildinhalte besitzen eine so vehemente Macht, daß die symbolische Gleichung zwischen Schiff und Mensch nur im Bewegungsablauf des Ganzen zu erkennen ist. Die bewegten Inhalte selbst sind sichtbare, scharf bezeichnete Einzelheiten. Je fremdartiger und irrealer die Bilder werden, desto sinnlicher wird ihre Sprache. Dem kommt die dichterische Technik zugute, die den Text durchweg als absolute Metapher anlegt, nur vom Schiff, nie vom symbolisierten Ich redet.¹²⁷

Das, worauf sich die absolute Metapher bei Hugo Friedrich bezieht, blendet sie über lange Textpassagen hinweg oder sogar völlig aus. Hugo Friedrich fährt fort:

Wie kühn dies gewirkt hat, geht daraus hervor, daß BANVILLE, dem RIMBAUD das Gedicht vorgelesen hatte, zu bemängeln fand, es begänne leider nicht mit den Worten ›Ich bin ein Schiff, das ...‹ [.] BANVILLE begriff nicht, daß die Metapher hier nicht mehr bloß eine Vergleichsfigur ist, sondern eine Identität schafft. Die absolute Metapher wird ein beherrschendes Stilmittel der späteren Lyrik bleiben. Bei RIMBAUD selbst entspricht sie einem Grundzug seines Dichtens, der nachher unter dem Stichwort »sinnliche Irrealität« zu berühren sein wird.¹²⁸

Hugo Friedrich spricht folglich von einer absoluten Metapher ausschließlich im Gedicht. Die Sprache der poetisch entworfenen Welt, um mit Ricœur zu sprechen, bezieht sich nicht auf das, was wir spontan mit Realität bzw. Wirklichkeit bezeichnen würden, sondern schafft sich im poetischen Text ihren eigenen Referenzbereich. Des Weiteren ist anzumerken, dass Hugo Friedrich die absolute Metapher in ihrer Sinnlichkeit, d.h. sinnlich wahrnehmbaren Sachbezogenheit, auffasst. Dabei betont er die poetisch mögliche, sogar irrealen „absolute Gleichsetzung des Verschiedenen“.¹²⁹ Die Grundzüge moderner Lyrik sieht Friedrich eben darin, dass „das Gedicht (...) Vorgang nicht in der Sache sondern in der Sprache [ist]“¹³⁰ und dass keine völlige inhaltliche „Auflösung“ von Gedichten mehr möglich ist.¹³¹ An dieser Stelle spricht Hugo Friedrich von

¹²⁶ HAVERKAMP (2001), S. 445 mit Anm. 9

¹²⁷ FRIEDRICH (1965), S. 55.

¹²⁸ FRIEDRICH (1965), S. 56

¹²⁹ FRIEDRICH (1965), S. 65

¹³⁰ FRIEDRICH (1965), S. 75

¹³¹ FRIEDRICH (1965), S. 85

der „metaphorischen Phantasie“: „Die verwandelnde Kraft liegt in der metaphorischen Phantasie. Sie erzeugt irrealer Bilder, die den Rang von Mythen haben und die einander fernste Felder zusammenzwingen.“¹³² Beinahe keine Metaphern mehr, sondern geradezu eine Identität des sachlich sehr Verschiedenen entdeckt also Hugo Friedrich als das Merkmal moderner lyrischer Erscheinungen. Den Erscheinungen, die traditionell – »traditionell« im Gegensatz zu »modern« – als Metaphern galten ist, so ist für Hugo Friedrich zu ergänzen, die Möglichkeit des Vergleichens wesentlich. Wohingegen „[d]ie moderne Metapher aber [die Analogie] verflüchtigt oder vernichtet [...], [die moderne Metapher] spricht nicht ein Zueinandergehören aus, sondern zwingt das Auseinanderstrebende zusammen. Ihr durchgängiges Merkmal ist die möglichst große Entfernung zwischen Sache und Bild (was übrigens eine weitere Verwandtschaft mit der Barockliteratur ist).“¹³³ Bezüglich der absoluten Metapher betont Hugo Friedrich: „Noch näher an die Identifizierung [des sachlich voneinander Verschiedenen T.N.], noch weiter ab vom Vergleichen rückt die absolute Metapher, bei der die zu vergleichende Sache überhaupt nicht oder erst spät genannt wird.“¹³⁴ Als Beispiele führt Hugo Friedrich unter anderem VALÉRY ›Dies stille Dach‹ an und ergänzt: „erst nachher erfährt man, es ist das Meer.“¹³⁵ Wenngleich nun Blumenberg die Bezeichnung »absolute Metapher« von Hugo Friedrich übernommen haben könnte, ist doch zu bedenken, dass Blumenberg als absolute Metaphern Metaphern bezeichnet, „die sich gegenüber dem terminologischen Anspruch als resistent erweisen, nicht in Begrifflichkeit aufgelöst werden können, nicht aber, daß nicht eine Metapher durch eine andere ersetzt bzw. vertreten oder durch eine genauere korrigiert werden kann.“¹³⁶ Wir betrachten eine Reflexion zum philosophischen Diskurs. Dieses Sprachsystem strebt eine möglichst eindeutige Begriffssprache an und übt folglich Verzicht auf Metaphern. Jedenfalls bemerkt Blumenberg, dass es „die Stärke der philosophischen Sprache (...) immer gewesen [ist], daß sie den Versuchen zur Ausweitung der metaphorischen Aushilfen widerstand.“¹³⁷ Haverkamps Aussage, dass Blumenberg die Bezeichnung »absolute Metapher« von Friedrich entlehnt habe, stehen wir insofern skeptisch gegenüber, als die Bezeichnungen Friedrichs und Blumenbergs auf unterschiedliche Sprachinhalte abzielen.

Blumenberg schreibt an seinem metaphorologischen Projekt zu einer Zeit, in der Koselleck die »Verzeitlichung« von Begriffen konstatiert, das Lexikon *Geschichtliche Grundbegriffe* entsteht und Joachim Ritter und Karlfried Gründer das *Historisches Wörterbuch der Philosophie* begründen. Folglich zu einer Zeit umfassend einsetzender begriffsgeschichtlicher Untersuchungen. Blumenberg integriert sich in diese Forschungslinie, wenn er bekundet, dass auch absolute Metaphern, und zwar in einem radikalerem Sinn als Begriffe, Geschichte haben.¹³⁸ Dieser radikalere Sinn, der die Leistung der absolu-

¹³² FRIEDRICH (1965), S. 113 ; vgl. WEINRICH (1963) „Semantik der kühnen Metapher“ in: DVJs 37 (1963), S. 362

¹³³ FRIEDRICH (1965), S. 151f. Runde Klammer von Hugo Friedrich.

¹³⁴ FRIEDRICH (1965), S. 152

¹³⁵ FRIEDRICH (1965), S. 152

¹³⁶ BLUMENBERG (1998), S. 12f.

¹³⁷ BLUMENBERG (2007), S. 80

¹³⁸ BLUMENBERG (1998), S. 13

ten Metapher entdeckt, die eben nicht rückführbar in begriffliche Sprache ist, öffnet den Blick auf die Logik der Metapher. Darüber hinaus bietet Blumenberg die Erklärung einer Unbegrifflichkeit. Wohl mit Bezug auf die von Koselleck so genannten Kollektivsingulare, die im 18. Jahrhundert entstehen, hinterfragt Blumenberg die „Priorität von Vernunftbegriff und Metapher“¹³⁹ und führt aus: „muß ein bezeichnenbarer Begriff wie ›Geschichte‹ *schon da* sein, um durch ihn im Kontext die schwache Determination für die Einsetzung von Metaphern allererst zu schaffen? Oder entsteht der kollektive Singular ›Geschichte‹, der erst im 18. Jahrhundert hervortritt, selbst schon als Metapher für ein Ganzes, von dem nun unterstellt wird, daß es derart dargestellt werden kann, wie man Geschichten erzählt und versteht nach dem Kriterium dessen, was in ihnen vorkommen muß, um die Handlung zu begreifen (so daß der kollektive Singular *gar nicht kollektiv* wäre, also keineswegs aus der Zusammenfügung von Geschichten die Geschichte machte)?“¹⁴⁰ ›Geschichte‹ folglich als Kollektivsingular (Koselleck) oder als Begriff, der sich erst mit der Zeit „seine metaphorischen Prädikate als den adäquaten Ausdruck annektiert, *aus den Historien*, die erzählt werden, *die Historie* macht, die in allen Erzählungen nicht mehr aufgeht, durch kein Erzählen vollends integriert und objektiviert werden kann“¹⁴¹ (Blumenberg). Es soll hier keine der Theorien bevorzugt werden, beide Betrachtungsweisen sind nachvollziehbar und haben ihre Berechtigung. Doch wir ahnen, warum die *Theorie der Unbegrifflichkeit* erst aus dem Nachlaß rekonstruiert worden ist.¹⁴² Selbst Anselm HAVERKAMP (2009) hat keine Scheu, vom „Skandalon der Metaphorologie“ zu sprechen.¹⁴³

Blumenberg erkundet in seiner Metaphorologie speziell das Gebiet und die Geschichtlichkeit der »absoluten Metapher«.¹⁴⁴ Denn er verfolgt unter anderem „die Geschichte der mit dem Wahrheitsproblem am engsten verschwisterten Metapher, derjenigen des

¹³⁹ BLUMENBERG (2007), S. 65

¹⁴⁰ BLUMENBERG (2007), S. 65f., Hervorhebung von Blumenberg; vgl. „Geschichte ist das Geschehene und was fort und fort geschieht in der Zeit. Aber so ist sie auch das Geschichtete und das Geschicht, das unter dem Boden ist, auf dem wir wandeln, und je tiefer die Wurzeln unseres Seins hinabreichen ins unergründliche Geschichte dessen, was außer- und unterhalb liegt der fleischlichen Grenzen unseres Ich, es aber doch bestimmt und ernährt, so daß wir in minder genauen Stunden in der ersten Person davon sprechen mögen und als gehöre es unserem Fleische zu, – desto sinnig–schwerer ist unser Leben und desto würdiger unserer Seele.“ MANN (1990), Bd. 4, S. 185; Vgl. zur ähnlichen Verwendung von »Geschichte« in Benns *Roman des Phänotyp* BLEINAGEL (1967), S. 22; Zur Kontextabhängigkeit der Metapher siehe auch LEEZENBERG (2001), S. 149ff.

¹⁴¹ BLUMENBERG (2007), S. 67

¹⁴² Vgl. das editorische Nachwort von Anselm Haverkamp in BLUMENBERG (2007), S. 115–119; Blumenberg selbst spricht davon, „daß dem Titel einer Metaphorologie schon als solchem ein Ruch von Illegitimität anhaftet“ BLUMENBERG (2007), S. 83, zielt an dieser Stelle allerdings vordergründig auf die Metapher, die in „unserer Tradition bei der Rhetorik [liegt].“ (S. 83) Da das Verhältnis der Rhetorik zur Wahrheit permanent umstritten ist, schreibt Blumenberg mit dem Ziel, die Metapher aus dieser viel zu eingeschränkten Perspektive zu lösen.

¹⁴³ HAVERKAMP (2009), S. 188 (Titel)

¹⁴⁴ Begriffsgeschichte erachtet in gewissem Sinne auch Anselm HAVERKAMP (2007), der sich sichtbar an Blumenbergs metaphorologischem Projekt abarbeitet, im Anschluss vor allem an GUMBRECHT (2006) als obsolet, an deren Stelle vertritt HAVERKAMP (2007) eine Metaphorologie. „Haverkamp folgt damit der negativen Bilanz der Begriffsgeschichte, die Hans Ulrich Gumbrecht in Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte formuliert. Für beide Autoren hat sich die Begriffsgeschichte

*Lichtes*¹⁴⁵. Und er stellt fest, dass „[d]ie Lichtmetaphorik (...) nicht rückübertragbar [ist]“¹⁴⁶. Das heißt, dass die Lichtmetaphorik im Zusammenhang mit der Bezeichnung Wahrheit als absolute Metapher gelten kann, die nicht in Begrifflichkeit aufzulösen ist. Gleiches gilt für die Atomistik, die im Zusammenhang mit dem Eintreffen schicksalhafter Schiffbrüche von Blumenberg auch als absolute Metapher betrachtet wird.¹⁴⁷ Was genau bezeichnet Blumenberg als absolute Metapher? Blumenbergs absolute Metaphern gelten als „kontextresistent“¹⁴⁸. Am Beispiel der Redewendung vom Wald, den man „vor Bäumen nicht sieht, sobald man in ihn eingedrungen ist“¹⁴⁹ erläutert Blumenberg, dass wir „absolut auf die absolute Metapher angewiesen [sind]“,¹⁵⁰ die sich so wenig in Eigenschaften und Bestimmbarkeiten auf[löst] wie dieser letztinstanzliche ›Wald‹ in Bäume.“¹⁵¹ Die Frage, inwieweit nach Blumenberg hinsichtlich eines Begriffes, z.B. Fortschritt, selbst noch von einer Metapher bzw. absoluten Metapher gesprochen werden kann, bleibt hier insofern offen, als Blumenberg schreibt: „Daß freilich eine Metapher absolut ist, bedeutet nicht, daß sie nur diesen Vorstellungsinhalt haben kann, sondern nur, daß sie nicht statt Metapher Begriff sein kann.“¹⁵² Hier ist vergleichsweise auf die Feststellung Ricœurs zu verweisen, der mit Hegel den Begriff aus dem Tod der Metapher hervorgehen sieht.

Wie Ricœur bedient sich auch Blumenberg der Modellvorstellung, um die Funktion von Metaphern zu beschreiben. Während seiner Analyse der Wahrheitsmetaphern kommt Blumenberg selbst darauf zu sprechen, dass Klassifizierungen, wie z.B. optimistisch oder pessimistisch „im Grunde an der Verdrossenheit oder Heiterkeit einer Physiognomie“ (...) ›abgelesen‹ werden an ganz elementaren *Modellvorstellungen*, die in der Gestalt von Metaphern bis in die Ausdrucksphäre durchschlagen.“¹⁵³ Auch zwei Referenzbereiche kommen so der Metapher zu. „Die Metapher verbindet die Sprachbereiche des primären Wirklichkeitsbezuges und der sekundären Möglichkeitsbeziehungen.“¹⁵⁴

Eine Art elementarer Modellvorstellung, die in der Gestalt von Metaphern bis in die Ausdrucksphäre durchschlägt, ist mit dem Streifen Erde, der als »Weg« bezeichnet wird, ebenfalls vorhanden. Wenngleich Hans Blumenberg bei der Betrachtung von Wahrheitsmetaphern nicht explizit die Wegmetaphorik berücksichtigt, ausgenommen vielleicht die Reisetmetapher in seinem „beinahe schon (...) Exposé einer, noch zu

historisch erledigt, an ihre Stelle tritt das vage skizzierte Projekt einer Metaphorologie.“URBAN (2008) [32] mit Anm. 5

¹⁴⁵ BLUMENBERG (1998), S. 15, Blumenberg verweist an dieser Stelle selbst auf seine Abhandlung „Licht als Metapher der Wahrheit. In: *Studium Generale* X, S. 432-447 ; BLUMENBERG (2001), 139-172.

¹⁴⁶ BLUMENBERG (1998), S. 15

¹⁴⁷ BLUMENBERG (2003), S. 19

¹⁴⁸ BLUMENBERG (2007), S. 65

¹⁴⁹ BLUMENBERG (2007), S. 98f.

¹⁵⁰ BLUMENBERG (2007), S. 99

¹⁵¹ BLUMENBERG (2007), S. 99

¹⁵² BLUMENBERG (2007), S. 107

¹⁵³ BLUMENBERG (1998), S. 16, Hervorhebung von Blumenberg.

¹⁵⁴ BLUMENBERG (2007), S. 88

leistenden, sehr reizvollen Sonderuntersuchung“¹⁵⁵, integrieren seine angeführten Beispiele nicht selten eine mehr oder weniger deutlich artikulierte Vorstellung bzw. Hintergrundvorstellung von »Weg«. Als prominentes Beispiel sei hier ein Abschnitt aus Kants *Kritik der reinen Vernunft* angeführt: „Sie [die Naturforscher der Neuzeit] begriffen, daß die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt; daß sie mit Prinzipien ihrer Urteile nach beständigen Gesetzen »vorangehen« und die Natur nötigen müsse, auf ihre Fragen zu antworten, nicht aber sich von ihr allein gleichsam »am Leitbände gänglich lassen« müsse (...).“¹⁵⁶ Obgleich in Kants *Vorrede zur zweiten Auflage* und in seinen anderen Schriften sehr häufig Wegmetaphern vorliegen, sei diese Stelle zur Betrachtung herangezogen, um ausgehend von ihr eine Annäherung an Blumenbergs Schriften *Theorie der Unbegrifflichkeit* und *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*¹⁵⁷ zu unternehmen. Beide Schriften sind m.E. ergänzend zu Blumenbergs *Paradigmen zu einer Metaphorologie* heranzuziehen, von der Blumenberg selbst sagt, sie sei nur „Halbzeug“¹⁵⁸.

Der aufrechte Gang, der hier durch Kants »nicht am Leitbände gänglich lassen« aufgegriffen sei, ist für Blumenberg genau die anthropologische Voraussetzungen für „die Objektivierbarkeit dessen, was noch nicht leibhaftige Nähe ist.“¹⁵⁹

Der Mensch ist zugleich Mängelwesen¹⁶⁰ und Überflußwesen.¹⁶¹ Für Blumenberg ist der mit dem aufrechten Gang mögliche gewordene Blick auf den Sternenhimmel ein Blick, der „auf das Ganze gerichtet“ ist.¹⁶² Mit dem aufrechten Gang erweitert der Mensch seinen Gesichtskreis und denkt über direkte Aktion/Reaktion- bzw. Bedürfnis/Bedürfnisbefriedigung-Zusammenhänge hinaus. Er entwickelt vor-

¹⁵⁵ BLUMENBERG (1998), S. 29, wobei er u.a. auf die Thematik der „Heimkehrlosigkeit“ und die der „Nicht-Kreisförmigkeit“ hinweist, BLUMENBERG (1998), S. 29.

¹⁵⁶ BLUMENBERG (1998), S. 44 ; KANT (1956), S. 23, Hervorhebung von mir

¹⁵⁷ Aus den Konzepten Blumenbergs für eine Vorlesung im Sommer 1975, ediert und herausgegeben von Anselm Haverkamp, vgl. *Editorisches Nachwort* in BLUMENBERG (2007), S. 116

¹⁵⁸ So Anselm Haverkamp in seinem Nachwort zu BLUMENBERG (2007), S. 115. Anselm Haverkamp spricht vom „Neuansatz der *Unbegrifflichkeit* von 1975“ und dem „Entwurf der *Paradigmen* von 1960“ doch m.E. sind beide Projekte wohl nicht isoliert voneinander zu betrachten.

¹⁵⁹ BLUMENBERG (2007), S. 15 ; Zum »Gängelband« bzw. zum errungenen aufrechten Gang vgl. auch BLASHOFER-HRUSA und WARNEKEN (1990) passim.

¹⁶⁰ „[I]m Vergleich zum Tier [erscheint der Mensch] als »Mängelwesen«“ GEHLEN (1955), S. 21 u. ö. Arnold Gehlen zieht einen solchen Vergleich in Betracht, um die „Sonderstellung“, GEHLEN (1955), S. 11 u. ö. des Menschen zu betonen, von dem er mit Nietzsche sagt, er sei „das noch nicht festgestellte Tier“ GEHLEN (1955), S. 10 und NIETZSCHE (1968 [1886/1887]), S. 63–81 ; Zu Blumenbergs Bezug zu Gehlen siehe BLUMENBERG (2009), S. 115.

¹⁶¹ Nicht nur in geistiger Hinsicht im Sinne des präventiven Verhaltens gilt der Mensch als Überflußwesen, sondern sogar in körperlicher Hinsicht, insofern er nutz- und zwecklose Bewegung, z.B. Spazierengehen und Tanzen, kultiviert. „Diese Zweideutigkeit [Nutz- und Zwecklosigkeit / Überfülle] entspricht der Auffassung vom Menschen als einem Wesen, das zugleich die Züge eines Mängel- und eines Überflußwesens aufweist. Nicht umsonst spielt der Tanz bei all jenen Philosophen eine Rolle, die für eine Hyperbolik Raum lassen, die sich nicht in ein rundes Ganzes fügt, also bei Platon oder bei Nietzsche und bei Valéry, der an beide anknüpft.“ WALDENFELS (2009), S. 15

¹⁶² BLUMENBERG (2007), S. 16, Hervorhebung von Blumenberg.

ausschauende, planende Aktivitäten. Diesen „Aufstieg des Menschen von der Erdverhaftung, von der Objektivierung und Begriffsbildung zur Totalität, zur Idealität“ erachtet Blumenberg dabei keineswegs als konfliktfrei.¹⁶³ Für unsere Thematik zentral sind die hier beschriebenen Anfänge der Begriffsbildung im Zusammenhang mit der anthropologischen Komponente des aufrechten Ganges, der auch „immer *ein Zu-Viel gegenüber der Unmittelbarkeit*, mit dem fertig zu werden, was gerade anliegt“, in sich trägt.¹⁶⁴ „Der Mensch ist, bis in seine wissenschaftliche Verhaltensweise hinein, ein Wesen, das allem zuvorkommen muß.“¹⁶⁵ Der Begriff, der über das hinausreicht, was unmittelbar ansteht, „leistet (...) nichts anderes, als die Verfügbarkeit des Gegenstandes potentiell bereitzuhalten, abrufbar zu machen.“¹⁶⁶ Prävention und Entlastung mittels des Begriffes ist jedoch nicht Endzweck desselben, denn, so die These Blumenbergs, „die Abkehr von der Anschauung steht ganz im Dienst der *Rückkehr zur Anschauung*.“¹⁶⁷ Um diese These auszuführen, verweist Blumenberg auf den Genuss. „Der Genuß erfordert die Rückkehr zur vollen Sinnlichkeit unter den Bedingungen des Rückkehrenden. Die Reizentlastungsbewegung wird umgekehrt in eine Reizsuchbewegung.“¹⁶⁸ Damit spricht Blumenberg von der Metapher. Er betrachtet die Metapher als ästhetisches Medium, das in der „Ursprungssphäre des Begriffs beheimatet“ ist und davon, dass sie „für die Unzulänglichkeit des Begriffs und seine Leistungsgrenzen noch fortwährend einzustehen hat.“¹⁶⁹ Folglich leistet die Metapher für Blumenberg genau das, was der Begriff eben nicht zu leisten vermag.

„Die Metaphorologie ist zwar keine ästhetische Disziplin, sie betrachtet das Verhältnis von Begriff und Metapher als genetisches und funktionales, aber es gehört durchaus zu ihrer Thematik, zu beschreiben und zu erklären, wie die Metapher in den ästhetischen Kontext überhaupt eingeht oder besser: wie das Ästhetische in seiner Gesamtheit aus dem metaphorischen und mythischen Substrat hervorgeht.“¹⁷⁰ Dieser Hinweis darauf, womit wir es zu tun haben, wenn wir von der Metaphorologie Blumenbergs sprechen und die von Blumenberg herangezogene Ergänzung Kants, „daß die Art von Anschauungen, die für die Realität empirischer Begriffe erforderlich ist, ›Beispiel‹ heißt“¹⁷¹, geben Hinweise darauf, was unter dem Titel *Paradigmen zu einer Metaphorologie* zu verstehen ist.

Jedoch steht Blumenberg dem Zusammenhang von Beispiel und Begriff kritisch gegen-

¹⁶³ BLUMENBERG (2007), S. 16

¹⁶⁴ BLUMENBERG (2007), S. 17

¹⁶⁵ BLUMENBERG (2007), S. 109

¹⁶⁶ BLUMENBERG (2007), S. 28

¹⁶⁷ Ähnliche Äußerungen sind bereits bei Friedrich Schiller zu finden, z.B. „Das darzustellende Objekt muß also, ehe es vor die Einbildungskraft gebracht und in Anschauung verwandelt wird, durch das abstrakte Gebiet der Begriffe *einen sehr weiten Umweg nehmen*, auf welchem es viel von seiner Lebendigkeit (sinnlichen Kraft) verliert.“ Schiller, Kallias-Brief vom 28.02.1793, DTV V, S. 432, Hervorhebung von Schiller.

¹⁶⁸ BLUMENBERG (2007), S. 27

¹⁶⁹ BLUMENBERG (2007), S. 28

¹⁷⁰ BLUMENBERG (2007), S. 28

¹⁷¹ BLUMENBERG (2007), S. 54

über und stellt fest, „daß es *demonstrative Definitionen* im strengen Sinne *nicht gibt*. Kein Zeigen auf irgend etwas kann je die befriedigende Antwort auf die Frage sein, *was* etwas sei, das ich mit einem Begriff einführe.“¹⁷² Die Annahme, dass Beispiele den Begriff betreffen, täuscht. Denn Blumenberg erläutert: „Das symbolische Verfahren, wie Kant es nennt“ – Blumenberg liest den Ausdruck ›symbolisch‹ bei Kant derart, dass er nichts anderes als ›metaphorisch‹ bedeutet – „besteht also darin, für einen Begriff eine Anschauung einzuführen, die als solche nicht zum Beispiel dienen kann, die aber gestattet, »die bloße Regel der Reflexion über jene Anschauung auf einen ganz andern Gegenstand, von dem der erstere nur das Symbol ist, anzuwenden«.¹⁷³ Was ist nun unter der Bezeichnung »Metaphorologie« zu verstehen? Fassen wir kurz zusammen. Erstens betrachtet die Metaphorologie das Verhältnis von Begriff und Metapher und zwar als ein genetisches Verhältnis und als ein funktionales Verhältnis. Als genetisches Verhältnis insofern, als Metapher und Begriff der gleichen »Ursprungssphäre«, einer anthropologischen Bedingung, entstammen. Als ein funktionales Verhältnis insofern, als die Metapher ein ästhetisches Medium ist und als Gegenstand der Anschauung erscheint. Die Regel der Reflexion über diese Anschauung ist übertragbar „auf einen primären Begriff“¹⁷⁴, wengleich es möglicherweise gar keine Anschauung gibt, die diesem Begriff je korrespondiert. Diese Überlegungen, „[d]ies Geschäft“ von dem Kant sagt, dass es eine „tiefere Untersuchung verdient“¹⁷⁵, gibt den Impuls für Blumenbergs *Paradigmen zu einer Metaphorologie*.¹⁷⁶ Den Aspekt der Lebenswelt mit einbezogen schreibt Blumenberg: „Metaphorologie, will sie sich nicht auf die Hilfsfunktion der Metapher für die Begriffsbildung beschränken, sondern zum Leitfaden der Hinblicknahme auf die Lebenswelt werden, [kann] nicht ohne die Einfügung in den weiteren Horizont einer Theorie der Unbegrifflichkeit auskommen.“¹⁷⁷

Für uns ist neben den begrifflichen Auseinandersetzungen zur Metapher Folgendes interessant. Die von Blumenberg zitierte Literatur sowie Blumenbergs Text enthalten auffällig viele Wegmetaphern. Beispielsweise der von Blumenberg angeführte Textauschnitt aus Jean Pauls *Auswahl aus des Teufels Papieren* (XII): „Es wird mich niemals reuen, wenn ich, so gut es mit guten Gleichnissen möglich ist, hier Jeden lehre, was diese Welt eigentlich ist. Sie kann gar wol das *Sackgäßchen* in der großen Stadt Gottes sein (...).“¹⁷⁸ Das tradierte Wort Jesus’: „Die Welt ist eine Brücke, überschreitet sie, doch baut kein Haus darauf, sie dauert nur eine Stunde“¹⁷⁹, wäre ein weiteres

¹⁷² BLUMENBERG (2007), S. 54, Hervorhebung von Blumenberg.

¹⁷³ BLUMENBERG (2007), S. 58 ; Als solches Beispiel dient Kant die Handmühle, die symbolisch auf den Begriff des Staates, „wenn er durch einen einzelnen absoluten Willen beherrscht wird“ (ebd.) angewendet werden kann.

¹⁷⁴ BLUMENBERG (2007), S. 58

¹⁷⁵ BLUMENBERG (2007), S. 58

¹⁷⁶ „[D]er Satz, der zu den hier vorzulegenden Untersuchungen [der Paradigmen zu einer Metaphorologie] den ersten Anstoß gegeben hat: *Dies Geschäft ist bis jetzt noch wenig auseinander gesetzt worden, so sehr es auch eine tiefere Untersuchung verdient*“ BLUMENBERG (1998), S. 12

¹⁷⁷ BLUMENBERG (2007), S. 101

¹⁷⁸ BLUMENBERG (1998), S. 25f., Hervorhebung nach Blumenberg.

¹⁷⁹ BLUMENBERG (1998), S. 27f., Anm. 23 mit Hinweisen zur Herkunft dieser Aussage.

Beispiel.¹⁸⁰ Blumenberg führt diese Textstellen an, um die Geschichte der Wahrheitsmetaphorik zu durchleuchten. Dabei ist die Formulierung »durchleuchten« hier, wie dies auch z.B. für »erhellen« oder »erklären« gelten würde, ein Hinweis darauf, dass die Lichtmetaphorik unumgebar mit dem Sprechen über »Wahrheit« verbunden ist.¹⁸¹

Im dritten Teil seines Buches geht Blumenberg dazu über, »Querschnitte« zu legen und die bisherigen »historischen Längsschnitte« dadurch zu ergänzen.¹⁸² Dabei verläuft seine Untersuchung nicht mehr rein metaphorologisch, sondern geht dazu über »Begriff und Metapher, Definition und Bild als Einheit der Ausdruckssphäre eines Denkers oder einer Zeit [zu] nehmen.«¹⁸³ Für die Wahrheitssuche, so zeigt Blumenberg anhand der Schriften Laktanz' auf, konstatiert dieser der heidnischen Philosophie eine falsche Blickrichtung. »Demokrit habe gesagt, die Wahrheit liege versenkt wie in einem grundlos tiefen Brunnen«.¹⁸⁴ Blumenberg führt anhand einiger Zitate vor Augen, »daß die Wahrheit für den Philosophen ›unten‹ liegt« und fügt hinzu »auch in dieser Richtung muß das Verhalten des Wahrheitssuchenden ›methodisch‹ angemessen sein, es muß *descensus* [(hinabsenken)], nicht *praecipitium* [(hinabstürzen)] sein, sonst wird die Tiefe zum Abgrund: man erreicht zwar die Wahrheit, bleibt dabei aber nicht ›heil‹.«¹⁸⁵ »Sackgasse«, »Brücke« und »Abgrund« lassen darauf schliessen, dass nicht nur die Licht– sondern auch die Wegmetaphorik mit der Rede von »Wahrheit« verknüpft, wenn nicht gar verbunden ist.

Blumenberg geht zudem darauf ein, dass mit der Erfindung optischer Geräte, Mikroskop und Fernrohr, wobei letzteres im 17. Jahrhundert und darüber hinaus zur Metapher für die Reichweite des menschlichen Geistes wird, den Wahrheitssuchenden neuartige Hilfsmittel zur Verfügung stehen. Fernrohre sind für Bacon so, »(...) als ob man Fährboote oder Schiffchen zur Verfügung hätte, ein näherer Verkehr mit den Himmelskörpern eingeleitet und unterhalten werden kann.« Blumenberg kommentiert dieses Zitat mit den Worten: »Die Metapher verrät, daß mit dem Fernrohr ein ›Sprung‹ getan worden ist, der spezifisch schon den interstellaren Raumverkehr impliziert.«¹⁸⁶ Sackgasse, Brücke, Abgrund, Weg, Sprung und Kreis werden uns als einander verwandte Vorstellungen im Werk Friedrich Schillers noch umfassend beschäftigen.

Neben der Tatsache, dass Blumenberg in seinen *Paradigmen zu einer Metaphorologie*

¹⁸⁰ »Sackgasse« und »Brücke« verweisen auf die zentrale Metaphorik, Bildlichkeit und Landschaftsinszenierung im Werk Schillers. Eben diese beiden Bezeichnungen wecken neben »Sprung« und »Abgrund« unsere besondere Aufmerksamkeit, da sie als zentrale Elemente in Schillers Werk wiederkehren

¹⁸¹ Blumenbergs Beispiele widerlegen m.E. die vorsichtig, mit Blick auf Sulzers Schriften, angestellte Vermutung von MACOR (2010), S. 110, dass »Schillers Verwendung des Begriffspaares »dunkel vs hell/deutlich« neu [sein könnte]«.

¹⁸² BLUMENBERG (1998), S. 49, Hervorhebung von Blumenberg.

¹⁸³ BLUMENBERG (1998), S. 49

¹⁸⁴ BLUMENBERG (1998) S. 53 ; Thomas Mann nutzt diese Vorstellung, um seine Tetralogie damit zu beginnen.

¹⁸⁵ BLUMENBERG (1998), S. 55, Anm. 64 , Hervorhebung von Blumenberg, dt. T.N.

¹⁸⁶ BLUMENBERG (1998), S. 36

Zitate anführt, die überaus häufig das Bild des Weges und die Wegmetaphorik aufweisen, spricht Blumenberg im Zuge seiner Untersuchung von drei für uns zentralen Punkten. Erstens vom ›Arbeits‹charakter der Wahrheit und der Aufwertung des Prozesses gegenüber dem Ergebnis.¹⁸⁷ Zweitens nutzt er dafür ein Zitat Lessings, das neben der Aufwertung des Prozesses eindeutig auf eine freie Wahl, auf eine echte Entscheidung hinweist, die nicht selten mit dem Bild vom Scheideweg einhergeht. „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit, und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte, und spräche zu mir: wähle! Ich fiele ihm mit Demut in seine Linke, und sagte: Vater gieb! die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!“¹⁸⁸ Drittens integriert Blumenberg die Reismetapher, insbesondere mit Blick auf die *terra incognita*-Metapher.¹⁸⁹

Zum ersten Punkt ist für die Geschichte des Wegebildes zu sagen, dass »Arbeit« und »Weg« bereits in den ältesten uns überlieferten Schriften in einem festen Zusammenhang stehen.¹⁹⁰ Nicht nur Wahrheitssuche und Lichtmetaphorik bilden einen sprach-

¹⁸⁷ BLUMENBERG (1998), S. 74

¹⁸⁸ LESSING (1989), S. 510 ; BLUMENBERG (1998), S. 73f ; Dass Lessing als der Schriftsteller gilt, der maßgeblich zur Aufwertung der deutschen Sprache beiträgt, sei hier nur angemerkt. Zur „herausragenden Position Lessings (...), der dem Deutschen zu einer bis dahin ungekannten stilistischen Leichtigkeit, Natürlichkeit und Transparenz verholfen hat“ OSCHMANN (2007), S. 12 ; siehe auch BLACKALL (1966), S. 266ff.

¹⁸⁹ BLUMENBERG (1998), S. 77

¹⁹⁰ Vgl.

αἰπύ οἱ ἐσσεῖται μάλα περ μεμκῶτι μάχεσθαι

IDOMENEUS: Schwierig wird es ihm sein, dem kampfbegierigen Helden,
(...) [den Brand in die Schiffe zu werfen]

HOMERUS (1983), *Ilias* XIII, 317ff.

O. Becker verwendet bei seiner Übersetzung von αἰπύ nicht „schwierig“, sondern „steil“. Er weist darauf hin, dass hier „eine echte sprachliche Metapher“ in Homers Epos vorhanden sei: „Durchführung einer Unternehmung als steiler Weg“. Dieser beziehe sich auf die Arbeit der homerischen Helden, auf den Kampf. Den sprachlichen Ausdruck haben sich später weitere antike Autoren angeeignet. „[U]nd man sieht, wie das hesiodische Bild eine bereits vorhandene Anschauung verwertet“ (BECKER 1937, S. 58). Vgl. SCHMID (1974), S. 246–289. Hesiod trennt zwei verschiedene Verhaltensweisen der Menschen untereinander: einerseits Wetteifer und andererseits Streit. Die Verschiedenheit stellt er dar, indem er zwei unterschiedliche »Pfade« schildert, die je eine dieser Verhaltensweisen bedeuten. Vgl. HESIODUS (1991), *Werke und Tage*, Vs. 214ff. ; 249ff. ; 262ff. So will Hesiod möglichst eindrucksvoll und vor allem wirksam seinen Bruder zur Arbeit im Sinne des Wetteifers bewegen.

Σοὶ δ' ἐγὼ ἐσθλὰ νοέων ἐρέω, μέγα νήπιε Πέρση·
τὴν μὲν τοι κακότητα καὶ ἰλαδὸν ἔστιν ἐλέσθαι
ῥηιδίως· λείν μὲν ὁδός, μάλα δ' ἐγγύθι ναίει·
τῆς δ' ἀρετῆς ἰδρωῶτα θεοὶ προπάροιθεν ἔθηκον
ἄθᾶνατοι· μακρὸς δὲ καὶ ὄρθιος οἶμος ἐς αὐτὴν
καὶ τρηχὺς τὸ πρῶτον· ἐπὴν δ' εἰς ἄκρον ἵκηται,
ῥηιδίη δὴ ἔπειτα πέλει, χαλεπή περ εὐῶσα.
οὗτος μὲν πανάριστος, ὃς αὐτὸς πάντα νοήση
φρασσάμενος, τὰ κ' ἔπειτα καὶ ἐς τέλος ἦσιν ἀμείνω·

lich komplexen Zusammenhang, sondern in diesen Zusammenhang integriert sich zusätzlich auch die Wegmetaphorik und ein damit einhergehender Arbeitscharakter. Für Schiller und Goethe ist zu sagen, dass auch bei ihnen der steile Weg zur Wahrheit, z.B. in den *Xenien*, auftaucht.

J – b

Steil wohl ist er, der Weg zur Wahrheit, und schlüpfrig zu steigen,

Aber wir legen ihn doch nicht gern auf Eseln zurück

SCHILLER / GOETHE, *Xenien, Musen-Almanach für das Jahr 1797.*, DTV I, S. 263.¹⁹¹

Schiller und Goethe nutzen den Topos vom »steilen Weg«, der sich seit Homer durchhält, um von »Arbeit« über die »Idee des Guten« bis hin zur empfohlenen Seite der Y-Symbolik unterschiedliche Bedeutungskomplexe zu bezeichnen.¹⁹²

Hinsichtlich des zweiten Aspektes gilt für die Geschichte des Wegebildes erneut dem vorsokratischen Dichterphilosophen Parmenides unsere Aufmerksamkeit. Denn Parmenides vermittelt in seinen Worten Vorstellungen von »Weg« um sprachlich wiederzugeben, was wir heute als Alternative bezeichnen würden.¹⁹³ Damit sind wir bei den Ursprüngen des zweiten zentralen Punktes angelangt, denn der Scheideweg und die

ἑσθλὸς δ' αὖ κακείνος, ὃς εὖ εἰπόντι πίθηται·
ὃς δέ κε μήτ' αὐτὸς νοέη μήτ' ἄλλου ἀκούων
ἐν θυμῷ βάλλῃται, ὃ δ' αὖτ' ἀχρήσιος ἀνὴρ.

Dir aber sag ich und meine es gut, o törichter Perses:

Schau, das Schlechte, du kannst es auch haufenweise gewinnen,

leicht; denn glatt ist der Weg und immer liegt es so nahe!

Doch vor das Gutsein haben den Schweiß die unsterblichen Götter

dir gesetzt, und lang ist und steil der Pfad, der hinaufführt,

und auch rau zu Beginn, doch wenn er die Höhe erreicht hat,

leicht ist das Gutsein dann, so schwierig es immer auch sein mag.

Der vor allen ist gut, der selber alles erkannt hat,

wohlüberlegt, was später und bis zum Ende am besten.

Aber auch jener ist edel, der gutem Rate vertraut hat.

Wer aber weder selbständig denkt noch anderen zuhört,

um sich ihr Wort zu eigen zu machen, den nenne ich unnütz.

HESIODUS (1991), *Werke und Tage*, 285ff.

Die »Pfade« beziehen sich auf direkt wahrnehmbare Verhaltensweisen, die sich auf das ganze Leben des Menschen auswirken.

¹⁹¹ Vermutlich stammen diese Verse aus den *Xenien* von Schiller. Sie spielen an auf den Philosophieprofessor in Halle, Ludwig Heinrich von Jakob (1759–1827), der im Oktober-Heft seiner *Annalen der Philosophie und des philosophischen Geistes* einen Verriß der *Horen* publizierte. Dabei hatte er es auf Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* abgesehen, vgl. DTV I, S. 911.

¹⁹² Zur Tradition der Y-Symbolik vgl. HARMS (1970)

¹⁹³ Ein Wort für Alternative hat die frühgriechische Sprache nicht. Weil Parmenides noch kein Wort für das, was wir heute als »Alternative« bezeichnen hat nutzt er in seiner Schrift »Wege«, die für zwei Seiten der Alternative erscheinen. Er zeigt beide Seiten auf: Ein Weg steht für das ‚etwas ist‘, der andere für das ‚etwas ist nicht‘. Doch die Göttin, die Parmenides erscheint veranschaulicht

Y-Symbolik sind Sprachbilder, die zur Darstellung der Situation freier Entscheidung dienen. Mit der wegebildlichen Darstellung dessen, was wir heute als Alternative bezeichnen würden, leitet Parmenides in der griechischen Tradition hin zur Möglichkeit, dem Menschen anheimzustellen, was bisher den Göttern belassen war: freie Entscheidungen zu treffen. Die Tragkraft dieser Möglichkeit durchdringt das gesamte Denken der Neuzeit. „Die Entscheidungen, die jenseits der Welt in absoluten Akten der Gottheit gefällt worden waren, fallen jetzt im Menschen und durch den Menschen als moralische, soziale und politische Handlungen, die in ihrer neuen Dringlichkeit dargestellt sein wollen.“¹⁹⁴ Für Schillers *Wallenstein*-Trilogie gilt, dass der Scheideweg zwar auftaucht, durch die Eingebundenheit in den Kontext aber die Möglichkeit subjektiv freier Entscheidung hinterfragt wird.¹⁹⁵

Zum dritten Punkt, der Reisemetapher und dem Topos *terra incognita*, ist für deren Geschichte anzumerken, dass bereits in ältesten literarischen Zeugnissen der griechischen und jüdisch-christlichen Tradition die Reise und die Entdeckung unbekannter Gebiete thematisiert sind.¹⁹⁶ Im Bezug zu Schillers Schriften gilt, dass er in seinem

auch das Verhältnis der Menschen zu dieser Erkenntnis. Im dritten Teil des Lehrgedichtes will sie über die Meinungen bzw. die Eindrücke der Menschen reden. (Zur begrifflichen Problematik der Übersetzung von Meinungen, δόξαι, vgl. HEITSCH (1974), S. 73ff.)

χρή τὸ λέγειν τε νοεῖν τ' ἕδν ἔμμεναι· ἔστι γὰρ εἶναι,
μηδὲν δ' οὐκ ἔστιν· τὰ σ' ἐγὼ φράζομαι ἄνωγα.
πρώτης γὰρ σ' ἀφ' ὁδοῦ ταύτης διζήσιος <εἶργω> ,
<lacuna>
αὐτὰρ ἔπειτ' ἀπὸ τῆς, ἣν δὴ βροτοὶ εἰδότες οὐδὲν
πλάττονται (...)
οἷς τὸ πέλειν τε καὶ οὐκ εἶναι ταῦτ' οὐκ ἐνόμισται
κοῦ ταῦτον, πάντων δὲ παλιντροπὸς ἐστὶ κέλευθος.

Notwendiger Weise gibt es Sagen und Erkennen von Seiendem. Denn Sein gibt es, Nichts aber gibt es nicht: Das heiße ich dich bedenken. Denn zuerst halte ich dich von dem Weg des Suchens fern, <Lücke> sodann aber von dem, auf dem die Menschen, nichts wissend, umhertreiben (...) denen Sein und Nicht – Sein als dasselbe gilt und nicht dasselbe, und (für die) es in allen Dingen einen umgekehrten Weg gibt. (28 B 6). PARMENIDES (1974)

¹⁹⁴ So Hans Blumenberg in *Die Legitimität der Neuzeit*, siehe BLUMENBERG und SCHMITT (2007), S. 31.

¹⁹⁵

WALLENSTEIN

Noch ist sie rein – noch! Das Verbrechen kam
Nicht über diese Schwelle noch – So schmal ist
Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!

SCHILLER, *Wallensteins Tod* I, 4, 220ff., DTV II, S. 416, siehe auch 3.5.2, S. 161 in unserer Arbeit.

¹⁹⁶ „Der Abstraktionsgrad, der für die griechische Abenteuerzeit unerlässlich ist, wäre bei einer Darstellung der eigenen heimischen Welt (wie auch immer diese Welt beschaffen wäre) gänzlich unrealisierbar. Deshalb ist die Welt des griechischen Romans eine *fremde Welt*: Alles in ihr ist

Debüt drama *Die Räuber* und in der Novelle *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* den Auszug in unbekannte, risikoreiche Gebiete thematisiert und dass dabei auf dem Chronotopos »Weg« entscheidende Begegnungen stattfinden.¹⁹⁷ Die Elegie *Der Spaziergang* führt den Spaziergänger in weglloses, unbekanntes Gefilde und im *Wallenstein* führt für Max „der Weg durch Länder, wo der Krieg nicht hin / Gekommen“ ist.¹⁹⁸ Ausgerechnet die unbekanntes Gebiete, das Leben jenseits des Kriegsschauplatzes „[h]at Reize“, die Max „nie gekannt [hat].“¹⁹⁹ Die Länder, die kriegerische Heere nicht verwüsten, sind Max bis zu seiner Reise als unbekanntes Territorium vorbehalten geblieben.

1.3.3 Wegmetaphorik in der Bibel

Lichtmetaphorik und Wegmetaphorik, so ist Blumenbergs metaphorologisches Projekt thematisch zu ergänzen, sind absolute Metaphern, die insbesondere im 18. Jahrhundert mit dem Begriff der Wahrheit einhergehen. Die Wegmetaphorik entstammt einer langen Tradition. Neben der bereits aufgezeigten griechischen Tradition greift Friedrich Schiller auch die jüdisch-christliche Tradition der Wegebildlichkeit auf. Für die jüdisch-christliche Tradition gilt, dass bereits die hebräische Bibel den »Weg« im übertragenem Sinne nutzt.²⁰⁰

unbestimmt, unbekannt, fremd“, BACHTIN (2008), S. 25 ; Zur Wüste als terra incognita siehe LINDEMANN (2000).

¹⁹⁷ Zum »Weg« als Chronotopos siehe BACHTIN (2008), S. 180ff.

¹⁹⁸ Schiller, *Die Piccolomini* I 4, Vs. 407ff. DTV II, S. 331

¹⁹⁹ Schiller, *Die Piccolomini* I 4, Vs. 510, DTV II, S. 331

²⁰⁰ Zu den ursprünglichsten Bedeutungen, die bereits in der hebräischen Bibel mit dem Bild des Weges bezeichnet werden gehören die Vorstellungsbereiche dessen, was wir heute mit dem Wort »Sünde« begreifen. Ricœur zeigt, dass sich in der hebräischen Bibel dafür noch kein abstraktes Wort findet, sondern dass dafür „ein Bündel konkreter Ausdrücke“ erscheint RICŒUR (1971) II *Die Symbolik des Bösen*, S. 85. Ein Beispiel hierfür ist »chattat«, „die Zielscheibe verfehlen“ (S. 85). Mit chattat verknüpft Ricœur „ein zweites Symbol“, „das vom krummen Weg (»awon«)“. Beide verweisen auf „den Begriff des a-normalen“, auf „das Abbiegen vom geraden Weg“ (S. 85). In der jüdisch-christlichen Tradition sind das Verfehlen des Ziels und der krumme Weg Ursymbole für das, was wir mit Sünde bezeichnen würden. Im Vergleich zur griechischen Tradition fällt auf, dass das Symbol des Weges, insbesondere „das Symbol des Irrtums oder des Umherirrens“ (S. 86) im griechischen Denken eher auf Wahrheitsfindung bezogen ist, wohingegen die hebräische Bibel damit auf ethischen Ungehorsam hindeuten. Damit kommt Ricœur auf »schagah«, auf das »Irregehen«, zu sprechen und betrachtet es in seiner ganzen Radikalität, da »schagah« die Gesamtheit einer Situation vor Augen stellt, „den Zustand, irregegangen und verloren zu sein“ (S. 87). In diesem Symbol liegt für Ricœur die Ankündigung der „modernsten Symbole der Entfremdung und Geworfenheit“ (S. 87). Auch der Gesprächsabbruch bringt ja den Menschen in eine Situation, die aus ihm „ein fremdes Wesen an seinem ontologischen Ort“ macht und als Entsprechungssymbol zum »Irregehen« und »Verlorensein« erscheint das Schweigen Gottes, die Gottesferne (S. 87). Für die »Umkehr« steht die hebräische Wurzel »schub«. Da der »gerade Weg« all das Handeln bezeichnet, das sich am Gesetz Gottes ausrichtet, und z.B. der alt gewordene Samuel das Volk an seine Geschichte erinnert und es „den geraden und guten Weg weisen“ will (1 Samuel 12, 23), und der »krumme Weg« kontrastierend die Gesetzlosigkeit symbolisiert, fügt sich »schub« als Vorstellung der »Umkehr« vom »krummen Weg« in diesen Zusammenhang. So ist mit einer »Umkehr« auch eine »Rückkehr« auf den »geraden Weg« gemeint. Die zeitlich viel später zur Sprache gebracht

Schon im Alten Testament steht der »Weg« im übertragenem Sinne für das Gesetz Gottes, das die Israeliten bestimmt und von der restlichen Menschenmenge absondert.²⁰¹

Das Neue Testament (Καὴν Διὰθῆκη), welches das Alte Testament postfiguriert enthält die bedeutende Aussage Jesus: „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater denn durch mich“ (Jh. 14, 6). Während der »Weg« im Alten Testament das Gesetz Gottes repräsentiert und die Handlungen der Menschen mit diesem vorgegebenen »Weg« in Bezug gesetzt werden, wird der »Weg« durch Jesus neu gedeutet.²⁰²

ten Vorstellungen von Vergebung und Reue sind damit zu verbinden. Da »awon«, der »krumme Weg« die Grundlage dessen legt, was in neuester Zeit mit unserem Begriff von Sünde erfasst wird, verweist »schub«, die »Umkehr«, auf das Verlassen des »krummen Weges« und damit auf die Möglichkeit der Wiedergutmachung durch Reue. Den neueren Ausdruck »teschubah«, der sich aus der Wurzel »schub« entwickelt, übersetzt Ricœur dann auch mit »Reue« (S. 94). »Weg« steht bereits im Alten Testament im übertragenen Sinne für das Gesetz Gottes, das die Israeliten bestimmt und von der restlichen Menschenmenge absondert

„Du sollst der Menge nicht auf dem Weg zum Bösen folgen und nicht so antworten vor Gericht, daß du der Menge nachgibst und vom Rechten abweichst“
(2. Buch Mose 23, 2).

²⁰¹ Personen im Alten Testament urteilen anhand religiöser Gesetze. Diese werden durch das Bild des Weges fixiert und müssen eingehalten werden, oder eine Person gilt als verächtlich. Im Buch Hiob verändert sich die Atmosphäre beim Sprechen über diejenigen, die von den »Wegen Gottes« abweichen. Es klingt die nicht nur als schlecht erachtete Möglichkeit der Entscheidung für bzw. gegen »vorgeschriebene Wege« an. Nachdem Zofar Hiob damit trösten will, dass die Gottlosen doch schlechter leben als die Gottesfürchtigen, bemerkt Hiob die Einseitigkeit dieser Rede. Die Frevler sieht er als – wenngleich nur kurzfristig – glückliche, im Vergleich zu seiner Lebenslage. „Und doch sagen sie [die Frevler] zu Gott : Weiche von uns, wir wollen von deinen Wegen nichts wissen“ (Hiob 21, 14). – ZEHNDER (1999) beschreibt im fünften Kapitel seiner excellenten Dissertation umfassend die Wegmetaphorik des Alten Testaments. Er unterteilt die Wegmetaphern in zwei Gruppen, von denen eine dem Erfahrungsbereich des »Ergehens« entstammt, den »Lebensweg« bezeichnet und damit auf »Geschichte« abzielt, die andere dem Bereich des »Verhaltens« entstammt, den »Lebenswandel« bezeichnet und auf den Bereich der »Ethik« verweist (S. 473). Dass die metaphorische Nutzung von Weg-Lexemen auf dem Grund der Erfahrung z.B. des »Exodus« beruht und „in der theologischen Reflexion der äußere Weg unmittelbar zum Bild für einen »inneren Weg« des Lebenswandels und des Lebensweges wird“ (S. 475) zeigt Zehnder an Dtn 8,2-6. Das Ereignis des »Exodus«, erklärt Zehnder, bleibt durch das Feiern entsprechender Feste für alle späteren Generationen dadurch gegenwärtig, dass die Feiernden auf ihre Weise selber am Exodus teilnehmen. „Damit aber wird die Weg- bzw. Wander-Existenz zum bleibenden Kennzeichen des Lebens jedes Israeliten“ (S. 475).

²⁰² Jesus bezeichnet sich als »Weg zum Vater«. Somit hebt er das Feststehende des Wortglaubens zu Gunsten der Menschlichkeit auf und gestaltet den Gesetzesbegriff neu. Für Friedrich Schiller liegt hierin das Eigentümliche der christlichen Religion, und dieses Eigentümliche erscheint im Neuen Testamet als Wegmetapher. „Hält man sich an den eigenthümlichen Charakterzug des Christenthums, der es von allen monotheistischen Religionen unterscheidet, so ligt er in nichts anderm als in der *Aufhebung des Gesetzes* oder des Kantischen Imperativs, an dessen Stelle das Christenthum eine freye Neigung gesetzt haben will.“ (*Brief an Johann Wolfgang von Goethe am 17. Aug. 1795* – DKV 12, S. 40). Jesus ruft seine Jünger zur „Umkehr“ auf mit dem Hinweis, zu werden „wie die Kinder“ (MT 18, 3). Kinder dürfen zu ihm kommen und sollen

Schillers Bezug auf Textpassagen der Bibel schlägt sich vor allem in seinen frühen Werken nieder. Zunächst könnte die Frömmigkeit der Mutter, Elisabetha Dorothea Schiller (1732–1802), geb. Kodweiß, beispielgebend gewesen sein.²⁰³ Im Geist des schwäbischen Pietismus erzogen, handelte Friedrich Schiller bereits als Kind ungewöhnlich gewissenhaft.²⁰⁴ Das strenge Ordnungsdenken seines Vaters, Johann Caspar Schiller (1723–1796), legte hierfür die Basis.²⁰⁵ Gewissensfragen, Selbstüberwindung und die Neigung, belehrend auf seine Freunde einzuwirken, kennzeichnen bereits den jungen Friedrich Schiller. Seinen Altersgenossen gegenüber spielt er schon in jungen Jahren recht offen mit der Vorstellung, Pfarrer zu werden.²⁰⁶ Der Einfluß seines Privatlehrers, des Magisters und Predigers Philipp Ulrich Moser, bestärkt zusätzlich die sich selbst beobachtende und vor Gottes Macht bangende Grundhaltung des jungen Friedrich.²⁰⁷ Nicht zufällig heißt ja die Gestalt des Pastors in *Die Räuber* mit Nachnamen genauso, wie Schillers Lehrer in Lorch. Schiller wächst also mit der Bibellektüre auf, obgleich zunächst keine Bibel im Haus der Schillers vorhanden war.²⁰⁸ So erfolgt Schillers allererster Kontakt zu religiösen Texten über geistliche Lieder.²⁰⁹ Doch bereits im Alter von fünf Jahren „[zeigt] er [Schiller] besondere Aufmerksamkeit, wenn der Vater (...) aus der Bibel (...) [vorliest].“²¹⁰ Und Schillers Kenntnis des Bibeltextes ist erstaunlich umfassend.²¹¹ Auch die Bezüge zur Bibel in seinen Werken bestätigen das.²¹² Doch die Bezüge zur Bibel in Schillers literarischen Kunstwerken zeigen noch

nicht abgehalten werden (Mt 19,14 ; Mk 10, 14 ; Lk 18, 16). Dabei dienen für Jesus die Kinder als Symbol der Unschuld, d.h. als Glaubende, in Freiheit von »Versuchung«, d.h. die Kinder sind fähig, auf dem »rechten Weg« zu bleiben. Mit zunehmendem Lebensalter erwächst mit der Reflexionskraft auch der »Zweifel an« – und das »Abweichen von« Gott. RICŒUR 1971, geht im zweiten Band seiner *Phänomenologie der Schuld*, auf den Adamsmythos ein (S. 265ff.) und bezeichnet dort „die zum Abbiegen ins Böse fähige Struktur“, im Sinne seines ersten Bandes, als Fehlbarkeit. Demgegenüber beschreibt er „die Verfassung einer bereits zum Bösen geneigten Menschheit“ als Sündenbereitschaft (II, S. 267). Ricœur stellt mit Kant fest: „der Mensch ist zum Guten »bestimmt« und zum Bösen »geneigt«“ (RICŒUR 1971 II, S. 287) und sieht „in diesem Paradox der »Bestimmung« und des »Hanges« (...) [den] ganzen Sinn des Fall-Symbols verwahrt“ (ebd.). Die Thematik der »Umkehr« wird während der Betrachtung von Schillers Werk mit zu berücksichtigen sein. Vor allem die Frage danach, inwieweit die Bereitschaft zur Umkehr und die zur Umkehr vorhandenen Möglichkeiten zu einander im Verhältnis stehen, gibt Hinweise auf die dargestellten Figuren und deren Auseinandersetzung mit dem Gesetzesbegriff.

²⁰³ MINOR (1890) I, S. 19, 63

²⁰⁴ MINOR (1890) I, 43f. ; REED (1998), S. 4

²⁰⁵ MINOR (1890) I, S. 41ff. ; ALT (2000a) I, S. 69

²⁰⁶ MINOR (1890) I, S. 27f. ; ALT (2000a) I, S. 71 ; OELLERS (2005), S. 38

²⁰⁷ MINOR (1890) I, S. 27 ; ALT (2000a) I, S. 71

²⁰⁸ MINOR (1890), I S. 21

²⁰⁹ MINOR (1890) I, S. 22

²¹⁰ MINOR (1890) I, S. 45

²¹¹ Schiller rezitierte Textpassagen aus Predigten auswendig, vgl. MINOR (1890) I, S. 27 ; Zudem übersetzt Schiller bereits in der Lateinschule in Ludwigsburg (1767–1772) das Neue Testament aus dem Griechischen ins Deutsche, vgl. MINOR (1890) I, S. 65.

²¹² Für *Die Räuber* z.B I 1, DTV I S. 497 spielt an auf Mt.18,9 ; I 2, DTV I S. 504 bezieht sich auf die Geschichten um den verlorenen Sohn (Lukas 15, 11 - 32) ; II 2, DTV I S. 534 integriert die Geschichten um Jakob und Joseph (1 Mose 37,31) ins Schauspiel; II 2, DTV I S. 535 nimmt Bezug zu den Geschichten um Hiob (Hiob 1–3). Dergleichen findet sich sicherlich noch öfter, vgl. auch OELLERS (2004,05,06), S. 9f.

mehr: Schiller nahm die religiösen Fundamente seiner Kindheit nicht einfach nur still und gläubig hin, sondern prüft sie und dabei auch sich selber ein Leben lang. Dass er dabei nicht an institutionell vorgegebenen religiösen Überzeugungen festhält und sie sogar sämtlich aus den Zweckzusammenhängen der Alltagswelt löst, um mit letztendlich lebensbestimmenden Grundhaltungen in literarischen Werken umzugehen, darf nicht als eine pure Aversion gegen Religion schlechthin verstanden werden. Allerdings zeigt dieser Umgang mit religiösen Themen aus der durch die Dichtung gewonnenen Distanz heraus recht deutlich, dass Schiller sich nie ganz menschlichen Machtstrukturen fügt.²¹³

Mit der griechischen Tradition setzt sich Schiller erst recht spät, nach 1787, intensiv auseinander²¹⁴ und doch wirkt die griechische Vorstellung der Wegebildlichkeit in seinen Werken nach, insofern, als Schiller spekulative Denkansätze durch das Bild des Weges darstellt, und dafür auch auf das Symbol des Scheideweges zurückgreift (siehe auch hier: 3.5.2, S. 161). Zwei einander kontrastierende Vorstellungen von »Weg« nutzt Schiller, um unterschiedliche Einstellungen gegenüber vorhandenen Regeln darzustellen.²¹⁵ Zwei Wege sind es auch, die in einem Epigramm Schillers aus dem Leben führen.

Ausgang aus dem Leben

Aus dem Leben heraus sind der Wege *zwei* dir geöffnet:

Zum Ideale führt einer, der andre zum Tod.

Siehe, wie du bei Zeit noch frei auf dem ersten entspringest,

Ehe die Parze mit Zwang dich auf dem andern entführt.

SCHILLER, *Ausgang aus dem Leben*, DTV I, S. 243.²¹⁶

Zwei Wege nutzt er auch, um in Form eines Epigrammes poetisch von der Tugend zu sprechen und zwei Wege gedanklich zu vereinen.

Die zwei Tugendwege

Zwei sind der Wege, auf welchen der Mensch zur Tugend emporstrebt,

Schließt sich der eine dir zu, tut sich der andre dir auf.

²¹³ „*Mein Glaube*

Welche Religion ich bekenne? Keine von allen,

Die du mir nennst! – Und warum keine? Aus Religion.“ (SCHILLER, NA 1, 296 ; NA 2, 320.) Dazu passt auch, dass er in den *Briefen über Don Karlos* seine Unzugehörigkeit zu Geheimbünden, Maurern und Illuminaten, bekundet (NA 22, S. 168), vgl. SCHINGS (1996), S. 4.

²¹⁴ Vgl. WIETHAUP (2006).

²¹⁵ In Schillers *Die Räuber* beispielsweise »Schneckengang und Adlerflug«, in Schillers *Wallenstein* und öfter »krummer Weg« und »gerader Weg«.

²¹⁶ Das Epigramm ist vermutlich im Oktober 1795 entstanden, der Erstdruck erfolgte in *Die Horen* 1795, 12. Stück. Schiller nimmt das Gedicht minimal verändert unter dem Titel *Die idealische Freiheit* in *Gedichte I* von 1801 auf, es erscheint in *Gedichte II* 1803 wieder in der Erstfassung, siehe DTV I, S. 900.

Handelnd erringt der Glückliche sie, der Leidende duldend.
Wohl ihm, den sein Geschick liebend auf beiden geführt.
SCHILLER, *Die zwei Tugendwege*, DTV I, S. 247.²¹⁷

²¹⁷ Das Epigramm ist im Juni / Juli 1795 entstanden, der Erstdruck erfolgte im *Musen-Almanach für das Jahr 1796*. Schiller nimmt das Gedicht in *Gedichte I* von 1801 auf, siehe DTV I, S. 902.

Kapitel 2

»Wege« und Schillers Sprachkonzept

Schillers „Thematisierung von Sprache (...) gehört zu den weniger beachteten Aspekten“ der Forschung, bemerkt Dirk Oschmann und greift diese Thematik auf.¹ Schiller spricht in einem Brief an Goethe von der „Anarchie der Sprache“, die in „eine gar schöne Ordnung“ kommen könnte, folge man den Grundsätzen von Karl Philipp Moritz (1756–1793).² Nicht ganz drei Jahre später schreibt er an den gleichen Empfänger, dass ihm „das Verhältnis der allgemeinen Begriffe und der auf diesen erbauten Sprache zu den Sachen und Fällen und Intuitionen ein Abgrund [ist], in den [er] nicht ohne Schwindel schauen kann.“³ Die erste Briefstelle zielt auf die Schrift *Versuch einer deutschen Prosodie* ab⁴, wohingegen die spätere Briefstelle auf Schillers Sprachskepsis insofern verweist, als die menschliche Sprache, im Unterschied zu den Äußerungen der Natur, einer vollkommenen Mitteilung entgegensteht. „Zweifel an der Sprache, wie sie Autoren zunehmend um 1800 äußerten, wurden häufig als typische Elemente einer seit Jahrhunderten andauernden Tradition oder gar nur als Vorgeschichte der Sprachkrise im 20. Jahrhundert, insbesondere der »Chandos-Krise« angesehen“⁵, stellt BARTL⁶ richtig fest und erarbeitet umfassend und gründlich die These, dass sich „Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts (...) sprachskeptische Äußerungen häufen, die die Möglichkeiten verbaler Kommunikation und Wissensvermittlung sowie die positive Einschätzung des Wortes in der Aufklärung radikal in Zweifel ziehen.“⁷ Zudem zeigt

¹ OSCHMANN (2007), S. 12

² Schiller an Goethe am 23. August 1794, in DKV 11, S. 704 ; vgl. OSCHMANN (2007), S. 13

³ Schiller an Goethe am 27. Februar 1798, in DKV 12, S. 377 ; Neben dem »Sprung«, der »Brücke« ist auch der »Abgrund« für unseren Zusammenhang wichtig.

⁴ MORITZ (1786)

⁵ Vgl. HOFMANNSTHAL, *Ein Brief*, publiziert in der Berliner Tageszeitung *Der Tag* am 18./19. 10. 1902, z.B. in HOFMANNSTHAL (1979)

⁶ BARTL (2005), S. 10 mit Fußnote 3

⁷ BARTL (2005), S. 38

BARTL (2005) auf, dass Sprachskepsis „als Indikator und Faktor mit weiteren Krisenphänomenen der Zeit [interagiert], [zugleich] produktiv [wird] und [...] einen wichtigen Impuls zur Entwicklung neuer Darstellungstechniken [liefert].“⁸

Die Möglichkeiten des Menschen, sich durch die dem Verstand eigentümliche Sprache mitzuteilen, sind, vergleichbar mit der Selbstmitteilung durch offensichtliches Erscheinen natürlicher Phänomene, lückenhaft. Die so entstehende Einbuße an „jener sinnlichen Qualität“⁹ ist genau der Aspekt, dem Schiller in seiner „Arbeit an der Sprache“¹⁰ entgegenzuwirken strebt. Dass dabei Schillers Anschluß an die Rhetorik, insbesondere an das „Rhetorisch–Erhabene“ zu sehen ist, belegt Dirk Oschmann. Zudem zeigt Schillers „Arbeit an der Sprache“, wie Dirk Oschmann sehr detailliert erklärt, die Tendenz zur „Versinnlichung.“ Schillers Gebrauch von Metaphern und speziell sein Einsatz von Wegmetaphorik, Wegebild und der damit einhergehenden verwandten Vorstellungen fallen in diesen Themenkomplex.

Die in der Abstraktion von „Sachen, Fällen und Intuitionen“ verhaftete menschliche Sprache lässt aus der Sicht Schillers „eine Mitteilung des Besondern und Besondersten“¹¹ individueller Wahrnehmung im Zuge der allgemeinverständlichen Mitteilung vermissen. Und gerade das Besondere individueller Wahrnehmung müsste abrufbar sein, sollte das Total aller individuellen Wahrnehmungen zur Auffassung der Ganzen Natur geeignet sein.¹² So prägt die Vorstellung, aus einzelnen Teilen ein Ganzes zu bilden, die sich um 1800 im Zusammenhang mit dem bewegten Betrachter z.B. in der Gartenkunst oder auch in Schillers Geschichtsauffassung niederschlägt¹³, auch Schillers Sprachkonzept.

Diese Vollständigkeit der Schilderung ist nur durch Verknüpfung mehrerer einzelnen Vorstellungen und Empfindungen möglich, die sich gegeneinander als Ursache und Wirkung verhalten und in ihrem Zusammenhang ein Ganzes für unsre Erkenntnis ausmachen. Alle diese Vorstellungen müssen, wenn sie uns lebhaft rühren sollen, einen unmittelbaren Eindruck auf unsre Sinnlichkeit machen und, weil die erzählende Form jederzeit diesen Eindruck schwächt, durch eine gegenwärtige Handlung veranlaßt werden. Zur Vollständigkeit einer tragischen Schilderung gehört also eine Reihe einzelner versinnlichter Handlungen, welche sich zu der tragischen Handlung

⁸ BARTL (2005), S. 38

⁹ Schiller an Goethe am 27. Februar 1798, in DKV 12, S. 377

¹⁰ OSCHMANN (2007), S. 13

¹¹ Schiller an Goethe am 27. Februar 1798, in DKV 12, S. 377

¹² „[D]ie Natur ist deswegen unergründlich, weil sie nicht *ein* Mensch begreifen kann, obgleich die ganze Menschheit so wohl begreifen könnte. Weil aber die liebe Menschheit niemals beisammen ist, so hat die Natur gut Spiel, sich vor unsern Augen zu verstecken.“ Goethe an Schiller, 25. Februar 1798, B II, S. 60

¹³ „So würde denn unsre Weltgeschichte nie etwas anders als ein Aggregat von Bruchstücken werden und nie den Namen einer Wissenschaft verdienen. Jetzt also kommt ihr der philosophische Verstand zu Hülfe, und indem er diese Bruchstücke durch künstliche Bindungsglieder verkettet, erhebt er das Aggregat zum System, zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen.“ Schiller, *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*, DTV IV, S. 763

als zu einem Ganzen verbinden.
 SCHILLER, *Über die tragische Kunst*, DTV V, S. 386.

Rücken wir die zweite der oben angeführten Briefstellen ins Zentrum unserer Betrachtung und wenden wir uns dem metaphorischen Einsatz des »Abgrunds« und des Schwindelgefühls zu, blicken wir auf Bezeichnungen, welche die je individuellen Erinnerungen an entsprechende Situationen wachzurufen vermögen und somit generieren diese Bezeichnungen selbst bereits den Prozess der Versinnlichung. Hinsichtlich des Abgrundes ereignet sich dieser Prozess durch eine dem Bild des Weges verwandte Vorstellung.

Nicht selten findet sich in Schillers Schriften der spezielle Fall der Wegebildlichkeit, die Wegmetapher. Das Bild des Weges kann, die Wegmetapher muss im übertragenem Sinne genutzt werden. Der Vorgang der Übertragung steckt bereits in der Bezeichnung Metapher selbst, denn das griechische Wort *μεταφορά* setzt sich aus *μετά* (hinüber, anderswo hin) und *φέρειν* (tragen) zusammen. Als Wegmetapher bezeichnen wir z.B. auch „ TERZKY : Weil Du [Wallenstein] so krumme Wege machst“ (*Die Piccolomini* II 5, 847, DTV II, S. 343.). »Krumme Wege« als bildspendender Bereich verweist auf die zögernde und intransparente, undurchschaubare Handlungsweise Wallensteins.¹⁴ »Krumme Wege machen« ist in der griechischen Tradition seit Hesiod abwertend konnotiert.¹⁵

Schiller selbst nutzt die Bezeichnung »Metapher« nicht. Er spricht vom »Bild«. Wir unterscheiden Wegebild und Wegmetapher anhand der überaus deutlichen Anschaulichkeit des Wegebildes und anhand der im übertragenem Sinne genutzten Wegmetapher. Die Bezeichnung »Metapher« fällt in dieser Arbeit somit als »Gattungsbegriff«,

¹⁴ Mit der »Undurchschaubarkeit« nicht nur der Handlungsweise Wallensteins, sondern darüber hinaus mit gesellschaftlichen Verhältnissen, die „im geschichtlichen Prozeß undurchschaubar geworden sind“ setzt sich umfassend KRAFT (1978) (Zitat S. 105) mit besonderer Berücksichtigung von Werk und Fragment bei Friedrich Schiller auseinander.

¹⁵

ταῦτα φυλασσόμενοι, βασιλῆς, ἰθύνετε μύθους
 δωροφάγοι, σκολιέων δὲ δικάων ἐπὶ πάγχυ λάθεσθε.

Achtsam, ihr Herren, begeht die geraden Pfade des Rechtes,
 und die krummen, ihr gabengierigen, schlägt aus dem Sinn euch!
 HESIODUS (1991), *Werke und Tage*, Vs. 262f.

Zwei »Pfade« vermitteln eine Vorstellung von »Recht«. Das Vorhandensein gerader und krummer »Pfade« verweist m.E. noch nicht auf eine Art von subjektiv-freier Entscheidung, denn es ist ein Aufruf zur richtigen Lebensweise, der die Schrift Hesiods bestimmt. Ähnlich argumentiert auch BECKER: „Die Konzeption des ›steilen‹ Weges hat dann den Kontrast des ›ebenen‹ Weges hervorgetrieben. An sich gehört ja das Motiv von den zwei Wegen der Struktur der Erwägung an, doch überwiegt hier die protrepische Haltung, denn der Weg zur *κακότης* wird ja nicht ernstlich in Erwägung gezogen. Es liegt also nicht eigentlich eine Weg-Wahl vor, noch weniger eine ›Entscheidung‹ (BECKER 1937, S. 59). Dieser Aussage schließe ich mich an, wengleich MESSIMERI (1998), S. 80-82 sie in Frage stellt. Allerdings argumentiert sie in sich widersprüchlich (S. 77f.) und leider ohne eindeutige Stellungnahme zu Beckers Aussagen (S. 82f.).

der auf alle sprachlichen Bereiche verweist, für die gilt, dass eine Übertragung stattfindet, die zu neuartigen, polysemantischen Bedeutungskomplexen führt. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass die Substitutionstheorie, nach der eine Metapher als die Ersetzung eines Nomens durch ein anderes gilt, für unseren Metaphernbegriff nicht ausreicht. Die Substitutionstheorie stellt Ricœur dar und überwindet sie,¹⁶ indem er Wert darauf legt, die durch Max Black ermöglichte Wechselwirkung einer Metapher mit der Gesamtaussage zu berücksichtigen.¹⁷ Ricœur arbeitet klar heraus, dass Metaphern nicht nur als Redeschmuck im – inzwischen stark reduzierten – rhetorischen Sinne dienen, sondern sich durch Metaphern der „Raum des spekulativen Denkens eröffnet“ (ebd. 304). Die m.E. sehr klaren Bezeichnungen Bildspender bzw. Bildempfänger, die für unsere Untersuchung aufgegriffen werden, gehen zurück auf WEINRICH (1958).¹⁸

Unsere Untersuchung zum Bild des Weges bei Friedrich Schiller basiert auf den Forschungsergebnissen zur Metapher. Schillers Sprachgebung führt uns diesbezüglich auf den »Weg« als absolute Metapher im Sinne Blumenbergs. Denn nicht nur die Lichtmetapher ist fest mit dem Sprechen über Wahrheit verbunden, sondern bei Friedrich Schiller auch die Wegmetapher.¹⁹ Des Weiteren basiert unsere Untersuchung auch auf den rhetorischen Grundlagen der Texte Schillers und auf dem von Dirk Oschmann als „Versinnlichung“ bezeichneten Prozess.²⁰ Darüber hinaus gewinnen drei Aspekte der spezifischen Schillerforschung unsere besondere Aufmerksamkeit. Erstens artikuliert Schiller seine Suche nach dem *commercium mentis et corporis* auch mit Hilfe der Wegmetapher. Zum Beispiel in seinen theoretischen Schriften. „Zerrüttungen im Körper können auch das ganze System der moralischen Empfindungen in Unordnung bringen und den schlimmsten Leidenschaften den Weg bahnen.“²¹ Dass sich „Leidenschaften den Weg bahnen“ verweist auf eine Bewegung. Diese Bewegung äußert sich einerseits in körperlichem Leid und andererseits in einer psychischen Krankheit. Abhandlungen zum Körper–Geist–Zusammenhang liegen Schiller aus unterschiedlichster Perspektive

¹⁶ RICŒUR (1986), S. 23ff.

¹⁷ Zu Max Black und seiner Stellung sowohl zu Ivor Armstrong Richards als auch innerhalb der Metaphertheorien im 20. Jahrhundert siehe auch HÜLZER (1987), S. 161–175 ; Zu den grundsätzlichen Schwierigkeiten die Metaphern Metonymie und Synekdoche klar voneinander abzugrenzen, vgl. HÜLZER (1987), S. 187–198, die verschiedene, strittige Lösungsansätze aufzeigt ; Zu Max Black unter der Rubrik: Vertreter der Interaktionstheorie siehe ROLF (2005), S. 35ff.

¹⁸ Zum alternativen Begriffspaar »tenor« und »vehicle« vgl. RICHARDS (1936), wobei für Richards anzumerken ist, dass die Metapher nicht das »vehicle«, sondern das Ganze dieser beiden Hälften ist, siehe RICŒUR (1986), S. 139 ; Zu Wegmetaphorik in der Philosophie und den Bezeichnungen source domain bzw. target domain vgl. WESTERKAMP (2007).

¹⁹ Schiller schreibt z.B. in *Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, B d) § 23, DTV V, S. 319 : „Ferner ist unsere Denkkraft von den Gesetzen der Maschine äußerst abhängig, daß der Nachlaß dieser letzten dem Gang der Gedanken plötzlich Halt auferlegt, wenn wir eben auf dem geraden offenen Pfade zur begriffen sind.“ ; siehe ferner zu Schillers Anthropologie RIEDEL (1985) ; DEWHURST und REEVES (1978)

²⁰ Vgl. BARTL (2005), S. 44 ; Zu Schillers Rhetorik vgl. z.B. UEDING (1971) ; BERGHAIN (1971) ; OSCHMANN (2007), S. 12.

²¹ *Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, Gliederungspunkt B b) § 19, DTV V, S. 313.

heraus betrachtet bereits vor.²² Zweitens spricht Schiller explizit über seine Tendenz, die Wechselwirkung von Bild und Begriff zu nutzen. Drittens strebt Schiller danach, den Stoff durch die Form zu vertilgen, denn „darinn besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt“²³ Nietzsche wird in diesem Zusammenhang feststellen:

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind ... “

NIETZSCHE, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, NIETZSCHE (1973), S. 347f.

Diese drei Aspekte der spezifischen Schillerforschung seien rasch gesondert betrachtet, um vor diesem Hintergrund erneut auf Schillers Sprachkonzept einzugehen.

2.1 Suche nach dem commercium mentis et corporis

Die Suche nach einem commercium mentis et corporis, nach einem Zusammenhang zwischen Geist und Körper, beschäftigt Friedrich Schiller nachhaltig.²⁴ Auf der Karlschule promoviert er zu entsprechenden Themen. Angenommen wird seine Dissertation unter dem Titel *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (DTV V, S. 289ff.). Für den Arzt Friedrich Schiller liegt es auf der Hand, dass ein Zusammenhang zwischen Körper und Geist bestehen muss, doch der Hiatus, der materielle und immaterielle Dinge trennt, ist in den Worten der medizinisch-philosophischen Argumentationssprache nicht eindeutig nachweisbar zu besetzen. Dessen ungeachtet beharrt der junge Arzt darauf, dass Körper und Geist sich gegenseitig beeinflussen, beruft sich auf offensichtliche Fallbeispiele psychosomatischer Erkrankung, pocht auf Plausibilität und stellt fest:

[D]er Mensch ist nicht Seele und Körper, der Mensch ist die innigste Vermischung dieser beiden Substanzen.

SCHILLER, *Versuch über den Zusammenhang ...*, DTV V, S. 312.

²² DEWHURST und REEVES (1978) ; MICHELSEN (1979), S. 27f. ; RIEDEL (1985) ; ALT (2000a), S. 48

²³ NA 20, S. 328 ; DTV V, S. 369, Hervorhebung von Schiller ; Im Zusammenhang mit einer „politisch wirksamen ästhetischen Erziehung“ betrachtet RIECKE-NIKLEWSKI (1986), S. 105 diese Forderung Schillers und bezieht sie auf die beiden Schlagwörter »Gewalt« und »Versöhnung«.

²⁴ RIEDEL (1985) passim.

Wenig später beendet Schiller das dramatische Schauspiel *Die Räuber* (DTV I, S. 491ff.). Der Körper–Geist–Zusammenhang und das Bild des Weges erscheinen kombiniert bereits in diesem Debüt drama.

FRANZ: Philosophen und Mediziner lehren mich, wie treffend die Stimmungen des Geists mit den Bewegungen der Maschine zusammenlauten. (...) der überladene Geist drückt sein Gehäuse zu Boden – Wie denn nun? – Wer es verstünde, dem Tod diesen ungebahnten Weg in das Schloß des Lebens zu ebenen? – den Körper vom Geist aus zu verderben –
SCHILLER, *Die Räuber*, II 1, DTV I, S. 522.

Die mit philosophischem und medizinischem Wissen gekennzeichnete Figur Franz plant, „dem Tod diesen ungebahnten Weg in das Schloß des Lebens zu ebenen“. Das Wissen der philosophischen Ärzte entpuppt sich auch hinsichtlich der Bewegungsdebatte um 1800 insofern als janusköpfig, als dem Tod hier die Bewegung zugesprochen wird. Die Wegmetapher „den ungebahnten Weg (...) ebenen“ versinnlicht das Kalkül von Franz, der die Distanz zwischen Tod und Leben reduzieren will. Die Vorstellung vom Lebensweg, dessen Ziel- und Endpunkt durch den Tod bezeichnet ist, gewinnt eine eigentümliche Nuance. Der Tod erscheint bewegbar. Es scheint, als ob nur der Weg fehlte. Die Annahme, dass mit dem einmal gebahnten und geebneten Weg sich der Tod auch schon aufs Leben zu bewege, spricht m.E. dem Tod eine ihm bereits innewohnende Tendenz zu, dem Leben zuzustreben. „[D]as Schloß des Lebens“ hingegen erscheint erstens als Ganzes unbewegt und der Kontext legt die Assoziation nahe, dass „Schloß“ in Analogie zu »Körper« steht. Der Körper als »Gehäuse« des Lebens erscheint als statisches Gebilde, das der bewegte Geist niederzudrücken vermag. Leben und Körper als statisch, Geist und Tod als bewegt gedacht, kehrt Schiller anhand der Metapher nicht nur das Wissen der philosophischen Ärzte, sondern die Basis dieses Wissens um.

Franz will sein Wissen vom Zusammenhang zwischen Körper und Geist »ver-wenden«, um die natürliche Lebenszeit, die das Dasein seines Vaters bestimmt, aktiv zu verkürzen. Dafür muss er im Sinne von $\pi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$ einen »Weg bahnen«, der es ermöglicht, tödlich in die »Kreisläufe« des Lebens einzugreifen. Dass sich dieser »Weg« jedoch als Aporie erweist, darauf werden wir noch genauer eingehen.

Schillers Debüt drama *Die Räuber* nutzt mit Hilfe der Wegebildlichkeit Möglichkeitsräume des Sagbaren, die der Sprache der Wissenschaft vorenthalten bleiben. Der Weg als Symbol gewinnt hier, wie wir sehen werden, eine besondere Bedeutung.²⁵ Das Bild des Weges eint die Reflexion mit der Umsetzung. Die Reflexion darüber, inwieweit das Wissen der philosophischen Ärzte das Leben bedrohen kann, setzt Schiller um im Bild des bewegten Todes. Dieses in eins fallen von sprachlicher Thematisierung und sprachlicher Umsetzung verweist auf Schillers später durchscheinendes Sprachkonzept durch

²⁵ Zum Symbol des Weges siehe SNELL (1955), S. 320–333 ; RICŒUR (1971) II *Symbolik des Bösen*, S. 85, 176f.

diese spezifische Sprachnutzung. Durch Bilder ereignet sich dabei ein ganz Besonderes Zur–Rede–Kommen von Zusammenhängen, die anders nicht sagbar sind. Bildliches Reden, das ist hier festzuhalten, kann nicht durch logisch–sachliches substituiert werden. Und bereits der junge Schiller weiß die bildliche Rede zu nutzen, um körperliche und geistige Bewegung miteinander zu verschränken und so durch den »Weg« die Idee eines Zusammenhanges von Körper und Geist anzudeuten.

2.2 Wechselwirkung von Bild und Begriff

Schillers Stil, der, wie im weiteren Verlauf dieser Studie zu zeigen ist, mit zunehmender schriftstellerischer Erfahrung deutlich dazu tendiert, Bild und Begriff in ein Verhältnis der Wechselwirkung zu bringen, hat hinsichtlich seiner philosophischen Schriften schon bei den Zeitgenossen Verständnisschwierigkeiten hervorgerufen.²⁶ Schillers philosophische Schriften sind deswegen stark kritisiert worden, weil sie nicht zur eigentlichen Klarheit des Begriffes durchdringen, sondern mit poetischen Bildern argumentieren würden. Die Forderung nach einer Übersetzung dieser Bilder in philosophisch–eindeutige Begriffe wurde laut. Doch für Schiller liegt in der Wechselwirkung von Bild und Begriff nicht nur keine Schwäche, sondern gerade die Stärke seiner philosophischen Abhandlungen. Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) dagegen fordert, dass „das Bild nicht an der Stelle des Begriffs, sondern vor oder nach dem Begriffe [steht], was gleich ist“, und betont: „ich sehe darauf, daß es passe“ (NA 35, S. 282.). Am deutlichsten erklärt denn auch Schillers Streit mit Fichte die unterschiedliche Anwendung der beiden Schriftsteller von Bild und Begriff. Eröffnet wurde dieser Streit, da Fichte für *Die Horen* einen Aufsatz *Über Geist und Buchstabe in der Philosophie* geschrieben und an Schiller geschickt hatte. Doch Schiller wollte diesen Aufsatz aus verschiedenen Gründen nicht drucken lassen. Einer dieser Gründe liegt in Schillers Forderung nach einer „guten Darstellung“, die, „wenn sie aesthetischen Wert haben soll, eine *Wechselwirkung* zwischen Bild und Begriff, keine *Abwechslung* zwischen beyden, wie in Ihren [Fichtes] Briefen häufig der Fall ist“ aufzuweisen habe (*Schiller an Fichte am 24. 6. 1795*).²⁷

Durch Bilder verhilft Schiller all den Dingen zur Sprache, die in ihrer Vielschichtigkeit über argumentativ stimmige Kausalitätszusammenhänge hinausreichen und durch Bilder schafft er es, die generell abstrakte Sprache in der Vorstellung wieder konkret anschaulich werden zu lassen. Für die Wechselwirkung von Bild und Begriff ist zu ergänzen, dass Schiller gängige Begriffe nicht einfach annimmt, sondern versucht sich durch die Reflexion über Anschauungen mit Begriffen auseinanderzusetzen, sich im Sinne Kants und Hans Blumenbergs durch das Nachdenken über Anschauungen jeweils »einen Begriff zu machen«.

²⁶ FAMBACH (1957), S. 221ff.

²⁷ DKV 1988ff. 12, S. 17. – Hervorhebungen von Schiller.

Die mit der Wechselwirkung von Bild und Begriff in philosophischen Abhandlungen Schillers auftretende „»Verräumlichung« philosophischer Begriffsbildung und Diskussion ist der Hintergrund und die Bedingung der Weg-Metapher“, schreibt Riecke-Niklewski.²⁸ Doch nicht nur für die philosophische Begriffsbildung nutzt Schiller Wegmetapher und Wegebild, sondern auch, um seine Schriften zur Kunst (τέχνη) zu erheben. Nur so aktiviert Schiller die Rezipienten ganzheitlich. Ein Wechselspiel von Bild und Begriff aktiviert zugleich das Bildergedächtnis und den Reflexionsprozess, sinnliche Wahrnehmung und Vernunft. Unhinterfragt lässt Schiller weder gängige Begriffe noch bestimmte Topoi.

OCTAVIO

Der Weg der Ordnung, ging er auch durch Krümmen,
 Er ist kein Umweg. Grad aus geht des Blitzes,
 Geht des Kanonballs fürchterlicher Pfad –
 Schnell, auf dem nächsten Wege langt er an,
 Macht sich zermalmend Platz, um zu zermalmen.
 Mein Sohn! Die Straße, die der Mensch befährt,
 Worauf der Segen wandelt, diese folgt
 Der Flüsse Lauf, der Täler freien Krümmen,
 Umgeht das Weizenfeld, den Rebenhügel,
 Des Eigentums gemeßne Grenzen ehrend –
 So führt sie später, sicher doch zum Ziel
 SCHILLER, *Die Piccolomini* I 4, 468ff. DTV II, S. 329.

Wir betrachten hier das zentrale Wegebild der *Wallenstein*-Trilogie. Anhand dieses Wegebildes wird deutlich, dass der Begriff »Ordnung«, der selbst zwar bloß auf grundsätzlich Allgemeines, vom Einzelfall unabhängig Vorhandenes verweist, in Wechselwirkung mit dem Bild des Weges zur Sprache kommt. Schiller achtet nicht selten darauf, sich durch anschauliche Äquivalente jeweils selbst einen Begriff von etwas zu machen. „Wir müssen uns einen Begriff von dem Leiden machen, an dem wir teilnehmen sollen“ schreibt er in seiner Abhandlung *Über die tragische Kunst*. „Was für Begriffe!“ (P I 3, 277) ruft Schillers Figur Questenberg aus. Die Kallias-Briefe an Körner stellen Schillers Versuch vor, sich selbst einen Begriff von der Schönheit zu machen. Ähnlich, allerdings weniger offensichtlich, nähert sich Schiller im *Wallenstein* durch die Rede seiner Figuren dem Begriff der »Ordnung« an. Octavios „Weg der Ordnung“ situiert sich im Rahmen einer Landschaft, die der Erklärung dieses Begriffes dient. Im Kontext der *Wallenstein*-Trilogie bündelt die oben zitierte Textpassage komplexe Zusammenhänge, deren Analyse ein neues Licht auf den darin erscheinenden Ordnungsbegriff wirft.²⁹

²⁸ RIECKE-NIKLEWSKI (1986), S. 60

²⁹ Dass hier anstatt »Wegebild« auch die Bezeichnung »Allegorie« stehen könnte ändert nichts an der These, dass der »Weg« eine Schlüsselrolle in Schillers Schriften einnimmt. Zur Allegorie vgl. ALT (1995) passim. Hier bleibt die Bezeichnung »Bild« bestehen, denn es handelt sich m.E. weder um

Die Vorstellung vom »Weg durch Krümmen« ergänzt und beschränkt den Begriff von »Ordnung«. Kontrastierend zum »Weg durch Krümmen« erscheint als Einschub »der Pfad grad aus«, der »fürchterliche Pfad des Blitzes und des Kanonballs«. ³⁰ Das anschließende, anschauliche Bild vom »Weg« entlang der Weizenfelder und Rebenhügel vermittelt die Perspektive Octavios. Er plädiert dafür den »Weg der Ordnung« gutzuheißen. Gleichzeitig verweist dieses Zitat auf die Tradition der künstlerischen Darstellung zweier unterschiedlicher Wege. ³¹ Der Kontext regt dazu an, den Ordnungsbegriff zu hinterfragen. Darauf lohnt es sich im weiteren Verlauf dieser Studie genauer einzugehen. Vorerst gilt es festzuhalten, dass Schiller das Bild des Weges nutzt, um anhand der Wechselwirkung von Bild und Begriff Begriffe zu hinterfragen. Beispielsweise hinterfragt er im *Wallenstein* den Begriff der »Ordnung«.

2.3 »Wege« im Bestreben, den Stoff durch die Form zu vertilgen

Bereits in der *Theosophie des Julius* (Erstdruck *Thalia*, H.3, 1786) hält Schiller schriftlich fest, dass er die formgebende Leistung des Künstlers mindestens ebenso, wenn nicht sogar höher wertschätzt als den Materialwert eines Kunstwerkes.

Nicht *der* mechanische Künstler nur, der den rohen Demant zum Brillanten schleift – auch der andre ist schätzbar, der gemeinere Steine bis zur scheinbaren Würde des Demants veredelt. Der Fleiß in den Formen kann zuweilen die massive Wahrheit des Stoffes vergessen lassen.

SCHILLER, *Theosophie des Julius*, DTV V, S. 357, Hervorhebungen von Schiller. ³²

Literarische Kunstwerke, deren Medium Worte sind, erhalten ihre Form durch die künstlerische Disposition der Worte. ³³ Und eben diese Formgebung zeichnet den lite-

eine Textpassage, in der jedes Wort metaphorische Bedeutung hat (RICŒUR 1986, S. 146) , noch um eine Textpassage, die ein Symbol in eine Allegorie übersetzt (RICŒUR 1971 II *Die Symbolik des Bösen*, S. 24).

³⁰ Dass „Natur-Metaphern“ und der „Rekurs auf den Blitz“ zur Darstellung bewegender, geschichtlicher Augenblicke um 1790 generell verbreitet sind, zeigt BRIESE (1998) passim. Zitat S. 7.

³¹ Zur Tradition zweier unterschiedlich gestalteter Wege und zur Situation des homo viator siehe HARMS (1970) passim.

³² Ein weiteres Beispiel belegt Schillers Bestreben, den Stoff durch die Form zu vertilgen. In den sog. Kallias-Briefen an Gottfried Körner (1756–1832), mit dem Schiller seit 1784 befreundet ist, teilt Schiller mit: „Frei wäre also die Darstellung, wenn die Natur des Mediums durch die Natur des Nachgeahmten völlig vertilgt erscheint, wenn das *Nachgeahmte* seine reine Persönlichkeit auch in seinem Repräsentanten behauptet, wenn das Repräsentierende durch völlige Ablegung oder vielmehr *Verleugnung* seiner Natur sich mit dem Repräsentierten vollkommen ausgetauscht zu haben scheint – kurz – wenn nichts durch den Stoff, sondern alles durch die Form ist“, DTV V, S. 429, Hervorhebungen von Schiller.

³³ „Das Medium des Dichters sind Worte; also abstrakte Zeichen für Arten und Gattungen, niemals für Individuen“, Schiller, Kallias-Brief vom 28. Februar 1793, DTV V, S. 432 ; vgl. OSCHMANN (2007), S. 161 ; vgl. ROBERT (2007), S. 171

rarischen Künstler aus. Schiller spezialisiert sich mit zunehmender schriftstellerischer Erfahrung auf die Kunst der Tragödie. Dafür liefert ihm vor allem die Historie das Material bzw. den Stoff.³⁴ Die Geschichte faßt Friedrich Schiller als Tragödiendichter m.E. derart auf, wie der Dichter in der griechischen Antike den Mythos. Doch zu dieser poetischen Auffassung von »Geschichte« ringt Schiller sich erst durch.³⁵ Die wiederholte, intensive Beschäftigung mit Shakespeares Werk, die Freundschaft mit Goethe, Schillers Auseinandersetzung mit der Geschichte, seine historiographischen Schriften und seine Rückkehr zur Dichtung für die Bühne fördern diesen Prozess.

Bezüglich der individuellen Formgebung eines bekannten Stoffes gibt die Gattung Tragödie Richtlinien vor. Zum Beispiel die Einteilung in Akte und Auftritte. Diese gattungsspezifischen Richtlinien bezeichnen wir als äußerer Form. Doch diese äußere Form allein gilt in Schillers wirkungsästhetischer Tragödientheorie nicht als Maßstab für eine zeitgenössisch gute Tragödie. Schiller berücksichtigt vorrangig die Wirkung tragischer Schauspiele auf den Rezipienten.³⁶ Diese Wirkung geht m.E. aus von der schauspielerisch eindrucksvoll vorgeführten Bewegung, von den im Sinne der Bewegungsdebatte einkalkulierten bewegenden Anregungen und von der kunstvoll gestalteten sprachlichen Form. Diese kunstvoll gestaltete sprachliche Form, welche als Abglanz der »Schönheit« erscheint, ist m.E. durch die aktive Kombination einzelner Motive vorstellbar, so dass die Schönheit nicht direkt über die Sinne oder den Intellekt, sondern in der Zusammenschau sinnlicher und geistiger Anregungen, in der gedanklich bewerkstelligten Kombination sinnlicher und geistiger Anregungen, aufscheint. Das Ganze, das durch die aktive Kombination dieser Reize, die durch anschauliches Sprechen und dargestellte Bewegung gesetzt sind, ermöglicht den einerseits subjektiv zu gestaltenden und andererseits durch die Disposition objektiv bestimmten Zugang zur Schönheit des tragischen Kunstwerkes.

³⁴ „Aber die Tragödie hat einen poetischen Zweck, d.i. sie stellt eine Handlung dar, um zu rühren und durch Rührung zu ergötzen. Behandelt sie also einen gegebenen Stoff nach diesem ihrem Zwecke, so wird sie eben dadurch in der Nachahmung frei; sie erhält Macht, ja Verbindlichkeit, die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unterzuordnen und den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfnisse zu bearbeiten.“ Schiller, *Über die tragische Kunst*, DTV V, S. 390

³⁵ Denn Shakespeares Stücke, so bemerkt Goethe bereits 1771, „drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt.“ Goethe, *Zum Shakespeares-Tag*, HA XII, S. 226, Z. 23f. Um diesen „geheimen Punkt“ dreht sich m.E. besonders deutlich auch Schillers *Wallenstein*-Trilogie, wobei der „Gang des Ganzen“ bei Schiller einer Auffassung von Geschichte im Sinne eines notwendig ablaufenden Prozesses gleichkommt. Vgl. „Es ist nicht mehr der Historiker, der ex post aufgrund seines besseren Wissens die Vergangenheit moralisch zu können glaubt, sondern der Geschichte selbst wird als einem handelnden Subjekt unterstellt, daß sie Gerechtigkeit vollstrecke“, KOSELLECK (2010), S. 209.

³⁶ Schillers wirkungsästhetisches Konzept schlägt insbesondere in seinen theoretischen Schriften nieder, in denen er sich mit dem Zusammenhang von tragischer Form und Wirkung auseinandersetzt. Die *Neue Thalia* I/2 (1792) liefert den Erstdruck von Schillers Aufsatz *Über die Tragische Kunst*, worin es z.B. heißt: „Diejenige Tragödie würde also die vollkommenste sein, in welcher das erregte Mitleid weniger Wirkung des Stoffs als der am besten benutzten tragischen Form ist. Diese mag für das Ideal der Tragödie gelten“, DTV V, S. 393.

Neben der leitmotivischen Funktion der Wegebildlichkeit in der *Wallenstein*-Trilogie wirkt das Bild des Weges formgebend in Schillers Elegien *Der Tanz* und *Der Spaziergang*.³⁷ In diesen beiden Gedichten führen die dargestellten »Wege« in ihrer schlangelienartigen Form auf die Thematik der Hogarthschen *line of beauty*.³⁸ William Hogarth vertritt die Ansicht, dass das Schöne in der Kunst und in der Natur auf dieser S-förmige Schönheitslinie basiere. Soviel sei hier noch angemerkt: *Der Spaziergang* mit seinen »schlängelnden Pfaden« und die mittels poetischer Bildlichkeit bewegte Blickführung durch evozierte Räume in Schillers Elegie *Der Tanz* zeigen exemplarisch, wie eine Darstellung, die sich an der Hogarthschen *line of beauty* orientiert, formgebend ein Gedicht durchwirkt.

Die Form literarischer Kunstwerke, um mit Ricœur zu sprechen, bildet sich vor allem aus durch ein Metaphernnetz, das, wie gezeigt wurde, im dichterischen Werk einer eigenen Referenzebene entspricht. Das Bild des Weges ist vor allem in der *Wallenstein-Trilogie* ein zentraler Anhaltspunkt für die Analyse solcher Metaphernnetze, die für die Form dieser Geschichtstragödie grundlegend sind.

Dass die Bildlichkeit der Schriften Schillers mitunter einen selbständigen, d.h. vom Inhalt unabhängigen Eigenwert gewinnt, bemerkt bereits richtig CASSIRER (1971). Er spricht Schiller einen einzigartigen, „klassischen Stil“ zu, der darauf beruht, dass „nicht bestimmten abstrakten Gedanken nur äußerlich eine künstlerische Form *gegeben* wird, sondern weil sie selbst von Anfang an und schon ihrer ersten Konzeption nach eine neue und selbständige Form *sind*.“³⁹ Worauf Cassirer hier anspielt, ist die für Schiller eigentümliche „lebendige Gestalt“, die aus einem Ineinandergreifen von Bild und Begriff hervorzugehen vermag.⁴⁰

³⁷ *Der Spaziergang* wurde von Schiller 1800 im ersten Band seiner *Gedichte* als veränderte Fassung des im August/September 1795 geschriebenen Gedichtes *Elegie* gedruckt, vgl. SUPPANZ (2008), S. 89. *Der Tanz* wurde in einer ersten Fassung im *Musen Almanach für das Jahr 1796* gedruckt und liegt in einer zweiten Fassung vor, die für die Herausgabe von Schillers *Gedichte* um 1800 entstand, vgl. SUPPANZ (2008), S. 112.

³⁸ William Hogarth (1697–1764), englischer Maler und Kupferstecher, spricht der Schlangenlinie (*serpentine line*) und der Wellenlinie (*waving line*) in seiner einzigen kunsttheoretischen Schrift *The Analysis of Beauty* eine ästhetische Schlüsselrolle zu, vgl. hierzu AMANN (1999), S. 40ff. Amann weist darauf hin, dass das Konzept der Schönheitslinie bereits vor Hogarths ästhetischer Abhandlung in der italienischen Renaissance als *figura serpentina* bekannt war (S. 42) und belegt, dass Schiller „bei der Abfassung der Kallias-Briefe die Mylius-Übersetzung von Hogarths Werk vorgelesen haben muß.“ (S. 49 mit Fußnote 148) ; Die wahrnehmungspsychologische Argumentationsweise Hogarths arbeitet SCHNEIDER (1998), S. 182ff. heraus.

³⁹ CASSIRER (1971), S. 84, Hervorhebung von Cassirer

⁴⁰ Schiller reflektiert selbst über die Dichotomie von Anschauung und Abstraktion, deren harmonische Synthese er anzustreben und später gelungen umzusetzen weiß: „Noch jetzt begegnet es mir häufig genug, daß die Einbildungskraft meine Abstraktionen und der kalte Verstand meine Dichtung stört. Kann ich dieser beiden Kräfte insoweit Meister werden, daß ich einer jeden durch meine Freiheit ihre Grenzen bestimmen kann, so erwartet mich noch ein schönes Los.“ Brief an Goethe, 31. August 1794

Doch Schiller bewerkstelligt noch mehr, er schafft es mit Hilfe des Wegebildes seine Gedanken zur Sprachgebung zu thematisieren und die thematisierten Forderungen zugleich durchzuführen. Beispielsweise wenn er davon spricht, wie Anschaulichkeit durch Sprachgebung zu erzeugen ist. „Das darzustellende Objekt muß also, ehe es vor die Einbildungskraft gebracht und in Anschauung verwandelt wird, durch das abstrakte Gebiet der Begriffe *einen sehr weiten Umweg nehmen*, auf welchem es viel von seiner Lebendigkeit (sinnlichen Kraft) verliert.“⁴¹

Die lebensweltliche Erscheinung »Weg« ist also für Schiller im doppelten Sinne Modell. Einerseits erklärt dieses Modell Schillers Forderung, an der sinnlichen Qualität der Sprache zu arbeiten und andererseits verwirklicht er diese noch während der Niederschrift durch die Wegebildlichkeit. Die Feststellung Humboldts, auf die sich auch Ernst Cassirer in seiner Auseinandersetzung mit Schiller bezieht, bringt dieses Einhergehen der Reflexion mit der entsprechenden Umsetzung, dieses Ineinandergreifen von Wort und Tat Schillers in seinen Schriften, deutlich zu Wort. Humboldt spricht davon, „daß in einem höheren und prägnanteren Sinn, als vielleicht je bei einem andern, der Gedanke das Element seines [Schillers] Lebens war.“⁴²

Schiller arbeitet in seinen Schriften auffallend häufig mit Analogien.⁴³ Hinsichtlich der Wechselwirkung zwischen Körper und Geist denkt Schiller analog eine Wechselwirkung von Bild und Begriff. Dabei polarisieren die Bezeichnungen ›mens‹ und ›Begriff‹ einerseits und die Bezeichnungen ›corpus‹ und ›Bild‹ andererseits genau das Spannungsfeld, das zwischen substantiell sichtbaren und abstrakt unsichtbaren Inhalten sprachlicher Bezeichnungen liegt. Eine Vorstellung von »Weg« tangiert beide je doppelt besetzten Pole, sowohl hinsichtlich der sprachtheoretischen Bezeichnungen von einerseits Bild und andererseits Begriff als auch hinsichtlich der anthropologischen Komponenten von einerseits Körper und andererseits Geist. Analog zu Schillers anthropologischer Annahme eines Zusammenhanges von Geist und Körper funktioniert seine sprachliche Auffassung der Wechselwirkung von Begriff und Bild. Die beispielsweise durch bildliche Sprache evozierten Vorstellungen wirken ähnlich wie sinnliche Reize und lösen auch körperliche Reaktionen aus.⁴⁴ Solche Vorstellungen ergänzen und beschränken die abstrakte Sprache, die den Intellekt beschäftigt.

Die durch unterschiedliche sprachliche Mittel entstandenen Anregungen für Körper und Geist zu einem Gesamteindruck zu verbinden, bewerkstelligt bei Friedrich Schiller die Vernunft, womit er das Vermögen der Verbindung bezeichnet.⁴⁵ Das Bild des

⁴¹ Schiller, Kallias-Brief vom 28.02.1793, DTV V, S. 432, Hervorhebung von Schiller.

⁴² Wilhelm von Humboldt in BIEDERMANN (1961), S. 389 ; vgl. CASSIRER (1971), S. 85.

⁴³ Generell zur Analogie als „Hervorhebung des Ähnlichen im Verschiedenen“ siehe LOTMAN (1975), S. 54.

⁴⁴ „Das Schreckliche ist also bloß in der Vorstellung, aber auch schon die bloße Vorstellung der Gefahr bringt, wenn sie einigermaßen lebhaft ist, den Erhaltungstrieb in Bewegung, und es erfolgt etwas dem Analoges, was die wirkliche Empfindung hervorbringen würde.“ Schiller, *Vom Erhabenen*, DTV V, S. 499

⁴⁵ „Denn Vernunft heißt das Vermögen der Verbindung“, Kallias, 28. Feb. 1793, DTV V, S. 396.

Weges ist in diesem Themenkomplex fest integriert. Um sich einen Begriff von etwas zu machen, greift Schiller ebenfalls auf die Bezeichnung »Weg« zurück, d.h. »Weg« vermittelt ein Konzept. Schiller nutzt beispielsweise eine Vorstellung von »Weg« dazu, „den Dämmerchein dunkler Begriffe“ abzuweisen. Die „Aufklärung des Verstandes“ achtet er nur insofern, „als sie auf den Charakter zurückfließt; sie [die Aufklärung] geht auch gewissermaßen von dem Charakter aus, weil der Weg zu dem Kopf durch das Herz muß geöffnet werden.“⁴⁶

Schillers literarische Kunstwerke fordern m.E. einen bewegten Betrachter. Und zwar bewegt im aktiven sowohl als auch im passiven Sinne, d.h. diese literarischen Kunstwerke fordern einen aktiv kombinierenden, sich geistig produktiv bewegenden Betrachter und zugleich einen passiv empfänglichen, im Sinne von »movere« bewegbaren Beobachter.⁴⁷ Ein derart bewegter Betrachter im weitesten Sinne ist in der Lage, einzelne Teile zum Ganzen zu verbinden. Denn die von Schiller generell als abstrakt erachtete Sprache regt doch durch Schillers „Arbeit an der Sprache“⁴⁸, insbesondere durch die in bestimmten Intervallen erscheinenden Ähnlichkeiten in sprachlichen Bezeichnungen und evozierten Bildern dazu an, derart gegebene Anhaltspunkte zu kombinieren. Aus der interpretierenden Kombination von »Wegen«, die als Symbol, als literarische Bilder, Metaphern und Begriffe auftauchen, ergibt sich m.E. der Sinn einer Form, die das Ganze des literarischen Kunstwerks bestimmt.⁴⁹ Diesem Kombinationsbegriff liegt die Forderung zu Grunde, die Form des literarischen Kunst-*Werkes* durch Tätigkeit aufzufassen. Und schon vor seinem Kantstudium, so CASSIRER (1971), ist Schiller darauf ausgerichtet, „allen Stoff des Seins in Form aufgehen zu lassen.“⁵⁰ Damit gibt Schiller mit Kant und Humboldt der Form die Priorität vor dem Stoff.⁵¹

Schiller spielt auf ganz bestimmte Art und Weise mit Worten. Das zeigt sich z.B., wenn er bewusst Rede und Handlung seiner Figuren derart verschränkt, dass sich „Sprache und Handeln wechselseitig interpretieren“.⁵² Des Weiteren zeigt sich Schillers eigentümliches Wortspiel, sobald in seinen Schriften die Worte wieder beim Wort genommen werden, wenn tote Metaphern ihren eigentlichen Sinn zurückerhalten. Wenn er seine Gedanken zu »Manier« und »Stil« in den sog. Kallias-Briefen ausführt, schreibt er: „Ist an einer Zeichnung ein einziger Zug, der die Feder oder den Griffel (...), den Pinsel

⁴⁶ *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, neunter Brief, DTV V, S. 593. Zur philosophischen Bedeutung der Bezeichnung »Begriff« siehe RITTER (1971ff.) Bd. 1 Sp. 780ff.

⁴⁷ Mit Goethe unterscheiden wir »Beobachtung« und »Betrachtung«, vgl. „Wir vermischen so schnell unsere Empfindungen, unsere Meinung, unser Urteil mit dem, was wir erfahren, daß wir in dem ruhigen Zustande des Beobachters nicht lange verharren, sondern bald Betrachtungen anstellen, auf die wir kein größeres Gewicht legen dürfen, als insofern wir uns auf die Natur und Ausbildung unsers Geistes einigermaßen verlassen möchten“ Goethe HA XII, S. 39, Z. 20ff.

⁴⁸ OSCHMANN (2007), S. 13

⁴⁹ „Den Sinn zu suchen, heißt, an den Tag zu bringen, was sich ähnelt.“ FOUCAULT (1971), S. 60

⁵⁰ CASSIRER (1971), S. 91

⁵¹ Vgl. CASSIRER (1923), S. 105.

⁵² HABERMAS (1970), S. 77 ; Zu „Wittgensteins Konzept des Sprachspiels, das zugleich eine Lebensform ist, vgl. HABERMAS (1970), S. 77 und HABERMAS (1968), S. 206ff.

oder die Hand, die ihn führte, kenntlich macht, so ist sie *hart* oder *schwer*.⁵³ Damit erinnert er an den Stil des Schreibgerätes, den die Hand führt und reflektiert zugleich über den »Stil«, der die persönliche Ausdrucksweise insgesamt bezeichnet. Das Wort Stil gewinnt, um im Sinne der Metaphernforschung zu sprechen, als tote Metapher wieder Leben (Stil der Feder), ohne die aus dem Tod der Metapher hervorgehende neue Bedeutung (Stil des Schriftstellers) zu verlieren. Ähnlich nutzt Schiller mit zunehmender schriftstellerischer Erfahrung die Bezeichnung »verwegen«. Das zeigt sich, wenn Fiesko noch kund gibt: „Ein verzweifelttes Übel will eine verwegene Arznei.“⁵⁴ Jegliche Vorstellung von »Weg« fehlt der Bezeichnung »verwegen« in dieser Aussage. Wenn die Königin ihren ehemals Geliebten, dem sie jetzt als Mutter begegnet, fragt: „Wissen Sie [Karlos] (...) Daß es die Mutter ist, an die sich diese / Verwegene Sprache richtet?“⁵⁵ liegt »verwegen« ebenfalls im Sinne von »übermütig«, »grenzwertig« vor. Mit der *Wallenstein*-Trilogie und der Darstellung Wallensteins als „verwegener Charakter“ (*Prolog* Vs. 93) erscheint »verwegen« durch den Kontext und speziell im Netz der Wegmetaphorik auch wertneutral. »Verwegen« verweist m.E. bereits im *Wallenstein* darauf, dass sich die Titelfigur abseits eines eigentlichen Weges bewegt, denn Wallenstein marschiert mit seinen Truppen eben nicht auf dem vom Kaiser anbefohlenen Weg.⁵⁶ Die Bezeichnung Wallensteins als »verwegener Charakter«, der Widerstand gegen den anbefohlenen Weg und Aussagen wie z.B. „Und sah ich nicht den guten Weg zur Seite, / Der mir die Rückkehr offen stets bewahrte? / Wohin denn seh ich plötzlich mich geführt?“⁵⁷ lassen sich kombinieren, um z.B. die Schuldfrage und Schillers dargestellte Geschichtsauffassung zu thematisieren. Die angeführten Aussagen des Titelhelden weisen explizit auf den Wunsch hin, den „guten Weg“ im Auge zu behalten und zudem auf die eigentümliche Passivität, die dem Gefühl des »Geführt-Werdens« entspricht. Dieses Gefühl verlagert die Verantwortung Wallensteins auf eine Art von »Führer«, auf eine Macht, das Schicksal oder die Geschichte, und entlastet den Feldherrn insofern, als er diesen »Weg« nicht aus eigenem Antrieb wählt und einschlägt. Jedoch lasten die Weigerung, den Weg einzuschlagen, den der Kaiser bestimmt und die im Gefühl des Geführt-Werdens unterlassene Gegenaktion auf der Figur Wallensteins. Für *Wilhelm Tell* gilt, dass »verwegen« auch im ganz eigentlichen Sinne »vom Weg abgekommen« bedeuten kann. „Hedwig: Ich sehe dich [Tell] im wilden Eisgebirg, / Verirrt (...) Ach, den verwegnen Alpenjäger hascht / Der Tod in hundert wechselnden Gestalten.“⁵⁸ Eine Tendenz in Schillers Sprachkonzept führt dahin, dass Schiller in seinen späten Schriften die Bedeutungen der Worte zunehmend den Worten entnimmt.

⁵³ Kallias-Brief vom 28. Feb. 1793, DTV V, S. 429

⁵⁴ *Fiesko* IV 6, DTV I, S. 719

⁵⁵ *Don Karlos*, Thalia-Fragment [1785] I 5, DTV II, S. 1121)

⁵⁶ „Questenberg. Er [Wallenstein] setzt auch wirklich sich in Marsch – gemächlich / Durchzieht er Böhmeim auf dem *längsten* Wege; / Doch eh er noch den Feind gesehen, wendet / Er schleunig um, bezieht sein Winterlager, drückt / Des Kaisers Länder mit des Kaisers Heer.“ P II 7, 1131ff. DTV II, S. 352 ; „Erster Kürassier. Laßt sie [die kaiserlichen Befehlshaber] schicken und ordenanzen, / Wir wollen uns fest in Böhmen pflanzen, / Wir geben nicht nach und marschieren nicht, / Der Soldat jetzt um seine Ehre ficht.“ *Wallensteins Lager*, I 11, 834ff. DTV II, S. 302f.

⁵⁷ *Wallensteins Tod* I 4, 153ff. DTV II, S. 414

⁵⁸ *Wilhelm Tell* III 1, 1496ff.

Kapitel 3

Schillers »Wege«

Schillers Werke vermitteln »Wege« auf dreifache Art und Weise. Erstens verlaufen physische Bewegungen, d.h. Bewegungen von Körpern durch den literarischen Raum. Zweitens dient die Wegmetapher in der Dichtersprache zur Bezeichnung unterschiedlichster Bedeutungskomplexe und drittens tauchen explizit oder implizit dargestellte »Wege« in der literarischen Landschaft auf.¹ Explizit erscheinen sie, wenn in der Dichtung ausdrücklich von ihnen die Rede ist, implizit, wenn dargestellte Personen von Ort zu Ort unterwegs sind. Hinsichtlich aller drei genannten Aspekte verleiht Schiller dabei den »Wegen« nicht selten einander ähnliche Strukturen, die für den Rezipienten zwar nacheinander auftauchen aber zugleich aneinander erinnern. Dieses Aneinander-Erinnern ereignet sich mitunter assoziativ. „»Association« heißt die Vereinigung [beispielsweise T.N.] von Elementen zur Einheit der Zeit oder des Raumes (...). Dieser Terminus ist weit genug, um alle Möglichkeiten der Beziehung, die im Bewußtsein bestehen, gleichmäßig zu umfassen ; aber er macht zugleich, in dieser seiner Weite, ihre Besonderheit und Eigenart unkenntlich.“² Um diese »Association« einzugrenzen, sprechen wir von Kombination hinsichtlich bestimmter Kriterien. Alle drei kommunikativen Einheiten, die Schiller einerseits durch Worte und andererseits durch theatralisch sichtbar dargestellte bzw. sprachlich evozierte Bewegung vermittelt, bilden ein Netz von geometrisch vorstellbaren Figuren, die sich durch Ähnlichkeit aufeinander beziehen und dabei gegenseitig ergänzend interpretieren und zwar ohne dabei aufzuhören, als Bedeutungsträger für sich selbst zu stehen. Das heißt, dass ein im Werk erscheinender »Weg« jeweils an der Stelle seines Erscheinens Träger von Funktion und Bedeutung für sich selbst ist und zugleich über sich hinaus weist und an ähnliche, vergleichbare »Wege«, die an anderen Stellen im Werk erscheinen, er-

¹ Mit der Bezeichnung »Raum« ist hier nicht nur der mathematisch meßbare gemeint. „Der Raum ist von unserem Dasein immer schon eingenommen. Er wird immer schon von uns ›gelebt‹, ehe wir ein anschaulich gegenständliches Bewußtsein, geschweige denn eine theoretisch bestimmte Vorstellung, von ihm haben“, GÖLZ (1970), S. 163.

² CASSIRER (1923), S. 37

innert. Im großen Netzwerk bildlicher Erscheinungen, die in bestimmten Intervallen wiederkehren und die schöne Form der Werke Schillers strukturieren, spielt ein »Weg« mit anderen »Wegen« und verwandten Vorstellungen zusammen. Sprachliche Details in der Rede unterschiedlicher Dramenfiguren stehen dabei zueinander ebenso im Bezug, wie zu den Bewegungsmustern der dargestellten Figuren und wie zu Phänomenen der literarischen Landschaft, so dass die auf dreifache Art und Weise repräsentierten »Wege« nicht isoliert voneinander stehen. Denkräume und Handlungsräume verschränken sich und entwerfen sich im Bezug zueinander.³ Bestimmte Strukturen durchwirken das Sprechen über innermenschliche, subjektiv-gedankliche und außermenschliche, objektiv-sichtbare, Bereiche. Beispielsweise lassen sich wiederkehrende »Kreise« in der literarischen Landschaft mit kreisförmigen choreographischen Bewegungsmustern, Worten von »Kreisen« und der Kreismetaphorik kombinieren.⁴

Die Personenchoreographie und Rede rhythmisieren darüber hinaus durch Bewegung und Stillstand der Figuren, durch rasch ineinandergreifende Wechselgespräche und Monologe die dargestellte Zeit eines Werkes. Den Bühnenraum gestalten beispielsweise systematisch erstellte Gruppenbilder und Einzelauftritte die durch den kalkulierten Einsatz von Nähe und Distanz die Dimensionen des Raumes ausloten.⁵ Der Chronotopos Weg verschränkt dabei die zeitliche und die räumliche Dimension. Auf ihm basiert die Bewegung der Figuren und ereignet sich der Stillstand. Begegnung und Trennung, Verfolgung und Flucht spielen sich auf ihm ab. Der durch den literarischen Text entworfene Raum⁶ umfasst nicht nur den Ort der Handlung, sondern ist zugleich „kultureller Bedeutungsträger. Kulturell vorherrschende Normen, Wert-hierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation.“⁷ Ein langer oder kurzer, steiler oder flacher, steiniger oder glatter »Weg« erstreckt sich dabei über vertikale und / oder horizontale Distanzen hinweg und die dem »Weg« verwandten Vorstellungen, beispielsweise von »Brücke«, »Sprung« und »Abgrund«, verweisen auf die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit einer Überwindung dieser Distanzen.

Bestimmte Begriffe fügt Schiller in bildliche Textpassagen ein. Möglicherweise geschieht dies um das nicht selten unreflektiert hingenommene Verständnis solcher Begriffe wie z.B. Bestimmung, Gesetz und Ordnung durch analoges, sinnliches Verstehen

³ „Der Raum ist nichts, das erscheinen, auftauchen oder uns gegenüber treten kann; er ist dasjenige, woraus das Erscheinende auftaucht, dasjenige, worin es sich überhaupt zu zeigen vermag.“ GÖLZ (1970), S. 164

⁴ Der »Kreis« gehört „dem Reich des Seins“ und nicht dem „Reich des Werdens“ an CASSIRER (1923), S. 63, so dass sich schon an der Form des Kreises ein Verhältnis von Idee und Erscheinung ausdrückt.

⁵ „Insbesondere erhält der Begriff der ›Tiefe‹ neben dem Sinn des anschaulichen Zurückweichens in den Raum hinein dann auch eine ›existentielle‹ Bedeutung: Die Qualität der Tiefe erweist sich als wesensmäßig verbunden mit unserem Dasein im Raume.“ GÖLZ (1970), S. 170

⁶ Zum „Text“ als „Gesamtsumme der strukturellen Relationen, die einen linguistischen Ausdruck gefunden haben“, siehe LOTMAN (1975), S. 45.

⁷ HALLET und NEUMANN (2009b), S. 11

und nicht durch bloße Reflexion zu hinterfragen.⁸ Festzuhalten ist: Schiller evoziert bewusst Bilder in der Rede, wiederholt die in bestimmten Bildern durchscheinenden geometrischen Formen wie z.B. Kreis, Schlangenlinie oder lineare Bahn in der Landschaft, in der Bewegung und in der Rede der Figuren. Das geschieht m.E. deswegen, weil Schiller auch von den Rezipienten fordert, die „geistigen Kräfte, Vernunft und Einbildungskraft, tätig“ zu halten.⁹

Dabei aktiviert er die Vernunft, d.h. das Verbindungsvermögen, sowie die produktive Einbildungskraft. Diese auch weil er durch bildliche Sprache an das Bildergedächtnis der Rezipienten appelliert. Dadurch dass er Begriffe als hinterfragbar darstellt setzt er Impulse und fördert das aus der Zweckgebundenheit der Alltagswelt befreite Gespräch. Er reizt das Potential der Vorstellungskraft und zeigt die Möglichkeit auf, durch Sprache die Kraft der Phantasie anzuregen.¹⁰ Schiller bewegt m.E. Rezipienten bildlicher Textsequenzen dazu, auch ohne den direkten Reiz objektiver Gegenstände, aus eigener, innerer geistiger Kraft heraus eine Art sinnlicher Wahrnehmungen zu erzeugen. Diese der Vorstellungskraft entstammenden Eindrücke schätzt Schiller als relativ ungefährliche ein. Zugleich fördert er das intellektuelle Nachdenken über solche Vorstellungen. Dabei ist Schiller wohl bewusst darauf bedacht, das literarische Wechselspiel von Bild und Begriff aufrecht zu erhalten.¹¹ Mitunter vernachlässigt er m.E. dabei das Streben nach einheitlichen Inhalten bestimmter Begriffe, die somit nicht selten die Eindeutigkeit einbüßen.¹²

Schiller revitalisiert tote Metaphern und zur Phrase erstarrte Wegebilder durch die Kombination derselben mit ähnlichen, anschaulichen Textsequenzen.¹³ Vor allem das Wiederholen auffälliger Ähnlichkeiten aktiviert das Erinnerungsvermögen des Rezipienten und hält beispielsweise die lebendige Vorstellungen an einen abgeschrittenen Weg auch dann noch wach, wenn die Sprache eigentlich ohne sinnliche Qualität auskommt. Das literarische Kunstwerk als Netzwerk einzelner, in bestimmten Intervallen wiederkehrender Elemente betrachtet ermöglicht durch die bewusste Aufmerksamkeitsführung eine aktive »Rückbesinnung« in der starken Bedeutung dieses Wortes, die

⁸ Zur Auseinandersetzung der Literatur mit dem Begriff von »Gesetz«, insbesondere zur Literatur und gesetzlicher bzw. ordnungswidriger Kriminalität sowie zur Thematik des Verbrechens und der Strafverfolgung als in der Literatur siehe MÜLLER-DIETZ (1990).

⁹ SCHILLER, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, DTV V, S. 360 ; Erstdruck: *Neue Thalia* I 1, 1792, vgl. DTV V, S. 1194ff.

¹⁰ Schiller achtet insbesondere im *Wilhelm Tell* darauf, der Phantasie eine Freiheit, sogar über die Geschichte, zu gewähren, hierzu UEDING (1992), S. 389.

¹¹ Zur Wechselwirkung von Bild und Begriff bei Schiller siehe auch RIECKE-NIKLEWSKI (1986), insb. S. 60. Hier weist Riecke-Niklewski auf die Wegmetapher bei Friedrich Schiller und fokussiert das »Herausmendeln« (DEMANDT 1978) der ursprünglichen Bedeutung erblaßter Metaphern in Schillers philosophischen Schriften.

¹² Zur durch dieses Wechselspiel von Bild und Begriff entstehenden Verständnisschwierigkeit, insbesondere zur Diskrepanz zwischen Begriff und Sache bei Schiller siehe RIEDEL (1985), S. 215. Vgl.: „Es gab heute einen Satz von Herrn Osterkamp, der das schön zum Ausdruck bringt: Die Klarheit des Begriffs hilft uns angesichts der Komplexität des Lebens nicht weiter.“ GUTJAHR (2009), S. 174, vgl. OSTERKAMP (2009), S. 64f.

¹³ Zur toten Metapher siehe auch S. 8, Fußnote 4 in unserer Studie.

ein »Zurück zum Sinnlichen« vermittelt. Schiller führt zurück zum sinnlichen Verstehen und zurück zu Sprachinhalten, die noch in den Worten liegen, obgleich diese Worte neue Bedeutungen vermitteln. Er erinnert an Bezeichnungen, die ursprünglich jene sinnlichen Eindrücke benennen, aber bereits im 18. Jh. abstrakt funktionieren. Wenn sich der einzelne Begriff, das einzelne Bild, die einzelne Phrase wechselweise aufeinander beziehen und Begriffe dadurch nicht nur mathematisch–streng auf einen bestimmten Inhalt bezogen bleiben, und solange literarische Landschaften nicht durch naturalistische Detailliertheit individualisiert werden, erlebt der Rezipient, auch über die lebensweltlich wechselnden Eindrücke hinaus, wiederkehrende Motive als Anreiz dafür, diese Motive aktiv zueinander in Beziehung zu setzen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass für Schiller die Sprache des Verstandes dem Individuum keine vollkommene Mitteilungsmöglichkeit bietet. „Das Medium des Dichters sind *Worte* ; also abstrakte Zeichen für Arten und Gattungen, niemals für Individuen.“ Friedrich Schiller weiß diese Worte im Prozess der Versinnlichung zu nutzen, „weil es nicht darauf ankommt, was das Wort an sich selbst ist, sondern welche Vorstellung es erweckt.“¹⁴ Dass das geformte Kunstwerk in bestimmten Intervallen durch ähnliche Bezeichnungen ähnliche und zugleich individuell erinnerte Vorstellungen weckt, ist m.E. als zentraler Aspekt des Formprinzips Schillers aufzufassen.

Die Begriffe entwickeln sich nach dem Gesetz der Nothwendigkeit, aber nach dem Gesetz der Freyheit gehen sie an der Einbildungskraft vorüber; der Gedanke bleibt derselbe, nur wechselt das Medium, das ihn darstellt. So erschafft sich der beredte Schriftsteller aus der Anarchie selbst die herrlichste Ordnung, und errichtet auf einem immer wechselndem Grunde, auf dem Strome der Imagination, der immer fortfließt, ein festes Gebäude
SCHILLER, *Über die notwendigen Grenzen...*, DTV V, S. 677.

3.1 Die Räuber

3.1.1 Überblick

Der genaue Zeitraum, in dem Schiller tatsächlich *Die Räuber* niederschrieb, bleibt umstritten.¹⁵ Das im März 1781 anonym und im Selbstverlag erschienene Schauspiel arbeitet Schiller, noch während die erste Auflage im Druck ist, aus künstlerischem Interesse um. Dafür zieht er die *Vorrede* und den bereits gedruckten zweiten Bogen

¹⁴ Schiller, Kallias–Brief vom 28. Februar 1793, DTV V, S. 432.

¹⁵ Zur Forschungsdebatte siehe NA 3, 260ff. und kritisch dazu MICHELSEN (1979), S. 10 mit Anm. 4 und Anm. 7. ; Festzuhalten ist, dass die im Herbst 1780 eingereichte dritte Dissertation Schillers in ihrem 15. Paragraphen ein kaschirtes Zitat aus Szene V,1 der *Räuber* enthält (NA 20, 60). Daher müsste der Text zu diesem Zeitpunkt annähernd fertiggestellt gewesen sein, vgl. ALT (2000a) I, S. 277.

(Schlußszene I,1 und Anfangsszene I,2) wieder zurück und gestaltet den Text neu.¹⁶ Wir betrachten die Erstfassung von 1781, weil sie Schillers erste Publikationsabsicht des Schauspiels belegt.¹⁷ 1782 hat Schiller *Die Räuber* in ein Trauerspiel umgearbeitet, um dem Verleger Christian Friedrich Schwan und den Forderungen von Wolfgang Heribert Freiherr von Dalberg gerecht zu werden (NA 3, 300f.).¹⁸

Hinweise zur Wegebildlichkeit in den *Räubern* liefern bereits die *Vorrede zur ersten Auflage* des Stücks und die *Selbstbesprechung*. In der *Vorrede* zur ersten Auflage der *Räuber* heißt es, dass Schiller dies Werk geschrieben habe, „(...) ohne sich übrigens in die Schranken eines Theaterstücks einzuzäunen“ (DTV I, S. 484). Weder berücksichtigt Schillers inszeniertes Raumkonzept die Gegebenheiten der Bühne noch orientiert sich die durch den Text inszenierte Bewegung, körperliche und seelische, an der praktischen Umsetzbarkeit. Denkräume und Handlungsräume sind in Schillers *Die Räuber* nach der Art eines Chiasmus be- und entgrenzt.¹⁹ Karl Moor überwindet die heimatlichen Grenzen, er entgrenzt seinen Handlungsraum, zieht in die böhmischen Wälder, bleibt allerdings moralisch gewissermaßen in seinen Grenzen, wohingegen Franz Moor, sein jüngerer Bruder, zu Hause bleibt, allerdings moralische Grenzen überwindet, wenn er das Wissen der philosophischen Ärzte wendet und radikal verwendet, um durch angestregtes Nachdenken und Kalkül zu erreichen, was ihm die naturgegebenen körperlichen Voraussetzungen verwehren. Schiller literalisiert begrenzte Räume und Entgrenzungen. „Bewegungen im Raum, also die Überschreitung einer im Text als normal gesetzten Grenze, bringen die normative Ordnung der fiktionalen Welt ins Wanken uns sind daher nach Lotman genau das, was die Handlung in Gang setzt“²⁰. Sowohl Franz und Karl als auch die Form der dramatischen Geschichte selbst verschieben und

¹⁶ Die unterdrückte *Vorrede* und der unterdrückte Bogen *B* sind abgedruckt z.B. in NA 3, 243ff. und 247ff. vgl. DTV I, S. 955.

¹⁷ Die NA liefert die zweite Auflage von 1782 und das Trauerspiel. Wenngleich die zahlreichen Änderungen zwischen der Erstfassung und der Zweitfassung aus den verschiedenen Lesarten hervorgehen, nutze ich Bd.1 der 2004 erschienenen *Gesammelten Werke* Schillers, hg.v. Peter-Andrè Alt als Textgrundlage, da diese Ausgabe inzwischen wohl die greifbarste zitierfähige Ausgabe darstellt. Auch die wohl am meisten gelesene Reclamausgabe von 1969 würde sich anbieten. Der Text der Reclamausgabe entspricht dem ersten Band von Friedrich Schiller. *Gesammelte Werke*, hg.v. Gerhard Fricke und Herbert Göpfert. 4. durchg. Aufl. München: Hanser 1965. Die *Erläuterungen und Dokumente* von GRAWE (1976) beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹⁸ Schiller sendet die ersten 7 Textbogen der *Räuber* als „Köder“ (NA 3, 300) dem Mannheimer Verleger und Hofkammerrat C. F. Schwan. Dieser lehnt es ab, *Die Räuber* drucken zu lassen. Doch er empfiehlt das Schauspiel „vom Schmutze gereinigt“ dem Leiter der Mannheimer Schaubühne, Wolfgang Heribert Freiherr von Dalberg. Für die Bühne muss Schiller *Die Räuber* nochmals umarbeiten (NA 3, 301) und „sollte bald erfahren, dass die Zusammenarbeit mit Dalberg nur um den Preis der Anpassung an die bestehenden Theaternormen möglich war“ ALT (2000a) I, S. 276. Vgl. GRAWE (1976), S. 76ff. Die Uraufführung der *Räuber* ereignete sich am 13. Januar 1782. C.F. Schwan verlegt noch im selben Jahr Schillers *Die Räuber. Ein Trauerspiel*.

¹⁹ Der Chiasmus erscheint damit bei Friedrich Schiller sowohl in der „Mikroebene“ OSCHMANN (2007), S. 13 als auch auf der Handlungsebene.

²⁰ HALLET und NEUMANN (2009b), S. 17. Wenngleich Hallet und Neumann hier auf den dem *spatial turn* zuzuordnenden Autor Jurij Lotman eingehen, der seine Theorie bevorzugt an Romanen ausrichtet, sind seine theoretischen Ansätze aufschlussreich auch für Schillers Debüt drama.

erweitern vorgegebene Grenzen. Ohne der Einheit von Ort, Raum und Handlung für dramatische Ausführungen auch nur annähernd zu entsprechen, stemmt Schiller *Die Räuber* gegen zeitgenössisch gängige Poetiken.²¹ Doch nutzt Schiller sehr bewusst die dramatische Schreibweise, da sie direkter wirkt als episch Erzähltes. Er selbst sieht das Eigentümliche dramatischer Literatur in der Gegenwärtigkeit der Handlung.²²

Sich nicht eingrenzen lassen, weder körperlich noch geistig, ist ein Anliegen, das thematisch mit dem Nachdenken über den Zusammenhang von Körper und Geist einhergeht. Der begrenzte körperliche Handlungsraum wirkt sich auch auf die geistige Verfassung im Sinne einer Einschränkung aus. Im sechsten Brief der *Ästhetischen Erziehung* (Erstdruck 1795) zieht Schiller den »Geschäftsgeist« beispielhaft heran, um eine allgemeine Tendenz in arbeitsteiligen Gesellschaften zu kritisieren.²³ Er schreibt, dass „der Geschäftsgeist, in einen einförmigen Kreis von Objekten eingeschlossen und in diesem noch mehr durch Formeln eingeengt (...) das freie Ganze sich aus den Augen gerückt sehen und zugleich mit seiner Sphäre verarmen [muss]“ (DTV V, S. 585). Der „einförmige Kreis“ symbolisiert die endlose Wiederholung des Immergleichen. Im physischen Bereich (Objekte) und im psychischen Bereich, dem im „einförmigen Kreis der Objekte“ aufgrund der Wechselwirkung von körperlicher und geistiger Reichweite „das freie Ganze“ entgeht. So hat „der Geschäftsmann (...) gar oft ein *enges* Herz, weil seine Einbildungskraft, in den einförmigen Kreis seines Berufs eingeschlossen, sich zu freier Vorstellungsart nicht erweitern kann“ (ebd., S. 586, Hervorhebung von Schiller). Körperliche und Geistige Kräfte des Geschäftsgeistes, des Geschäftsmannes, erklärt Schiller für eingeengt. Um anschaulich mitzuteilen, dass die Einengung nicht durch Bewegungsunfähigkeit oder gar Untätigkeit, sondern durchaus in der Tat stattfindet, nutzt Schiller die geometrische Form des Kreises. Die unendliche Wiederholung signalisiert dabei eine besondere Art der Einengung bei gleichzeitig möglicher Bewegung. Eine Einengung, die möglicherweise aus der Perspektive des Geschäftsmannes gar nicht erkannt werden kann. Arbeitet dieser doch beständig und womöglich strebsam, Tag für Tag, ohne eine Einschränkung wahrzunehmen, da er die Kreisförmigkeit seines Tuns selbst nicht in den Blick bekommt. Nicht nur bewegter Körper oder bewegter Geist, sondern beide Bereiche fallen unter dem Bild vom »einförmigen Kreis« der Einengung zum Opfer. So gesehen lassen sich geistige und körperliche Kräfte für den jungen Schiller weder isoliert voneinander bewegen, noch lässt sich tatsächlich ein *commercium* festmachen, das die Bewegung von einem Bereich in den anderen vermittelt –

²¹ Wie z.B. Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730), Lessings *Literaturbriefe* (1759–1765) und seine *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1769), und die im Zuge der Shakespearebegeisterung geschriebenen Abhandlungen Goethes (1771) und Herders (1773). Hierzu ALT (2000a) I, S. 257–276.

²² „Alle erzählende Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen; alle dramatische machen das Vergangene gegenwärtig.“ Schiller, *Über die tragische Kunst*, DTV V, S. 388.

²³ Freilich kann „von einem Verständnis der kapitalistischen Arbeitsteilung im Sinne der klassischen Ökonomie (...) noch nicht die Rede sein, und schon gar nicht im Sinne von Marx. (...) [Schillers] Frage ist: wie kann in und trotz einer Welt fortschreitender Vernunft, zu der die arbeitsteilige Existenz des Menschen gehört, das menschliche Gattungswesen wiedergewonnen werden?“ BRANDT (1987), S. 20 ; Ausführlich hierzu STRÜTZEL (1987), S. 62–77.

jedenfalls nicht, solange Schiller die möglichst eindeutige Sprache der wissenschaftlichen Erörterung nutzt. Die polysemantischen Bilder in der Sprache der Dichtung entgrenzen jedoch die Möglichkeiten des Sagbaren. Durch den »Kreis« vermag Schiller z.B. mentale Räume und Handlungsräume ineinanderzublenzen.²⁴

Der »Kreis« symbolisiert auch den Leben–Tod–Leben Kreislauf. In Schillers *Räubern* kehrt diese Kreisstruktur wieder im »morastige Zirkel«. Wir werden darauf noch genauer eingehen. Zwar liegt die unendliche Wiederholung in dieser Kreissymbolik begründet, doch mit der Annahme einer unsterblichen Seele darf der Mensch in einem solchen »morastigen Zirkel« nicht völlig aufgehen. Wie löst sich das geistige Potential innerhalb dieses symbolischen »Kreises«, um sich einen »Weg zu bahnen«, solange es als Voraussetzung zu seiner Existenz körperliche Eigenschaften benötigt? Wenn »Kreis« und lineare »Bahn« dafür genutzt werden, körperliche und geistige Kräfte zu bezeichnen und das anthropologische Interesse im 18. Jh. die Wechselwirkung körperlicher und geistiger Bereiche beachtet, genügt es nicht, über die Symbole »Kreis« und lineare »Bahn« getrennt voneinander zu reden. Aus dem »Kreis« heraus müsste diese »Bahn« möglich werden. Ein Durchdringen im Sinne von $\pi\acute{o\rho\varsigma$, oder ein »Sprung« über den »Kreis« bzw. über die »Begrenzung« hinweg müsste darstellbar sein. Für den ambitionierten Dramatiker darf vermutet werden: diese durch Worte bewerkstelligte Integration der Symbole »Kreis« und »Bahn« darf in der Rede nicht nur als geometrisch anschauliche Form erscheinen, sondern müsste durch die Handlung gegeben sein, d.h. sich in der Wechselwirkung von Wort und Tat ereignen. Ist eine solche Handlungsdarstellung möglich? Ist vom »Kreis« zur »Bahn« ein »Sprung« nötig?

Wenngleich der junge Schiller über die Form seines Debüt dramas zumeist im Ausschlußverfahren reflektiert, also bekundet, welche Form *Die Räuber* nicht angenommen haben, lässt sich bereits hier ein Grundzug erkennen, der in einem spezifisch handwerklichen Sinne für Schillers Werke eigentümlich wird: Schiller holt die geometrische Form »Kreis« intervallartig wieder, um diese Form auf der landschaftlichen Ebene, der Handlungsebene und der Ebene der gesprochenen Worte zu integrieren. D. h. die Landschaft, die Choreographie und die Rede nutzen auf je eigentümliche Weise die geometrische Form »Kreis«, so dass sie durch alle Ebenen hindurchscheint und die entsprechenden Textpassagen sich einer Interpretation anbieten, die aneinander erinnernder Abschnitte kombiniert. Und zwar fällt diese Kombination hinsichtlich dieser Textpassagen innerhalb einzelner Werke ebenso in Betracht wie ein vergleichender Blick auf die nacheinander entstehenden Werke. Der semantische Wert dieser Abschnitte ergibt sich dabei für das einzelne Werk aus den Oppositionsbeziehungen und / oder dem ineinandergreifen von »Kreis« und linearer »Bahn«. Darüber hinaus lässt sich Schillers schriftstellerischen Prozess in der vergleichenden Betrachtung solcher semantischen Werte mit Blick auf die nacheinander entstehenden Werke nach-

²⁴ Zu geometrischen Figuren wie z.B. Kreis, Punkt, Linie, Fläche im Zusammenhang mit der Thematik von Raum und Zeit in der Philosophie vgl. DERRIDA (1976), S. 38ff.

vollziehen.²⁵

Sobald – bildlich gedacht – das immer Wiederkehrende in der Kreisbewegung durchdrungen und eine »Bahn« eingeschlagen ist, wird Orientierung nötig, wird das Umherirren Teil körperlicher und geistiger Bewegung. Zur Darstellung von Orientierungslosigkeit, zur Veranschaulichung des gedanklichen Umherirrens, der Suche nach einer Orientierungshilfe, kommen die »Finsternis« als Bildspender aus dem Bereich der Lichtmetaphorik und das »Labyrinth« als source domain aus dem Bereich der Weggebildlichkeit zur Erscheinung.²⁶ Auch Schiller selbst, als Autor der *Räuber*, musste beim Schreiben „augenblicklich seine nächtlichen Labyrinth durchwandern“ (DTV I, S. 485). Das »nächtliche Labyrinth«, die lichtlose Orientierungslosigkeit, taucht ebenfalls in der Rede von Karl auf: „Es ist alles so finster – verworrene Labyrinth – kein Ausgang – kein leitendes Gestirn“ (*Die Räuber* IV 5, DTV I, S. 591).²⁷ Dass kein Ausgang sichtbar ist, verweist auf die aporetische Situation des Redners.²⁸ Die Suche nach einem Gestirn, das der Orientierung dienen solle, findet insbesondere in Schillers

²⁵ Dass sich anhand solcher Zeichen der ästhetische Raum erfassen lässt, der Jurij Lotman zufolge auch „Produkt kulturell bedingter Zeichenverwendungen“ ist, berührt sich mit der Forschungsrichtung seit dem *spatial turn*, vgl. HALLET und NEUMANN (2009b), S. 17. Wichtig für unseren Zusammenhang ist, dass Schiller in *Die Räuber* auf die zeitgenössisch aktuelle Frage nach dem Körper–Geist–Zusammenhang anhand dieser wegmetaphorisch genutzten Figuren eingeht und damit in den inszenierten Raum eine kulturprägende Thematik durch die Wegmetaphorik integriert.

²⁶ Die Bezeichnung »Labyrinth« in Schillers Werk würde eine selbständige Studie verdienen. Zu labyrinthischen Erscheinungen sowie deren Bedeutung und zur Geschichte der Bezeichnung Labyrinth siehe z.B. KNIGHT (1936) ; MATTHEWS (1970) ; KERN (1982) ; HOCKE (1987) ; SAWARD (2003).

²⁷ Zur platonisch–hermetischen Tradition, die als »Nachtseite der Aufklärung« das 18. Jahrhundert prägt und deren Anhänger gerne mit dem Wort »Labyrinth« ihre Unsicherheit auf der Suche nach ältesten Weisheiten bezeichnen, vgl. ZIMMERMANN (1968), S. 64. Aus dem platonisch–hermetischen Geist heraus erhält besonders die Lichtmetaphorik und die Bewegung der Himmelskörper eine besondere Bedeutung.

²⁸

Mit dem Wort *πόρος* bezeichnen griechische Autoren seit Homer Vorstellungen des »Durchbohrens«. Mit einem Instrument, etwa einer Nadel, kann etwas durchbohrt oder durchdrungen werden. In einer ähnlichen Situation befindet sich der Mensch, wenn er einen Graben durchschreitet. Wie *κέλευθος* bezieht sich *πόρος* ursprünglich auf eine Tätigkeit. Den Weg, den das Fahren in den Fluss hinein nach sich zieht, bezeichnet das Wort *πόρος* ebenso, wie denjenigen des Durchdringens, Überschreitens oder Überquerens von Hindernissen. Geschieht das Überqueren von Hindernissen mit Hilfe einer Brücke, begreifen griechische Schriftsteller mit dem Wort *πόρος* den Weg über eine solche Brücke. Auch ein gefrorener Fluss heißt *πόρος*, sobald er als Brücke genutzt wird. Zusätzlich prägt sich *πόρος* aus zum terminus technicus für die Fahrt des Schiffes. *Πόρος* verdeutlicht, dass ein Schiff durch das Wasser dringt. (Besonders das unkontrollierte Hin- und Hertreiben eines Schiffes, die Unmöglichkeit, Wasser in eine bestimmte Richtung zu durchdringen, ist ursprünglich mit dem Begriff Aporie gemeint und entwickelt sich zum terminus technicus der Ausweglosigkeit schlichtweg.) Auch das Wasser, also das durchdrungene Element selbst, sowie die Luft, das Element, das die Vögel durchdringen, bezeichnet das Wort *πόρος*. Durchdringen, Überfahrt, Seefahrt und Übergang sind mögliche deutsche Übersetzungen des Wortes *πόρος* (vgl. BECKER, 1937, S. 23ff.). Für die drei wichtigsten Wörter für »Weg« in der griechischen Tradition gilt: *ὁδός* heißt ein vorhandener Weg. Die Beschaffenheit desselben wird betont. *Κέλευθος* integriert die vorantreibende Kraft, die den bezeichneten Weg nach sich zieht und *πόρος* läßt auf ein Durchdringen schließen. Alle drei Wörter beziehen sich ursprünglich auf die sichtbare Landschaft. Keines dieser Wörter nimmt auf das, was wir heute als Seelenleben des Menschen, als Selbstreflexion des Ich in seiner Wirklichkeit, kennen, Bezug.

Wallenstein-Trilogie gemeinsam mit der Wegmetaphorik erneute Anwendung.

Auf der Suche nach Orientierung jenseits geordneter Verhältnisse, räumlicher und mentaler, treten ebenfalls Grenzen in Kraft. Insofern keine gesellschaftlich vorgegebenen Grenzen vorhanden sind, begrenzen mentale und körperliche Kräfte. Beispielsweise mental extreme Vorstellungen von Liebe und Hass, beispielsweise extreme Vorstellungen der menschlichen »Bestimmung« als »Gottähnlichkeit« einerseits und als »moralischer Zirkel« andererseits.

Die vermutlich in den eigenen »nächtlichen Labyrinthen« entdeckten Möglichkeiten konträrer Lebensphilosophien und extremer Denkansätze liefern wohl einen kräftigen Impuls für Vorsatz des Carlsschülers, schriftlich eine dramatische Geschichte durchzuspielen. Geprägt vom Eindruck erlebter Operaufführungen und vielfältiger literarischer Vorbilder, erschafft Schiller *Die Räuber*. Diesem Werk liegt folglich ein Konzept zu Grunde, in dem eine „Fülle ineinandergedrungener Realitäten vorhanden [ist]“ (DTV I, S. 485). Schiller will und kann sein Schauspiel eben nicht „in die allzuenge Palisaden des Aristoteles und Batteux [einkeilen]“ (DTV I, S. 485). Die Idiosynkrasie gegen Begrenzung, Einschränkung und Wiederkehr des Immergleichen durchwirkt merklich *Die Räuber*. Weder die Einheiten der Zeit, des Raumes und der Handlung, noch das Kriterium der Wahrscheinlichkeit begrenzen den jungen Autor.²⁹ Folglich besagt bereits die Wegebildlichkeit der *Vorrede zur ersten Auflage*, dass »Schranken« und »Palisaden«, also Regeln für Dichter, und vor allem für Bühnendichter, durchaus bestehen, denen sich Schiller ausdrücklich nicht fügt.³⁰ *Die Räuber* erfordern zudem mehr Raum und Bühnenarrangement, als zeitgenössische Theaterbühnen bieten.³¹

Der Carlsschüler selbst entsagt mit der im Selbstverlag durchgesetzten Publikation sämtlichen Ordnungsvorstellungen Carl Eugens (1728–1793). Die Mißachtung gegebener Grenzen verweist demnach auch auf eine bewusste Ablehnung einer persönlichen Reduktion auf die Zweckzusammenhänge der Alltagswelt. Schiller konstruiert m.E. die Figuren in den *Räubern* zunächst als Repräsentanten jeweils eigentümlicher Grundhaltungen. In ihrer Rolle belebt er sie durch menschliche Neigungen. Durchwegs erweist sich ein extremes Kraftpotential als wesentliches Merkmal der beiden gegensätzlichen Figuren Franz und Karl. Franz handelt aus seiner entgrenzten Geisteskraft heraus. Karl agiert bedingt durch seinen Überschuß an körperlich–emotionale Kraft. So führen die Brüder in Schillers Debüt drama die entfesselten Wirkungen psychischer und physischer Kraft vor.³² Des Weiteren handelt es sich, wie die Wegebildlichkeit be-

²⁹ MICHELSEN (1979), S. 9ff.

³⁰ Vgl. ALT (2000a) I, S. 257–276.

³¹ Das soll nicht heißen, dass Schiller nicht für eine Bühne geschrieben hätte. Allerdings eben für eine große Bühne, d.h. eine Bühne, die das Publikum auf Distanz hält, die mit choreographisch eindrucksvollen Gruppenbildern arbeitet und die Raum für sehr viele Akteure bietet. Dass Schiller aus der Erfahrung der Opernbühne und deren reich ausgestatteter Maschinerie her *Die Räuber* schrieb, zeigt ganz klar MICHELSEN (1979) im ersten Teil seiner Arbeit.

³² Warnend kehrt diese Thematik in Schillers Elegie *Der Spaziergang* wieder. „Seine Fesseln zerbricht

legt, um Brüder, die gegen eine vorhersagbare »Bestimmung« agieren.³³ Das wird noch umfassender zu klären sein. Eben diese »Bestimmung« lässt Schiller durch die geometrische Form des »Zirkels« aufscheinen, genauer, er prüft m.E. in *Die Räuber* möglicherweise sogar extreme Antwortvariante auf die Frage nach der »Bestimmung des Menschen«, und zwar prüft er diese Antwort anhand der dafür marionettenhaft eingesetzten Figur Franz, die vom „morastigen Zirkel der menschlichen Bestimmung“ spricht (DTV I, S. 577).³⁴

So gesehen trifft Schiller als Autor die Entscheidung, eine Möglichkeit freier, spielerischer Interpretation unterschiedlicher Lebensphilosophien darzustellen.³⁵ *Die Räuber* lassen sich hinsichtlich der Wegmetaphorik lesen als Darstellung vom »Glauben an etwas«. Dieser »Glauben an etwas« als Ausgangssituation hängt mit dem »Streben nach etwas«, mit einem »Ziel«, zusammen. Die Wegebildlichkeit bietet sich dem Autor gut dafür an, diese Gesichtspunkte zu illustrieren. Schiller stattet die beiden Brüder in *Die Räuber* durch eine jeweils besondere Lebensphilosophie aus, verleiht ihnen immense Kraft und menschliche Neigungen, die sich insbesondere im Affekt zeigen, um Phänomene des körperlichen sowie des seelischen Einflusses (influxus physicus, influxus animae) experimentell durchzuspielen.³⁶

Die Ansicht, dass Karl tatkräftig ist, wengleich die Impulse für sein Handeln nur selten auf Eigeninitiative zurückzuführen sind, liegt dieser Aussage zu Grunde.³⁷ Schon die

der Mensch. Der Beglückte! Zerriß er / Mit den Fesseln der Furcht nur nicht den Zügel der Scham!
 (...) Ach, da reißen im Sturm die Anker, die an dem Ufer / Warnend ihn hielten, ihn faßt mächtig
 der flutende Strom, / Ins Unendliche reißt er ihn hin, die Küste verschwindet, (...) Hinter Wolken
 erlöschen des Wagens beharrliche Sterne“ (Vs. 139ff.).

³³ Zeitgenössische Ansichten über die »Bestimmung des Menschen« publiziert SPALDING (1999).

³⁴ Zur »Bestimmung des Menschen« insb. bei Johann Joachim SPALDING (1714–1804) und Schillers Gebrauch dieser – „Basisidee der deutschen Aufklärung“, um mit HINSKE (1999) zu sprechen, vgl. RIEDEL (1985), S. 173ff.

³⁵ Wobei ganz im Geiste der platonisch-hermetischen Tradition an beiden Lebensphilosophien etwas Gemeinsames erkannt werden kann: „Jedem, auch dem Lasterhaftesten, ist gewissermaßen der Stempel des göttlichen Ebenbilds aufgedrückt“ (DTV I, S. 487). Der Mensch als Abbild Gottes verstanden lässt sich analog auch auf die Wortwahl Schillers anwenden, der davon spricht, „Menschenmaler“ (DTV I, S. 485) zu sein. Diese Analogie würde in der hermetisch-platonischen Tradition durchaus gelten. Zum „Zauberstab der Analogie“ ZIMMERMANN (1968), S. 32 und siehe auch ebd. S. 29–34 ; Dass Schiller sich damit bereits von der „dogmatischen Abbildtheorie“ löst, zeigt CASSIRER (1971). „Unsere reinsten Begriffe sind keineswegs Bilder der Dinge, sondern bloß ihre notwendig bestimmten und koexistierenden Zeichen“ schreibt Schiller in den Philosophischen Briefen (DTV V, S. 355) und Cassirer führt aus: „sie gehen daher nicht unmittelbar auf den Gegenstand, sondern drücken ihn nur in der Sprache des Bewusstseins und gemäß den »Idiomen« unserer Denkkraft aus.“ CASSIRER (1971), S. 91.

³⁶ Zu den Theorien zum influxus physicus und influxus animae s. RIEDEL (1985), S. 17–37. Den Experimentcharakter in Schillers Debüt drama, wengleich zur Untersuchung der Ästhetik des Bösen, betonen SCHINGS (2009) passim und ALT (2009), S. 105–123.

³⁷ Dagegen schreibt MICHELSEN (1979), S. 103 von einem „im Kern passiven Charakter des Helden“, was aus seiner Perspektive, bezüglich der „Geisteskraft“, durchaus stimmen mag. In seiner Körperkraft allerdings ist Karl m.E. durchaus aktiv. Die unterschiedliche Nutzung des Kraftpotenzials fällt allerdings auf.

Wegmetapher in der *Vorrede zur ersten Auflage* macht deutlich, dass die Kraft die Größe eines Helden bedingt, wenn sie auch verschieden genutzt werden kann.

[U]nd vielleicht hat der grosse Bösewicht keinen so weiten Weg zum grossen Rechtschaffenen, als der kleine; denn die Moralität hält gleichen Gang mit den Kräften, und je weiter die Fähigkeiten, desto weiter und ungeheurer ihre Verirrung, desto imputabler ihre Verfälschung.

SCHILLER, *Die Räuber. Ein Schauspiel. Vorrede zur ersten Auflage*, DTV I, S. 487

Beide Brüder streben nach Größe. In gewissem Sinne befördert das hohe Kraftpotential auch beide zu einer bestimmten Art von Größe. Das gilt auch für Franz. Schiller selbst weist darauf hin. „Stirbt er nicht bald wie ein großer Mann, die kleine kriechende Seele!“³⁸ Die »kriechende« Seele ergänzt die Vorstellung vom »morastigem Zirkel« der Figur Franz.

Für das Schauspiel *Die Räuber* zeigt die Wegebildlichkeit der *Vorrede* bereits den Kontrast beider Hauptfiguren auf. Gegensätzliches Wirken wesentlicher Kraft wird dargestellt. Die Möglichkeit unterschiedlicher Nutzung gegebenen Kraftpotentials betont Schiller ausdrücklich. Denn sie äußert sich im Extremfall in bösen und guten Taten. Dabei bleibt er beim Bild des Weges um deutlich werden zu lassen, dass Karl, der sich zunächst gegen das »Gesetz« auflehnt, seine Begriffe allerdings im späteren Verlauf der Handlung revidiert, Gesetzmäßigkeit neu erkennt und akzeptiert.

Der Verirrte tritt wieder in das Geleise der Gesetze.

SCHILLER, *Die Räuber. Ein Schauspiel. Vorrede zur ersten Auflage*, DTV I, S. 488

Die Bezeichnung »Geleise« deutet eigentlich auf einen festgelegten, vorgeschriebenen Weg. Diesen bildspendenden Bereich verschränkt Schiller mit dem bildempfangenden Bereich von Gesetz. Damit überträgt er eine Bezeichnung aus dem Bereich der Wegebildlichkeit auf den Gesetzesbegriff. Als Topos geht das Bild des Weges, z.B. im Alten Testament, mit der Gesetzlichkeit einher, wie bereits gezeigt worden ist. Auch das Verirrt-Sein ist in diesem Sinnzusammenhang verankert.³⁹

³⁸ DTV I, S. 628 ; Auch, wenn Schiller sich hier auf die Trauerspielfassung bezieht, geht aus dem Kontext nicht hervor, dass sich Schillers Aussage explizit auf die veränderte Schlusszene, in der Franz nicht Selbstmord begeht, sondern von Karl in den Hungerturm gesperrt wird, handelt. Vgl. den Kontext in NA 3, S. 124, Zeile 16ff.

„Selbst der Dichter scheint sich am Schluß seiner Rolle für ihn [Franz] erwärmt zu haben: er versucht durch einen Pinselstrich ihn auch bei uns zu veredeln: »Hier! nimm diesen Degen. Hurtig! Stoß mir ihn rücklings in den Leib, daß nicht diese Buben kommen und treiben ihren Spott aus mir.« Stirbt er nicht bald wie ein großer Mann, die kleine kriechende Seele!“

Zur Thematik der Größe beider Helden siehe MICHELSEN (1979), S. 101.

³⁹ Siehe auch RICŒUR (1971) II *Die Symbolik des Bösen*, S. 86 ; 2. Buch Mose 23, 2 ; vgl. S. 44, Fußnote 200 in dieser Arbeit.

Die Worte Schillers bilden auf der gesamten Satzebene einen polysemantischen Sinn, wobei der metaphorische Sinn auf eigentümliche Art und Weise wörtliche Bedeutungen überblendet. Der Verirrte, namentlich Karl, ist einerseits auf gewisse Weise physisch verirrt, solange er sich in den böhmischen Wäldern herumtreibt, ohne ein planmäßiges Ziel anzustreben. Mental verirrt, da er in einer von Franz inszenierten Situation der Täuschung befangen denkt und agiert. Handlungsraum und Denkraum Karls werden durch die Bezeichnung »der Verirrte« erfaßt. Dies erinnert an die »nächtlichen Labyrinth«, von denen Karl Moor spricht. Mit seiner Umkehr in die Heimat bewegt sich Karl wieder auf gesellschaftlich geregeltes Gebiet zu und tritt – auch im ganz körperlichen Sinne gedacht – wieder in diese Gesellschaft ein. Er akzeptiert die gegebenen Gesetze, indem er den Weg zu den Justizbeamten antritt. Dass der Verirrte wieder in etwas eintritt gilt im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Rein metaphorisch erscheinen die Geleise. Auf eigentümliche Art sichern und begrenzen Geleise Bewegungsabläufe. Darin ist die Ähnlichkeit mit den Gesetzen gegeben. Auch, wenn das die persönliche Kraft einschränkende Gesetz Karl anfangs provoziert, erkennt er am Ende des dramatischen Schauspiels freiwillig eine bestimmte Gesetzmäßigkeit an, als deren Abbild er das menschliche Gesetz neu überdenkt.

Mit »Gesetz« bezeichnet Karl zunächst die fremdbestimmte Einschränkung seiner Tatkraft, ja, die den moralischen Verfall der Menschheit bewirkende Instanz. Doch nachdem er im Affekt, der bis zum Universalhass ausartet, die bestehenden Gesetze mißachtet und eigene aufzustellen gewagt hat, sieht er sich mit den verheerenden Wirkungen dieser Unternehmung konfrontiert. Entsetzt steht er vor dem Anblick maßloser Zerstörung. Karl muss seinen Begriff von »Gesetz« korrigieren und findet im Naturschauspiel eine Art von gesetzmäßiger Schönheit, die fortwährend besteht, ohne dass willentlich für oder wider sie gekämpft werden müsste. Und wenn ein Kampf für oder wider diese »Kreisläufe« der Natur statthaben sollte – versiegt der Kampf mit dem Kämpfer. Die Gesetzmäßigkeit im Naturkreislauf bleibt davon unberührt. Im Besitz dieser erfahrenen, erkannten und gefühlten Weitsichtigkeit überdenkt Karl seinen Gesetzesbegriff neu. Er findet schließlich in seiner aussichtslos gewordenen Situation den Mut, sich der ihm in jedem Fall übermächtigen Justiz zu stellen.⁴⁰

Die Metapher »Geleise der Gesetze« weist einerseits auf einen vorgegebenen, reduzierten Handlungsspielraum, andererseits auf die Möglichkeit, rasch und sicher vorwärts zu kommen: Physisches Vorwärtskommen im Sinne des Ortswechsels von hier nach da. Gesellschaftliches Vorwärtskommen im Sinne des Aufstiegs durch Gesetzestreue. Für Karl Moor allerdings gilt beides nicht mehr. Für ihn endet mit dem Wiedereintritt in das »Geleise der Gesetze« das Leben. In den späteren Schriften, die, zeitlich gesehen, während oder nach der *Wallenstein*-Trilogie entstehen, erscheint es innerhalb bestimmter Grenzen durchaus möglich, sich zu entfalten, insbesondere dann, wenn Kreismetaphorik und »Bahn« ineinandergeblendet auftauchen.⁴¹ Festzuhalten

⁴⁰ Wenngleich Karl damit auch aus dem Streben nach Glück und Bewunderung heraus handeln könnte, vgl. GUTHKE (1966) und erneut GUTHKE (2005).

⁴¹ Siehe auch Kap. 3.3.2, S. 131 in unserer Studie.

ist: Mentale Räume und Handlungsräume, deren Grenzen und Entgrenzung werden durch Wegmetaphern auch schon in Schillers *Die Räuber* zur Rede gebracht.

Einige Kernaussagen der *Selbstbesprechung*⁴² liefern Wegmetaphern, die zu einem besseren Verständnis der *Räuber* beitragen. Drei dieser Kernaussagen sollen das exemplarisch zeigen. Erstens heißt es zu Karl: „Niemals erlaubte er sich spitzbübische Dieberei, sein Weg ging gerade“ (DTV I, S. 620). Der »gerade Weg« steht in der jüdisch-christlichen Tradition für das Gesetz Gottes. In Schillers *Die Räuber* steht er zudem für die Verbundenheit mit allgemein anerkannten moralischen und religiösen Werten.⁴³ Trotz dieser Verbundenheit agiert Karl als Räuber und Mörder. Wie passt das zusammen? Der Blick auf die Diskrepanz zwischen naturhaftem Gesetz, das den menschlichen Trieb bestimmt und aufgestelltem Gesetz, das der menschliche Verstand diktiert, scheint auf. Erst Karls im Lauf des Geschehens verändertes Verständnis des Gesetzesbegriffs führt dazu, dass er seine moralischen, ja, religiösen Werte freiwillig in Einklang mit einer vorgegebenen Gesetzgebung zu bringen vermag.

Zweitens schreibt Schiller über „erhabene Verbrecher“ und „erhabene Tugendhafte“ bzw. „große Rechtschaffene“ in der Literatur. Dabei bemerkt er, „daß im Schicksal des großen Rechtschaffenen (...) durchaus kein Knoten, kein Labyrinth stattfindet, daß sich seine Werke und Schicksale notwendiger Weise zu voraus bekannten Zielen lenken, welche beim ersten zu ungewissen Zielen durch krumme Mäander sich schlängeln (ein Umstand, der in der dramatischen Kunst alles ausmacht)“ (Na 22, 118).⁴⁴ *Die Räuber* behandeln erhabene Verbrecher, deren »Ziele« demnach nicht ohne weiteres vorher-sagbar sind. Denn gerade gegen die Vorhersagbarkeit lehnen sich beide Hauptfiguren auf.

Die Frage danach, inwiefern das dargestellte Schicksal „großer Rechtschaffener“ (s.o.) zu „voraus bekannten Zielen“ führt, verweist auf eine Thematik, mit der sich Schiller nach seinem Kant- und Geschichtsstudium wieder, und zwar mit erweiterter Perspektive, beschäftigt. Schiller wählt die dramatische Behandlung bestimmter Themen deswegen, weil ihre Handlung eine vollkommen gegenwärtige ist. Mit der Gegenwärtigkeit der Handlung wird ein Aspekt des Lebens berührt. Gerade der literarische Kosmos bietet meines Erachtens den Raum dafür, durchzuspielen, auf welchem »Wege« bei bestimmten Grundhaltungen welche »Ziele« angestrebt werden. Welche »Hindernisse« dabei »im Weg« stehen, wie und ob bestimmte »Ziele« erreicht werden, und bis wann eine »Umkehr« noch möglich wäre. Meiner Ansicht nach bietet die Literatur dafür Raum. Den Sprachraum für den jungen Autor, der sich persönlich damit beschäftigt, inwieweit seine jugendlich-religiösen Fundamente der aufgeklärten Logik

⁴² NA 22, 115–131 ; DTV I, S. 619–638.

⁴³ In den späten Tragödien, besonders in der *Wallenstein-Trilogie* kommt dem »geraden Weg« allerdings eine andere Bedeutung zu. Eben dieser Bedeutungswandel erhellt den Prozess, der für Schillers schriftstellerische Entwicklung kennzeichnend ist.

⁴⁴ Zum Symbol des Knotens, das auch in Schillers *Der Tanz* erscheint, aufschlussreich ELIADE (1958), S. 140ff.

der Ärzte widersprechen und der sich ernsthaft Gedanken darüber macht, was Geist und Körper verbindet. So bietet sich dem Carlsschüler die zwar verbotene und von Schiller trotzdem genutzte Möglichkeit, literarische Gestalten zu entwerfen, die jeweils die in Frage stehenden Positionen, zuweilen sogar Extrempositionen, repräsentieren. Ursache–Wirkung und Mittel–Zweck–Zusammenhänge werden auf der Bühne sinnlich und geistig verstehbar dargestellt. Im literarischen Kosmos wird vor Augen geführt, welche Grundhaltung welche Handlungen hervortreibt und mit welchen Ergebnissen – im jeweils dafür konstruierten Extremfall – gehandelt wird.

Drittens geht Schiller davon aus, dass „[d]ie moralischen Veränderungen (...) ebenso wenig einen Sprung als die physischen [kennen]“ (DTV I, S. 625, 121). Diese Aussage erstaunt zunächst, weil mit einer Vorstellung von »Weg« in Schillers *Die Räuber* oft der »Sprung« zusammenfällt.⁴⁵

⁴⁵ Kurz sei angesprochen, welche Bedeutungsfelder wir mit dem »Sprung« bezeichnen, denn mit der Aussage »natura non facit saltus« wird nicht selten auf den unterschiedlichsten Ebenen argumentiert. Von einem »Sprung« des Menschen im eigentlichen Sinne sprechen wir, wenn der Mensch sich vom Boden abdrückt und sich beide Füße in der Luft befinden. Der gesunde, ausgewachsene Mensch ist zu solchen Sprüngen schlichtweg in der Lage. Hinsichtlich der Idee der chain of being ist anzumerken, dass die individuellen Erscheinungen als Träger geistiger Potentiale in der Wirklichkeit Konturen aufweisen, so dass in der Realität die Wesen nicht nahtlos ineinander übergehen. Die ununterbrochene Kette der Lebewesen, the great chain of being, repräsentiert kein Ineinanderfließen der Individuen, sondern eine Idee von der lückelosen Besetzung aller denkbaren geistigen Niveaus. Wenn Schiller in den Kallias–Briefen davon spricht, dass die Natur keine Sprünge liebt und damit die Schlangenlinie als schöne Form betrachtet, denkt er an den Richtungswechsel dieser Linie, der sich unmerklich vollzieht. Diese Linie verläuft kontinuierlich. Das heißt nicht, dass sich Schiller auf alle drei Bereiche, Individuen, die Idee der chain of being und die Schlangenlinie bezieht, wenn er an dieser Stelle davon spricht, dass moralische Veränderungen keine Sprünge kennen. Für moralische Erscheinungen kann es sehr wohl zutreffen, dass innermenschliche Ereignisse, die nahtlos ineinandergreifen, zu Handlungen führen, die für das Auge nur so erscheinen, als würde von einer zur anderen Handlung ein »Sprung« stattfinden, obgleich die Erscheinung, wie gesagt, einer inneren Handlungslogik aufruht und so gesehen in der moralischen Welt kein »Sprung« stattfindet. Wenn Schiller danach strebt, diese inneren Handlungslogik aufzudecken, argumentiert er bildlich recht plausibel damit, dass es einen »Sprung« in der moralischen Welt nicht gibt. Zumindest sei hiermit angemerkt, dass es nicht damit getan ist, sich auf das »natura non facit saltus« zu berufen, um eine Widersprüchlichkeit in Schillers Schriften festzustellen oder um auf einer allumfassenden Kontinuität zu beharren, die eben nicht in jeder Hinsicht gegeben ist.– Zur Tatsache, dass Schiller das zeitgenössisch wichtige *Schwäbische Magazin*, insbesondere die Schriften Obereits, zur Kenntnis nahm, vgl. SCHINGS (1981–82), S. 80ff. Auf die aufschlussreichen und für das Verständnis der Schriften Schillers unverzichtbaren Thesen von SCHINGS sei ausdrücklich hingewiesen. Hinsichtlich der gesamten Wegmetaphorik, nicht nur derjenigen des Adlerfluges zur Sonne, wird der »Sprung« in Schillers *Räubern* wichtig. Denn damit hängt es zusammen, dass sich die im Verlauf des dargestellten Geschehens ändernden »Begriffe« klären. SCHINGS zitiert dazu je sehr interessante Hinweise. Im Zusammenhang mit dem Konzept der »chain of being« führt er aus der Schrift *Geister- und Körperzusammenhang* von J. H. Obereit an: „Wenn eine beständige Gradation ohne Sprünge in der ganzen Ordnung der sichtbaren Natur und ihres Laufes zu finden (...), so wird es wenigstens höchstwahrscheinlich, daß nicht weniger (...) vollkommen ordentlich schattirende Gradation in dem Geister- und Seelenreich sey, (...), und daß selbst der bisher ungeheuer geschiedene Absprung vom Geisterreich zu Körperwelt (...) unmöglich im All der weisheitsvollen Schöpfung statt haben könne, ohne wesentlich wirklich und ganz ordnungsvoll ausgefüllt zu werden.“ SCHINGS fasst zusammen: „Kontinuität, Gradation und Fülle“ (S.

Ein »Sprung« findet statt, wenn bestimmte Gestalten ganz andere Potentiale als die gewohnten realisieren. Als Autor begreift Schiller seine Gestalten jedenfalls nicht nur als natürlich-menschliche. „Nachdem er einmal den Menschen überhüpft hatte“ (DTV I, S. 627) arbeitet Schiller konsequent mit den einmal festgelegten Grundhaltungen weiter. Seine Figuren agieren nach einer plausiblen inneren Handlungslogik, die jedoch in außergewöhnlichen Situationen schier unbegreifliche Taten hervorbringt. Dieses experimentieren mit konstruierten extremen Figuren und Situationen behält Schiller in den *Räubern* permanent bei. Er lässt dem Leser „etwas Außerordentliches zukommen“. Damit hat er ihn zwar „um das Natürliche gebracht“, aber er sei schließlich als Dichter „in keinem Mittelweg zu gebrauchen“ (NA 3, 124).⁴⁶

3.1.2 „Der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung“

FRANZ

...der Mensch entstehet aus Morast, und wadet eine Weile im Morast, und macht Morast, und gärt wieder zusammen in Morast, bis er zuletzt an den Schuhsohlen seines Urenkels unflätig anklebt. Das ist das Ende vom Lied - der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung

SCHILLER, *Die Räuber*, IV 3, DTV I, 577.⁴⁷

84). Die zeitgenössisch anerkannte Idee einer Kontinuität natürlicher, emotionaler und auch moralischer Veränderungen wird für unsere Arbeit vorausgesetzt, deren Interesse den Bezeichnungen »Sprung« in Schillers Werk gilt, siehe auch Kap. 3.1.4, S. 91 in unserer Studie. Vgl. hierzu auch Lessings Aussage „Freilich muß der Dichter gewisse Staffeln, gewisse Schattierungen beobachten, und unsre Empfindungen niemals einen Sprung tun lassen. Von einem Äußersten plötzlich auf das andre gerissen werden, ist ganz etwas anders, als von einem Äußersten allmählig zu dem andern gelangen.“ LESSING (1995), S. 272 ; oder „Von dem vergoldeten Saum der Berge können wir uns nicht ohne einen Sprung auf die blühende und duftende Wiese versetzen; und dieser Sprung wird dadurch noch fühlbarer, daß wir auch einen andern Sinn ins Spiel setzen müssen.“ Schiller, *Über Matthissons Gedichte*, DTV V, S. 1003) ; vgl. „Bei seinen Spaziergängen fand er nun immer einen besondern Reiz darin, Gegenden in der Stadt aufzusuchen, wo er noch gar nicht gewesen war. Seine Seele erweiterte sich dann immer, es war ihm, als ob er aus dem engen Kreise seines Daseins einen Sprung gewagt hätte; die alltäglichen Ideen verloren sich, und große angenehme Aussichten, Labyrinth der Zukunft eröffneten sich vor ihm.“ MORITZ (1981), S. 98f.

⁴⁶ Wohingegen ein anderer Autor, durchaus ein Vorbild für *Die Räuber*, einem anderen Grundsatz folgt. Denn Leisewitz hielt in seinem Drama *Julius von Tarent* „nach eigenem Bekenntnis den Mittelweg zwischen der Geschichte und der Erdichtung“ ein (MINOR 1890 I, S. 138). Schillers Aussage, dass er „zu keinem Mittelweg“ zu gebrauchen sei, sondern in *Die Räuber* frei experimentierend seine Figuren entwirft könnte eine gezielte Anspielung auf seine derzeitige Haltung gegenüber dem Bekenntnis von Leisewitz sein. Den Entwurf eines »mittleren Charakters« allerdings befürwortet auch Friedrich Schiller. Der »Mittelweg« steht dabei für den Kompromiß zwischen erfundenem und tatsächlich anzutreffendem Handlungsverlauf, wohingegen der mittlere Charakter die den Figuren zugeordneten Eigenschaften bezeichnet. Zum mittleren Charakter vgl. auch Lessings Plädoyer, siehe hierzu ALT (2009), S. 111.

⁴⁷ Einschlägige Forschungsthemen zu Schillers *Die Räuber* siehe HINDERER (1992), S. 14. – Die Philosophie der Ärzte in *Die Räuber* (vgl. DEWHURST und REEVES 1978) zählt neben dem Bezug zu Schillers Lebenserfahrung in der Karlsschule (vgl. z.B. MÜLLER 1955), neben den Einflüssen aus eigener Lektüre wie z.B. durch die Bibel, Gerstenberg, Goethe, Klopstock, Leisewitz, Plutarch, Shakespeare, u.a., (vgl. GRAWE 1976, S. 124ff. ; ZYMNER (2002), S. 11f.), neben Schillers

Diese Vorstellung des zirkulären Eingebundenseins im Werden–Vergehen–Kreislauf erscheint als zentrales Wegebild in Schillers *Die Räuber*. Dieses Bild des kreisförmigen Weges zeigt an, worauf die durchkalkulierte, extreme Lebensphilosophie, die Schiller anhand der Figur von Franz auf den Prüfstand setzt, basiert. Der »morastige Zirkel« rechtfertigt die Grundhaltung der erbarmungslos agierenden Figur Franz. Franz negiert jede moralische Verantwortung und sämtliche Vorstellungen eines richtenden Gottes. Dass die Negation nur als Negierung von etwas statthaben kann, dass das Bestreiten von moralischer Verantwortung und der Vorstellung eines richtenden Gottes, zugleich die Anwesenheit moralischer Verantwortung und eines richtenden Gottes mit sich bringt, bindet den »morastigen Zirkel« ein in eine ex silentio anwesende Präsenz von etwas Anderem, Unausgesprochenem. Das kreisförmige Bild des Weges vermittelt folglich eine Ahnung, die sich von der zu Wort kommenden Vorstellung differenziert. Zu Wort kommt der Morast, aus dem für Franz das Dasein entsteht und in den es ohne Einschränkung zurücksinkt. Dieses trostlose Wegebild liefert die Basis seiner intellektuellen ὕβρις.

Der »morastige Zirkel« veranschaulicht in den *Räubern* zudem die »Bestimmung« des Menschen. Schiller begreift unter der Bezeichnung »Bestimmung« in den *Räubern* einmal probeweise alles andere als „Gottgleichheit“ (DTV V, S. 250) oder, in Anlehnung an Johann Joachim SPALDING (1714–1804), alles andere als theologisch-moralische Aspekte.⁴⁹ Und doch spielt Schiller anhand der dafür eingesetzten Figur Franz durch, was Spalding unter dem Abschnitt »Sinnlichkeit« beschreibt: Diejenigen, die sich der Lust und dem sinnlichen Genuss überlassen, und nicht müßig werden, „immer neue Neigungen rege zu machen und auf eine neue Art zu sättigen“ (SPALDING 1999, S. 72), werden, auf lange Zeit gesehen, von Bedürftigkeit und Krankheit heimgesucht. Durch das Kranksein bleibt es ihnen also auch noch verwährt, sich zufrieden an vergangene

Auseinandersetzung mit der patriarchalen Gesellschaftsordnung (vgl. OELLERS 2005, S. 36), der Kritik am zu schwachen Vater, der Gegenposition zum klassizistischen französischen Theater, dem zeitgenössischen Geniekult, der Prägung durch erlebte Opernaufführungen und den Einflüssen des Barock (MICHELSEN 1979) sowie neuerdings zu den „versteckten“ Anspielungen auf die Husitenkriege (VON STRANKSKY-STRANKA-GREIFENFELS 1998) und den Aspekten integrierter bildkünstlerischer Elemente (vgl. JOHANNES GRAVE in: MANGER 2006, S. 471–495) zu den einschlägigen Forschungsthemen in *Die Räuber*. Vgl. KATHARINA GRÄTZ in: SASSE (2005), S. 11–34 und WALTER HINDERER in: HINDERER (1992), S. 11–63 jeweils mit weiterführenden Literaturhinweisen. Interessant bleiben *Die Räuber* auch im Zusammenhang mit Schillers medizinischer Praxis als Arzt und seiner Neigung zu philosophischer Spekulation über den menschlichen Geist und die daraus abgeleiteten Begriffe von »Glück« und »Geltungsdrang«, vgl. GUTHKE (2005), S. 31–64. Schlagwörter des Illuminatenordens, z.B. »Gärung« „SPIEGELBERG Riesenplane gären in meinem schöpfrischen Schädel“ DTV I, I 2, S. 507) machen außerdem auf Schiller aufmerksam.⁴⁸ Die Illuminaten versuchen, Schiller für ihre Organisation zu gewinnen. Zu Schillers Kontakten mit Freimaurern während seiner Zeit in Mannheim siehe den Brief an Henriette von Wolzogen am (11. und) 12. September 1783 z.B. in DKV (1988 ff.) 11, S. 97. Hierzu einschlägig SCHINGS (1996) insbesondere S. 94. SCHINGS vermutet, dass Dalberg den Vertrag am Nationaltheater mit Schiller nicht verlängert, weil Schiller sich nicht den Illuminaten anzuschließen bereit ist (S. 96). Schillers Beziehungen zur Freimaurerloge zu eben dieser Zeit - insbesondere nach seiner Rückkehr aus Mannheim klärt SCHINGS (1996), S. 97.

⁴⁹ SPALDING (1999), vgl. RIEDEL (1985), S. 169ff.

Genüssen zu erinnern. „Es fehlet unendlich viel, daß das Andenken der Wollüste, die sie genossen, oder der Bemühungen, womit sie darnach getrachtet haben, ihnen itzo eine überwiegende Beruhigung geben sollte. Diese werden ihnen vielmehr zu so viel Furien, die ihr inwendiges zerreißen“ (S. 73). Von Furien, die sein Inwendiges zerreißen wird schließlich auch Franz heimgesucht, der in den Wahnsinn verfällt, wenngleich die Figur in den *Räubern* mehr der Lust nach Besitztum als der, bei Spalding erwähnten, Lust nach sinnlicher Berausung nachstrebt. Die Bedürftigkeit Franzens, die er seinem Denken versagt, ist die Bedürftigkeit nach Freundschaft. Indem Franz, wie wir sehen werden, seine Mitmenschen »aus dem Weg« räumt, um sein »Ziel«, Herr zu sein, zu erreichen, nimmt er sich selbst, wessen er am meisten bedarf. Seine durch Denkstrapazen und Schlaflosigkeit entstandene Krankheit treibt die Figur schließlich in den Wahnsinn.

Indem Franz seinen Vater durch das Wissen der philosophischen Ärzte zu töten beabsichtigt, schaden diese Absichten rückwirkend der eigenen Existenz. Die menschliche »Bestimmung« auf ein irdisch-physisches Dasein zu reduzieren und die intellektuelle Kompetenz letztendlich im Tode gleichsam mit dem Körper zu Grunde gehen zu lassen, ermöglicht zwar skrupelloses Kalkül, doch diese geistige Skrupellosigkeit wirkt geradezu krankheitserregend auf die körperliche Verfassung zurück, wie zum Ende der dramatischen Geschichte sehr deutlich gezeigt wird.

In den frühen Schriften Schillers finden wir dem »morastigen Zirkel« zuzuordnende Wegebilder, die sich durch das Kriterium der strukturellen Ähnlichkeit, durch die Kreisförmigkeit, und durch den Zusammenhang mit der Thematik der »menschlichen Bestimmung«, auszeichnen. Beispielsweise im *Spaziergang unter den Linden* (1782).

WOLLMAR Ich sehe hier eine Flotte im ewigen Ring des Bedürfnisses herumgewirbelt (...). Sie tummelt sich in den Vorhöfen ihrer Bestimmung (...) und steuert ewig nie auf die Höhe des Meeres.

SCHILLER, *Der Spaziergang unter den Linden*, DTV V, S. 330

Die Formulierung „[I]m ewigen Ring des Bedürfnisses“ ist vergleichbar mit der Vorstellung vom »morastigen Zirkel« (s.o.). »Ring« und »Zirkel«, Symbole des Immerwiederkehrenden und zugleich des Eingebunden-Seins in periodische Abläufe, bringt Schiller zusammen mit der »Bestimmung« des Menschen im dramatischen Schauspiel *Die Räuber* und im szenischen Dialog *Der Spaziergang unter den Linden* zur Sprache. Für Wollmar sind es die Bedürfnisse des Menschen, die körperlichen Ansprüche, die geradezu verhindern, „auf die Höhe des Meeres“ hinauszusteuern, die verhindern, sich aus dem Eingebunden-Sein in periodische Abläufe zu lösen. Wollmar sieht folglich in den Bedürfnissen des Menschen den Hinderungsgrund dafür, der eigentlichen »Bestimmung« nachzustreben. In diesem Bild erscheint das mutige Hinaussteuern „auf die Höhe des Meeres“ als eine, dem Menschen bewusste und zugleich versagte

Bestimmung.⁵⁰

Den »Ring des Bedürfnisses« zu durchdringen, setzt die Mannschaft der Flotte der Todesgefahr aus. Wollmar akzeptiert diese Aporie und spricht pessimistisch die Ironie des Schicksals aus: Das Wissen um eine menschliche Bestimmung jenseits körperlicher Bedürfnisse kommt dem Menschen zugleich mit seiner unlösbaren Gebundenheit an körperliche Bedürfnisse zu. Edwin dagegen, der jüngere, bedient sich des gegebenen Bildes und entgegnet, „wenn sie [die Flotte] auch die Insel verfehlt, so ist doch die Fahrt nicht verloren“ (DTV V, 331). Der mögliche Verlust des Lebens, der die waghalsige Fahrt aufs offene Meer bedroht, wird in diesem kurzen Gespräch nicht eigens in Betracht gezogen. Muss denn in der Tat das Leben aufs Spiel gesetzt werden, um der menschlichen »Bestimmung« gemäß zu handeln? Wenn aber die Wechselwirkung von Körper und Geist wirklich ernst genommen wird, dann liegt in dieser Vorstellung ebenfalls eine Aporie, denn es ist schwer vorstellbar, dass der ernsthaft drohende Tod das geistige Potential wirklich befördert. Möglicherweise könnte jedoch, um mit Thomas Mann zu sprechen, ein Dasein, das aus Güte und Liebe dem Tode keine Herrschaft über die Gedanken einräumt, solche »Zirkel« lösen.⁵¹

Die »Bestimmung des Menschen«. Was ist darunter zu verstehen? Mit Spaldings Schrift jedenfalls avanciert die »Bestimmung des Menschen« nicht nur zur zeitgenössisch beliebten Thematik sondern sogar zur „Basisidee“ der Aufklärung.⁵² Schillers kreisförmige Wegebildlichkeit verweist auf diese Thematik. Und Schillers Protagonisten reden in Bildern über die »Bestimmung des Menschen«. Franz im Bild vom „morastigen Zirkel“, Wollmar im Bild vom „ewigen Ring des Bedürfnisses“ und auch Karl, der im Gespräch mit Schweizer danach fragt: „Warum soll dem Menschen das gelingen, was er von der Ameise hat, wenn ihm das fehlschlägt, was ihn den Göttern gleich macht? – oder ist hier die Mark seiner Bestimmung?“ (*Die Räuber* III 2, DTV I, 560). Schwarz lenkt den über die Bestimmung des Menschen sinnierenden Freund Karl ab, indem er ihn darauf aufmerksam macht, „[w]ie herrlich die Sonne dort untergeht!“ (*Die Räuber* III 2, DTV I, 561)⁵³ Die beiden Räuber betrachten ein entscheidendes Naturschauspiel, in Anbetracht dessen Karl in sich zurücksinkt und bekennt, „da ich noch ein Bube war – wars mein Lieblingsgedanke, wie *sie* zu leben, zu sterben wie *sie*“ (ebd., Hervorhebung von Schiller). In dieser Rede symbolisiert das Naturschauspiel Heldenhaft–Göttliches, zugleich symbolisiert es aber auch das kosmische Gesetz peri-

⁵⁰ Zum Paradigma der Fahrt mit dem Schiff, insbesondere des Schiffbruches in der literarischen Tradition siehe BLUMENBERG (2003).

⁵¹ „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.“ MANN (1990), Bd. 3, S. 686

⁵² HINSKE (1999), S. 3. Die zuverlässige Edition der Schrift Spaldings in ihrer ersten und letzten Auflage ist ebenfalls in diesem Heft, S. 69–95 gedruckt.

⁵³ Hier erscheint das Gegenbild zur aufgehenden Sonne, die „das Wahrzeichen der Augklärung [und auch] ein altes Christussymbol ist“ KAISER (1978), S. 175 ; Dass die Sonne hier – aus der Perspektive des irdischen Beobachters heraus gesehen – untergeht und nicht etwa aufgeht, bestätigt abermals, dass Schiller Gegenbilder zur zeitgenössischen Bewegungsdebatte, entwirft, wie dies schon anhand des beweglichen Todes gezeigt worden ist.

odischer Abläufe. Und hierfür steht die Kreissymbolik. Die nach natürlichen Gesetzen ablaufenden Vorgänge im Kosmos symbolisieren damit einen bestimmten Begriff von Gesetz – und für die Figur Karl einen Begriff von der »Bestimmung des Menschen«, insoweit sie darin zu sehen ist, sich in und nicht jenseits dieser naturgegebenen Gesetzmäßigkeit zur Vollkommenheit auszubilden.⁵⁴ Was unter dieser Vollkommenheit zu verstehen ist, liegt für Schiller in der Anlage des Menschen begründet und erscheint jeweils als eine Idealvorstellung von sich selbst. Als Knabe las Karl diese Idealvorstellung am Symbol der Sonne ab. Die Wechselwirkung von Bild und Begriff verweist hier auf die unterschiedlichen Bedeutungen des Gesetzesbegriffes von Karl. Karl hatte einen ersten Begriff vom Gesetz, gegen den er auftrat und den er mit Blick auf die kosmische Gesetzmäßigkeit revidiert und erneuert. In dieser Szene verwirft die Figur zwar noch den ahnungsvollen Gedanken, als einen Gedanken aus der Kindheit. Doch die Gedanken, durch den Anblick dieses gesetzmäßig ablaufenden Naturschauspiels zur Rede gebracht, wirken weiter. Die »Sonne« verweist auf eine bestimmte Art von »Kreislauf«, der kontrastierend zum »morastigen Zirkel« aufscheint.

„Gottgleichheit ist die Bestimmung des Menschen“ schreibt Schiller bereits in der *Philosophie der Physiologie* (DTV V, 250).⁵⁵ Der »morastige Zirkel« der menschlichen Bestimmung erscheint als zentrales Wegebild in den *Räubern*. Franz bringt ihn zur Sprache und orientiert sich an dieser Vorstellung, während Karl zwischen Ameisendasein und Gottgleichheit hin- und hergerissen über die »Bestimmung« des Menschen nachdenkt, bis er sich dann angesichts des Sonnenuntergangs – dem Gegenbild zum symbolischen Sonnenaufgang der Aufklärung – mit dem Zeugnis einer unantastbaren Gesetzmäßigkeit und mit seinen Erinnerungen und Zukunftsvisionen konfrontiert findet. Die Frage nach der »Bestimmung« des Menschen begleitet Schiller mit Wegebildern, mit dem »morastigen Zirkel« und dem »Ring des Bedürfnisses«, die beide kreisförmige Wegebilder sind und die Eingebundenheit des Menschen in natürliche Kreisläufe darstellen.

Die »Bahn« hingegen, die nicht endet (DTV V, 662.), verweist auf eine »Bestimmung« im Sinne der Gottähnlichkeit. Körper und Geist bleiben im »morastigen Zirkel« eingebunden, im »Ring des Bedürfnisses« erkennt zwar der Geist eine jenseits dieses »Ringes« liegende »Bestimmung«, die allerdings unerreichbar bleibt. Der Mensch, der zur »Bestimmung« im Sinne der Gottähnlichkeit strebt, befindet sich in Schillers Schriften auf einer »Bahn«. Festzuhalten ist, dass der Körper–Geist–Zusammenhang in Schillers frühen Schriften mit der Frage nach der »Bestimmung« verschränkt ist, und dass kreisförmige Wegebilder und die »Bahn« in der Rede Anhaltspunkte dafür liefern, in welchen bildlichen Strukturen Schiller seine Suche nach dem commercium

⁵⁴ Zur Aszese „im weiteren Sinn als Vollkommenheitsstreben genommen“ siehe SOBALLA S. J. (1959), S. 56–72, Zitat S. 56.

⁵⁵ Diese „medizinische Disputation (...)“ enthielt so starke Stellen gegen Haller, daß der Herzog den Druck verbot, weil (er) es durchaus unschicklich fand, daß ein junger Mensch, auch von noch so großen Talenten, einen Mann von Hallers Verdienste herunterzusetzen sich erkühne“, so erinnert sich J.F. Abel, siehe BIEDERMANN (1961), S. 33.

und nach der »Bestimmung« artikuliert.

In seinen frühen wissenschaftlichen, frühen poetischen und später noch in seinen philosophischen Schriften kehrt das kreisförmige Wegebild sehr häufig mit unterschiedlicher Bedeutung wieder. Wie gezeigt wurde, arbeitet sich Schiller auf der Suche nach einem *commercium mentis et corporis* über das Bild des Weges vor zu konkreteren Vorstellungen, die sich mit den Gedanken über die »Bestimmung« des Menschen verschränken. Das Symbol der Sonne, das die ewige Gesetzmäßigkeit natürlicher Abläufe darstellt, erscheint nicht selten in der Nähe der Textpassagen, in denen »Kreis« und »Bahn« aufscheinen.

In seinen philosophischen Schriften kommt Schiller selbst, möglicherweise im Zuge einer kritischen Reflexion seiner frühen Schriften, auf den Zusammenhang von Bild und Begriff, von Naturphänomen und Recht bzw. Unrecht zu sprechen.

Er [der Mensch] überredet sich, die Begriffe von Recht und Unrecht als Statuten anzusehen, die durch seinen Willen eingeführt wurden, und die an sich selbst und in alle Ewigkeit gültig sind. Wie er in Erklärung einzelner Naturphänomene über die *Natur* hinausschreitet und außerhalb derselben sucht, was nur in ihrer innern Gesetzmäßigkeit kann gefunden werden, ebenso schreitet er in Erklärung des Sittlichen über die *Vernunft* hinaus und verscherzt seine Menschheit, indem er auf diesem Wege eine Gottheit sucht.

Über die ästhetische Erziehung ... 24. Brief, DTV V, S. 650

Das Bild des Weges bleibt dieser Thematik erhalten. „[Ü]ber die *Natur* hinausschreitet“ (...) „indem er auf diesem Wege eine Gottheit sucht“ kann gelesen werden als ein Durchbrechen natürlicher Kreisläufe auf der Suche nach der »Bestimmung« des Menschen. Wollmar, Franz und Karl bringen unterschiedliche Interpretationen dieser »Bestimmung« zur Rede. Und wie Schiller von einer „Fülle ineinandergedrungener Realitäten“ (s.o.) spricht, die in der dramatischen Geschichte der *Räuber* vorhanden war, lässt sich eine dieser Realitäten durchaus auf sein eigenes Leben beziehen. Auf seinen Ausbruch aus der Heimat zurückblickend schreibt Schiller an seine Schwester Christophine, dass er den »Kreis der Bestimmung« mit dem Verlassen seiner Heimat durchbrochen habe.

Ich kann meinem Vater noch immer nicht überführen, daß ich durch den Verlust meines Vaterlandes alles gewonnen habe. Freilich meine Liebe, ich trat mit eigenmächtiger Zuversicht aus dem damaligen Kreis meiner Bestimmung heraus, der so eng und so dumpfig war wie ein Sarg.

Brief an Christophine Schiller vom 28. Sep. 1785, DKV 1988 ff. Bd. 11, S. 162

Schiller verlässt sein Vaterland, um sich selbst zu entfalten und um möglichst uneingeschränkt zu wirken. Die Wirkung, die von einer Person ausgeht, erachtet Schiller

als zentrale Komponente, die seine menschliche »Bestimmung« betrifft. Im philosophischen Gespräch aus dem *Geisterscher* treffen wir auf einen ersten Hinweis einer solchen, kritisch angedachten, Erwägung „Wenn der Einfluß in diese Welt die ganze Bestimmung des Menschen erschöpft, so muß sein Dasein zugleich mit seiner Wirkung auf hören.“ (DTV V, S. 180).⁵⁶ Mit zunehmender schriftstellerischer Erfahrung konzentriert sich Schiller denn auch immer deutlicher auf die Wirkung seiner Schriften. Seine Entscheidung, sich auf Tragödien zu spezialisieren ist ein wichtiger Beleg dafür, denn Tragödien sind für die Aufführung, d.h. nicht nur als schriftlicher, sondern auch als direkt sinnlicher Eindruck, konzipiert. Schiller verfolgt seine wirkungsästhetischen Zwecke, indem er durch die Aufführung das körperlich–sinnliche Potential der Rezipienten bewegt und zugleich deren Verstand anspricht.

Doch kehren wir zurück zur Wegebildlichkeit in Schillers *Die Räuber*, um nach und nach aufzudecken, welche Funktion und Bedeutung dem Bild des Weges in Schillers Werk zukommt. Schillers Figuren Franz und Karl von Moor unternehmen den Versuch, sich aus Begrenzungen herauszuarbeiten. Franz setzt dabei mit seiner jenseits der Menschlichkeit anzusiedelnden Geisteskraft an, Karls »Weg« zu „verrammeln“ (*Die Räuber* I 1, DTV I, 499), und selbst »Kreise« zu kreieren.

FRANZ: [D]er Weg dazu ist ihm verrammelt wie der Himmel der Hölle (...)
 Ich hab einen magischen Kreis von Flüchen um dich [Alter Moor] gezogen,
 den er [Karl] nicht überspringen soll⁵⁷
 SCHILLER, *Die Räuber*, I 1, DTV I, S. 499f.

Um aus den naturgegebenen Nachteilen, um aus seiner Zweitgeburt und Häklichkeit Profit zu ziehen, setzt Franz alles auf seine Geisteskraft. Er verdrängt Empfindungen und Gewissen, erhebt sich über die gegebenen Einschränkungen und zieht gerade aus diesen die Kraft dazu. Erscheinen sie ihm doch offensichtlich ungerecht, ja, seinem Denkmuster entsprechend als unlogisch. Wozu wurden ihm denn sonst Geisteskraft und natürlicher Nachteil in eben der Kombination gegeben, wenn nicht dazu, dass er diesen durch jene zu überwinden im Stande wäre? Indem er darüber sinniert, wie er seine gegebene Situation verändern könnte, projiziert er sein Denken auf andere.

Franz zieht „einen magischen Kreis von Flüchen“ um seinen Vater. Die geometrische Form des Kreises aus dem Bild vom »morastigen Zirkel« taucht hier wieder auf. Der von Franz zur Rede gebrachte »magische Kreis von Flüchen« bewirkt für Karl, dass er nicht zurück in seine Heimat kehren kann. Der durch Franz ausgesprochene »Kreis von Flüchen«, ein »Kreis«, der im uneigentlichen Sinne zur Rede kommt, wird zum eingeschränkten Territorium für seinen Bruder. Karl bleibt aus der Familie ausgegrenzt.

⁵⁶ Dass die »Wirkung« zur Grundlage persönlicher Existenz beiträgt, bleibt in Schillers Werk auch über sein Kantstudium hinaus erhalten, vgl. z.B. „Wallenstein: Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet.“ *Wallensteins Tod* I 7, Vs. 528, DTV II, S. 426

⁵⁷ Auf die Kombination aus Kreis und Sprung werden wir zurückkommen.

Seine Rückkehr, so droht Franz im gefälschten Brief, würde in den Hungerturm führen. Das kreisförmige Wegebild, das in der Rede von Franz auf bildlicher Ebene im übertragenem Sinne erscheint, wirkt sich auf die Situation seines Bruders im ganz eigentlichen Sinne aus. Die gefälschten Briefe verhindern ein persönliches Zusammentreffen von Vater und erstgeborenem Sohn. Doch die geometrische Form des Kreises, die sowohl dem »morastigen Zirkel« und dem »Kreis von Flüchen« innewohnt, in beiden Bildern der Rede von Franz auftaucht.

Franz hofft, sich das Erstgeburtsrecht zu sichern, das ihm versagt bleibt, wenn er sich an „gewisse gemeinschaftliche Pakta, die man geschlossen hat, die Pulse des Weltzirkels [!] zu treiben“ (*Die Räuber* I 1, DTV I, S. 500) halten würde. Doch eben diese „Pulse des Weltzirkels“, die durch „gemeinschaftliche Pakta“ betrieben werden, verlieren im Kalkül von Franz ihre Wirksamkeit. „Pulse des Weltzirkels“ stellen die Welt als Körper dar. Der Blutkreislauf, der durch den Puls angetrieben wird, verkörpert geradezu die von der Kreismetaphorik überblendete Perspektive von Franz. Doch so, wie er sich von seinen eigenen natürlichen Voraussetzungen, von seiner Zweitgeburt und seiner Hässlichkeit, nicht einschränken lassen will, lässt er sich auch von diesem, seiner Vorstellung entstammenden Weltbild scheinbar nicht begrenzen. Gerade das Gegenteil scheint einzutreten, denn Franz selbst meint zu bestimmen, seinen Vater und seinen Bruder, und er tut es, indem er ausgerechnet »Kreise« zieht. Die Vorstellung des menschlichen, pulsierenden Blutkreislaufes überträgt sich in den Worten von Franz auf die Welt. Franz agiert und argumentiert, ausgehend vom »morastigen Zirkel«. Er zieht einen »magischen Kreis von Flüchen« und entwertet die »Pulse des Weltzirkels«. Die kreisförmige Struktur prägt die Figur Franz und liefern bereits die ersten Anhaltspunkte, die auf seinen fatalen Fehler verweisen.

Der »morastige Zirkel« legitimiert den skrupellosen Einsatz der Intelligenz für Franz. Er „verrammelt“ den »Weg«, der Karl zu seinem Vater führen könnte, er zieht um den alten Moor mit einem »magischen Kreis von Flüchen« und er negiert sämtliche Abkommen, welche die »Pulse des Weltzirkels« treiben. In diese Dreiergruppe, »morastiger Zirkel«, »Kreis von Flüchen« und »Weltzirkel«, gehört noch ein weiteres Bild, das wiederum in der Rede von Franz auftaucht:

FRANZ: Kommen mir für wie die Hecken, die meine Bauren gar schlau um ihre Felder herumführen, daß ja kein Hase drübersetzt, ja beileibe kein Hase! – Aber der gnädige Herr gibt seinem Rappen den Sporn und galoppiert weich über der weiland Ernte.

SCHILLER, *Die Räuber*, I 1, DTV I, S. 501

Wieder treffen wir auf eine Kombination aus »Kreis« und »Sprung«. Den „magischen Kreis“ (DTV I, S. 499) soll Karl nicht überspringen, Hecken dienen dazu, dass „kein Hase drübersetzt“ (DTV I, S. 501). Beide Male spricht Franz. Diesmal, um sich in der Vorstellung als Herr selbst zu gefallen und verächtlich über die Bauern hinwegzusehen, die Hecken um ihre Felder herum ziehen, um Hasen abzuhalten. Den Herrn stören diese

Hecken ja nicht. So will sich Franz auch nicht an diesen Grenzen stören. Er sieht sich bereits als Herr. Dafür muss er Karl jedoch durch Intrigen fernhalten. Franz selbst bringt zur Sprache, dass er »Kreise von Flüchen« zieht, um Karl abzuhalten. Karl wird sich jedoch von diesen »Kreisen« ebenso wenig aufhalten lassen, wie der Herr sich von den Hecken aufhalten lässt, der in der Rede von Franz zur Sprache kommt. Auch, wenn die »Kreise von Flüchen« in Form der Mauer, und zwar der ringförmigen Mauer, geradezu in ihrer gegenständlicher Form als Hindernis erscheinen, wird Karl nicht aufgehalten. Er schreckt eben nicht von der Mauer zurück, die ihn von seiner Geburtsstätte trennt: „Und nur eine Mauer gewesen zwischen mir und Amalia – Nein! sehen muß ich sie“ (*Die Räuber* IV 2, DTV I, S. 570). Und Karl ist ja auch tatsächlich der Herr des Hauses, so dass in genau dem Sinne, wie der Herr, der über die Hecken der Bauern hinweggaloppiert, über die Mauer hinweg seinen Weg fortsetzt, und die Räuber laufen auf Schweizers Kommando hin „Sturm wider die Ringmauer!“ (*Die Räuber* V 1, DTV I, S. 608)

Die bildliche Rede signalisiert geradezu, dass Franz seine listigen Vorhaben nur vermeintlich durchzusetzen vermag, und die Wirkung der gesprochenen Worte geht mit einer ganz eigentümlichen Verfassung Franzens einher. Die Pulse des Weltzirkels meint Franz verachten zu können. Sein eigener Puls schlägt ineffektiv, als davon die Rede ist, dass „der Arzt (...) den verloren schleichenden Puls kaum mehr finden kann“ (V 1, DTV I, S. 604). Seine aus Verachtung des »Weltzirkels« unternommenen Betrügereien bewirken Schlaflosigkeit und permanetes Mißtrauen. Mit »Kreisen von Flüchen« meint Franz seinen Antagonisten Karl auszugrenzen und selbst zur Position des Herrn aufzusteigen, doch wie der Herr in der bildlichen Rede lässt sich auch Karl von diesen »Kreisen« nicht aufhalten. Franz muss denn auch mit ansehen, wie Karl die „künstlichsten Wirbel“ (DTV I, S. 572) durchdringt und die Ringmauer überwindet. Für Franz jedenfalls gilt, dass die Worte, die auf sein eigenes Gedankensystem verweisen seine Aktionen mitbestimmen. So blendet m.E. Schiller durch ähnliche Strukturen die artikulierte Geisteskraft und deren Rückwirkung auf die Verfassung des Sprechers ineinander und zeigt, dass sich Franz nur vermeindlich über sein Schicksal hinwegzusetzen denkt und damit sein eigenes Schicksal selbst heraufbeschwört. Das Repertoire an Betrügerei und List, aus dem er schöpft, ist seinen Denkprozessen entwachsen. Vor den Anschlägen, die Franz schmiedet, fürchtet er sich selbst am meisten.

Wenn Franz vor dem Vater den Bruder anschwärzt, bringt er nichts als sein eigenes Vorhaben zur Sprache. Indem er selbst »Kreise zieht« und »Wege versperrt« bleibt er dem »morastigen Zirkel« verhaftet und versperrt sich selbst jegliche Aussicht auf Fremderfahrung. Er bleibt durch sein eigenes Denkmuster bestimmt. Lediglich der Leser vermag anhand der kreisförmigen Struktur der Wegebilder, die in der Rede sowohl metaphorisch auftauchen als auch als Landschaftsbezeichnung erscheinen, aus der distanzierten Perspektive heraus zu sehen, wie Franz seinen eigenen Intrigen zum Opfer fällt.

Den eigenen Intrigen zum Opfer fällt nicht nur Franz, sondern auch Spiegelberg. Hier

liegt m.E. der auffälligste Berührungspunkt der beiden Figuren. Und hinsichtlich der Kreismetaphorik bleibt es denn auch nicht aus, dass Schufferle – wohl mit einem Augenzwinkern Schillers niedergeschrieben – feststellt: „Sein [Spiegelbergs] Verstand geht im Ring herum. Ich glaub, er macht Verse“ (I 2, DTV I, S. 508).

Der ältere Sohn des Hauses Moor befindet sich in einer vergleichbaren Ausgangssituation wie der jüngere. Karl zürnt gegen Konventionen, wie auch Franz sich gegen Konventionen auflehnt. Wenn das körperlich erkämpfte Heldentum zu Worten erstarrt, wenn Lehrende und Lernende damit umgehen wie mit Arbeitsmaterial, dem jeder Bezug zum wirklichen Leben mangelt, kann Karl das nicht befürworten. Der mit dem Leben erkaufte Ruhm, die Aussicht darauf, durch Tapferkeit in die Geschichte einzugehen, mutiert in in den Händen verständnisloser Wissenschaftler zur bloßen Buchstabenform.

Karl empört sich gegen das „[W]iederkäuen“ vergangener Taten (*Die Räuber* II 2, DTV I, S. 503), die in die Geschichte eingegangen sind. Seinen Zeitgenossen wirft der vitale Karl Moor vor, „sich die gesunde Natur mit abgeschmackten Konventionen [zu verrammeln]“ (ebd.). Das Verb „verrammeln“ verweist auf Durchbruchversuche und zugleich auf entsprechende Schwierigkeiten.⁵⁸ Wenn Franz damit beschäftigt ist »Wege zu verrammeln« sowie damit, »Kreise« zu ziehen und zu ignorieren, sind die Aktionen seines Bruders darauf ausgerichtet, »Kreise« und »verrammelte Wege« zu durchbrechen (hier: 3.1.3, S. 88). Im Räuberlager wird bekannt, dass Soldaten im Anmarsch sind und der Ruf „rings ziehen ihrer etliche tausen einen Kordon um den mittlern Wald“ (*Die Räuber* II 2, DTV I, S. 548) wird laut. Karl nimmt wahr, er hat seine Bande „vollends ganz einschließen lassen“ (ebd. S. 549). Er sieht, dass der Kampf aus diesem Eingekreist-Sein sein Kampf um die Freiheit ist.

Mit dem Dasein als Räuberhauptmann ist Karl bereits aus einem ersten »Kreis«, und zwar „aus dem Kreise der Menschheit“ (III 2, DTV I, S. 566) ausgetreten. Er prüft Kosinsky. Als Anführer der Räuberbande hat Karl erfahren, dass jeder Mensch anders ist. Nicht alle denken wie er, kaum einer kämpft aus eigenem Antrieb heraus wie er für Recht und Ordnung. Die Räuberbande Karl Moors besteht aus gemischter Anhängerschaft, aus dem treuen Freund (Roller), aus dem blind gehorchenden Freund (Schweizer), aus einer besitzlosen Anhängerschaar und aus Leuten, die vornehmlich am eigenen Profit interessiert sind (z.B. Spiegelberg). Nun prüft Karl, aus welchem Grund Kosinsky diesem „Bund“ (III 2, DTV I, S. 566) beitreten will.

KARL: lern erst die Tiefe des Abgrunds kennen, eh du hineinspringst! (...)
Du [Kosinsky] trittst hier gleichsam aus dem Kreise der Menschheit
SCHILLER, *Die Räuber*, III 2, DTV I, 566.

⁵⁸ Dass Schiller besonderes Interesse am Verb findet, belegt z.B. Benjamin Constant. „Eine geistreiche Beobachtung Schillers ist es, daß im Stil die Zeitwörter lebendiger sind, als die Hauptwörter.“ BIEDERMANN (1961), S. 336

„Abgrund“, „Sprung“ und „Kreise der Menschheit“ bilden das Metaphernrepertoire, durch das Karl hier seine Rede gestaltet. Die Radikalität dieser Rede wird deutlich, wenn zum Vergleich die Situation herangezogen wird, in der Jesus zum Schriftgelehrten, der ihm nachfolgen will, spricht: „Die Füchse haben Gruben, und die Vögel unter dem Himmel haben Nester, aber der Menschensohn hat nichts, wo er sein Haupt hinlege“ (Mt. 8, 20). Ein Jünger fragt Jesus, ob er, ehe er die Nachfolge antritt, seinen Vater begraben dürfe, „Aber Jesus spricht zu ihm: Folge du mir, und laß die Toten ihre Toten begraben“ (Mt. 8, 22).

Kosinsky erzählt den versammelten Räubern seine Geschichte. Diese Geschichte macht deutlich, dass die Ungerechtigkeit, die Kosinsky durchlebt hat, von staatlicher Seite ausgegangen sind. Unmenschliche Intrigen wurden gegen ihn und seine Freundin angezettelt. Kosinsky, der sich mit dem Einsatz seines Lebens dagegen wehren wollte, wurde verbannt. Aber Kosinsky gibt nicht auf, er zieht sich nicht resigniert zurück, er begeht keinen Selbstmord aus Verzweiflung, sondern er macht die weite Reise zu den berüchtigten Räubern und überzeugt Karl, dass er bereit ist, mit Herz zu kämpfen und sogar zu töten. So haben die gewaltsam und ungerecht Herrschenden aus Kosinsky geradezu einen Terroristen gemacht. Dieser Aspekt ist nicht selten in Schillers Werk anzutreffen, wir werden ihn sowohl im *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, im *Wallenstein* und auch im *Wilhelm Tell* auf je unterschiedlich gefärbte, jedoch wesentlich ähnliche Weise wiederfinden.⁵⁹ Für Kosinsky jedenfalls ist die Tatsache, dass eine übermächtige und ungerecht herrschende Staatsobrigkeit sein Leben durchstört der Anlass, sich auf eine Reise zu begeben. Diese Reise bezweckt für Kosinsky die Mitgliedschaft in der Räuberbande. Kosinsky ist folglich bereit, »aus dem Kreise der Menschheit« auszutreten und sich den Räubern anzuschließen. Karl willigt ein, denn die Geschichte Kosinskys beweist, dass er, wenngleich er so tief gesunken ist, dass er wirklich nichts mehr zu verlieren hat, noch immer oder gerade deswegen bereit ist, zu kämpfen. Der radikale Austritt »aus dem Kreise der Menschheit« ist erforderlich, um auch in der Tat bereit zu sein, Menschen zu töten. Karl weiß, dass nur unter den Bedingungen des absoluten Verlustes sämtlicher Güter und des Totalverlustes aller bisherigen menschlichen Bindungen – die »Tiefe des Abgrunds« symbolisiert diese Situation – die Eingliederung eines Mitgliedes in den Bund der Räuber sinnvoll ist.⁶⁰

⁵⁹ Solche Beobachtungen sind zentral für Klaus Lüddersens Artikel: „Schiller und die Jurisprudenz“ in: IASL 31, 1 (2006). Lüddersen kommentiert das Wallensteinzitat „Max: Oh! Diese Staatskunst, wie verwünsch ich sie (...)“ *Die Piccolomini* V 3, (DTV II, S. 404) mit den treffenden Worten „Ist auch hier ein Rechtsproblem indiziert? Ich glaube schon. Der Staat erscheint in diesem Ausbruch Max's als Provokateur einer Straftat, deren Begehung dann staatswichtige, rechtserhaltende Aktionen erlaubt, hier eine Spekulation – in Schillers nachgelassenem Konzept des Stücks *Die Polizey* – brutale Realität“, siehe LÜDDERSEN (2006), S. 178.

⁶⁰ RICŒUR (1971) erklärt die sprachlich als Tiefengefühl bezeichnete menschliche Empfindung durch den Kontrast des Begehrens. Der Verlust erst macht »den Mangel an ...«, den gezielten »Drang nach...« spürbar und versetzt denjenigen, der Verlust erleidet in einen Zustand des Begehrens. In diesem Zustand öffnet sich das Bewusstsein für anziehende bzw. abstoßende Dinge, so dass ein »Offensein für ...« entsteht (vgl. RICŒUR 1971 I, S. 77). Doch es existiert auch die „Kehrseite der Intentionalität des Begehrens, das also, was in der Meinung nichts meint und in der Wahl

Niemandem wünscht Karl diese Situation, ja, er drängt Kosinsky, sich darüber klar zu werden, welche gravierende Folgen der Anschluss an die Räuberbande für ihn haben wird. Wie Jesus von seiner Anhängerschaft fordert Karl von Kosinsky einen radikalen Neubeginn. In diese Radikalität völliger neuer Lebensführung dringt Kosinsky ein und ausgerechnet er erzählt die tragische Geschichte von sich seiner Geliebten mit dem Namen Amalia. Dieser Name ruft in Karl alle Erinnerungen wach, die sein Räuberdasein bisher übertäuben konnte. Er ergreift die Initiative und tritt, mit Kosinsky als neu verbündetem Räuber, die Heimreise an. Der »magische Kreis von Flüchen« verliert damit seine Stabilität. Denn in der Tat laufen die Räuber auf Schweizers Kommando »Sturm wider die Ringmauer!« (*Die Räuber* V 1, DTV I, S. 608). Diese Ringmauer verkörpert im ganz eigentlichen Sinne eine Barriere, auf die Franz mit dem »Kreis von Flüchen« auf der Ebene der uneigentlichen Rede hindeutet.

3.1.3 Grenzen der Entgrenzbarkeit

Karl empört sich, wie gesagt, gegen das »[W]iederkauen« vergangener Taten (II 2, DTV I, S. 503), die in die Geschichte eingegangen sind. Seinen Zeitgenossen wirft der vitale Karl Moor vor, »sich die gesunde Natur mit abgeschmackten Konventionen [zu verrammeln]« (ebd.). Franz sieht seinem zu Bett gehenden Vater mit den Worten nach: »[t]röste dich, Alter, du wirst ihn [Karl] nimmer an diese Brust drücken, der Weg dazu ist ihm verrammelt wie der Himmel der Hölle« (*Die Räuber* I 1, DTV I, S. 499). Beide Brüder lehnen sich gegen Konventionen auf. Dabei sieht Karl, wie andere sich etwas »verrammeln« wohingegen Franz meint, anderen etwas zu »verrammeln« (s.o.). Karl durchbricht nicht nur die Ringmauer, sondern er findet auch den Weg zu seinem Vater. Er befreit den bis zur Unkenntlichkeit abgemagerten und kranken Vater aus dem Turmverlies und spricht ihn unverzüglich an mit: »Geist des alten Moors! (...) Hast du eine Sünde in jene Welt geschleppt, die dir den Eingang in die Pforten des Paradieses verrammelt?« (*Die Räuber* IV 5, DTV I, S. 593). Die stets durch das Verb »verrammeln« metaphorisch stilisierte Rede verweist auf Grenzen, die jenseits gesellschaftlicher Ordnungsverhältnisse entstehen. Erstens auf das Sündhafte: sich den Weg ins Paradies durch eine Sünde verrammeln. Zweitens auf widernatürliches

nicht wählt« (S. 79), die Art, seinen eigenen Leib zu spüren. Das Hiersein des eigenen Leibes, »der sich in diesem dumpfen Gefühl kundmacht, rührt an den Ort; dieses »Tiefen«-gefühl« (ebd.) vermittelt eine Art interner Dimension des Leibes. Mit Hinweis auf die Erkenntnis der Stoiker, dass jedes »Begehren« nach etwas eine »Empfindung und Bevorzugung seiner selbst« mit sich bringt, erklärt Ricœur: »Katastrophen lassen im Brennpunkt der Situation diese Vorliebe zu mir selbst aufspringen [!], die im Etwas-Begehren dumpf zugegen war« (S. 80). Diese Erklärung kann sowohl die »Tiefe« als auch den »Sprung« in der Rede von der »Tiefe des Abgrundes«, in die man »hineinspringt« (s.o. – *Die Räuber*, III 2, DTV I, 566.), interpretieren helfen: Wenn es darum geht, das eigene Leben zu retten, »springt« die Selbstliebe ins Bewusstsein, der Lebenserhaltungstrieb ermächtigt sich über alle Maße hinaus und ermöglicht sogar den Mord, um das eigene Leben zu retten. Mit der Notwehr vertieft sich der Bezug zum eigenen Leben ins Unermeßliche, Abgründige. Wer sich nun bewusst für eine solche Situation, eine solche »Katastrophe« (s.o. – RICŒUR (1971), S. 80) entscheidet, »springt« selbst in die »Tiefe des Abgrundes«.

Verhalten: sich die gesunde Natur mit abgeschmackten Konventionen zu verrammeln und drittens auf Franz. Er verrammelt selbst den Kontakt zwischen seinem Vater und seinem Bruder. Durch die Befreiung des Vaters heben sich die durch das Verb »verrammeln« angekündigten Barrieren auf.

»Kreise« verweisen auf den Zustand des Eingeschränkt-Seins und auf Hindernisse. Karl weiß sich jenseits der »Kreise der Menschheit« befindlich und er kämpft sich aus der Umzingelung der Soldaten frei. Im Gespräch mit Kosinsky rät er diesem, die »Tiefe des Abgrunds« kennen zu lernen. Aus einer gewonnenen Distanz heraus spricht Karl von den Dingen und steht den Dingen, die er zur Rede bringt, betrachtend gegenüber. Franz hingegen bringt seine eigensten Gedanken zur Rede und der Leser findet in all den Dingen, die er ausspricht, Hinweise auf Projektionen. Vor dem alten Moor droht Franz mit den vermeintlichen Absichten seines Bruders, um diesen anzuschwärzen.

FRANZ: Denkt Euch [alter Moor] einmal an seine [Karls] Stelle! Wie oft muß er [Karl] den Vater unter die Erde wünschen – wie oft den Bruder – die ihm im Lauf seiner Exzesse so unbarmherzig im Weg stehen.

SCHILLER, *Die Räuber*, I 1, DTV I, S. 498

Wenngleich Franz zum Schein die Perspektive des Bruders einnimmt, und metaphorisch veranschaulicht, dass scheinbar er und sein Vater dem „Lauf seiner [Karls] Exzesse so unbarmherzig im Weg stehen“, spricht Franz nichts als seine eigenen Ärgernisse aus. Ihm nur stehen Bruder und Vater im Weg. Er selbst stellt sich zwischen Karl und den Alten Moor und wird den beiden zum Hindernis. Darüber hinaus fürchtet Franz sich davor, dass seine eigenen Pläne gegen ihn selbst geschmiedet werden könnten und bedroht sogar den bislang treu dienenden Daniel mit Fragen, die wiederum nichts als Selbstprojektionen verlauten lassen. Franz will von Daniel wissen, was für Kabalen angezettelt wurden, ihn „aus dem Weg zu räumen“ (IV 2; S. 537) »Im Weg stehen« und »aus dem Weg räumen« sind beides Metaphern, die ein Durchdringen im Sinne von $\pi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$ erfordern, soll die Handlung weiterhin ungestört ablaufen. Folglich muss Franz »Wege bahnen«. Wie schon gesagt, verhilft ihm dazu das Wissen der philosophischen Ärzte, das er dazu verwendet, den Vater zu töten. Franz denkt darüber nach, „dem Tod diesen ungebahnten Weg in das Schloß des Lebens zu ebenen“ (*Die Räuber*, II 1, DTV I, S. 522).

FRANZ: Philosophen und Mediziner lehren mich, wie treffend die Stimmungen des Geists mit den Bewegungen der Maschine zusammenlauten. (...) der überladene Geist drückt sein Gehäuse zu Boden – Wie denn nun? – Wer es verstünde, dem Tod diesen ungebahnten Weg in das Schloß des Lebens zu ebenen? – den Körper vom Geist aus zu verderben –

SCHILLER, *Die Räuber*, II 1, DTV I, S. 522.

Die mit philosophischem und medizinischem Wissen gekennzeichnete Figur Franz plant, „dem Tod diesen ungebahnten Weg in das Schloß des Lebens zu ebenen“. Das Wissen

der philosophischen Ärzte entpuppt sich auch hinsichtlich der Bewegungsdebatte um 1800 insofern als janusköpfig, als dem Tod hier die Bewegung zugesprochen wird. Die Wegmetapher „den ungebahnten Weg (...) ebenen“ versinnlicht das Kalkül von Franz. Ausgerechnet der Tod erscheint als bewegbar, derart, dass eine Analgoie zur magnetischen Anziehungskraft auftaucht, die zwischen Leben und Tod statthat. Schiller kehrt anhand der Metaphern, insbesondere anhand der Wegmetaphorik nicht nur das Wissen der philosophischen Ärzte, sondern die Basis dieses Wissens um (siehe Kap. 2.1, S. 54 in unserer Studie). Ähnliches ereignet sich, wenn Karl nicht angesichts eines für die Aufklärung typischen symbolischen Sonnenaufganges, sondern mit Blick auf den Sonnenuntergang, über sich, seine Vergangenheit und Zukunftspläne, sowie über seine aktuelle Situation nachzudenken beginnt.

Der alte Moor allerdings stirbt nicht auf Grund der psychischen Angriffe seines zweiten Sohnes, sondern durch das Entsetzen, das ihn überwältigt, als er sich darüber bewusst wird, dass sein Erstgeborener Anführer einer Räuberbande ist. Franz hat es nicht geschafft, „dem Tod diesen ungebahnten Weg in das Schloß des Lebens zu ebenen“ – zumindest nicht hinsichtlich seines Vaters. Doch auf Franz selbst fallen all die Aktionen zurück, die er gegen andere plant. Sein eigener Geist leidet unter seinen eigenen Gedanken und sein eigener Körper wird immer schwächer, bis zuletzt der Wahnsinn zum Selbstmord führt. Franz verkörpert in diesem Zusammenhang die Aporie par excellence. Die gedanklich bewerkstelligte Entgrenzung findet ihre Grenzen in der Körperwelt.

FRANZ: Hab ich (...) darum Felsen hinweggeräumt und Abgründe eben gemacht (...), daß mit zuletzt dieser unstete Landstreicher durch meine künstlichsten Wirbel töple

SCHILLER, *Die Räuber* IV 2, DTV I, S. 572.

Im Gegensatz zu Karl, der von der »Tiefe des Abgrunds« spricht, spricht Franz davon, »Abgründe eben« gemacht zu haben. Darin liegt ein bedeutender Unterschied! Das Denken von Karl ist als kontemplative Innenschau zu bezeichnen, während Franz egoistisch-extrovertiert denkend damit zu tun hat, göttliche und seelische Dimensionen, Höhen und Tiefen, Felsen und Abgründe, »einzuebnen«, Gedanken an Gott und Gewissensbisse zu verdrängen. Er meint vielleicht, sich in der Tat mit diesen, jenseits des bloß physischen Naturkreislaufes liegenden Dimensionen auseinanderzusetzen, doch greift er sofort handelnd in die Welt der zur Sprache gebrachten Symbole ein. Mit dem Wort »Abgründe« spricht er zugleich davon, diese „eben“ zu machen. Dass er „Felsen hinweggeräumt“ hat, fügt sich in den Zusammenhang mit der zur Rede gebrachten Befürchtung »aus dem Weg geräumt« zu werden. Wenn Franz über den Mordanschlag an Karl zu denken und zu sprechen beginnt, wirkt sich dieses Denken und Sprechen aus auf seine eigene Existenz. Und zwar in der Form, dass Franz selbst einen Mordanschlag befürchtet. Nichts anderes ereignet sich in seiner Rede über Karl, dem vermeintlich Vater und Bruder »im Weg stehen«. Nicht dem Karl, sondern dem

Franz »stehen« Vater und Bruder »im Weg«. Im Bemühen diese beiden Menschen zu vernichten meint Franz, „Felsen“ hinwegzuräumen.

Die »Felsen« versinnbildlichen Mehreres. In Frage kämen „gewisse gemeinschaftliche Pakta, die man geschlossen hat, die Pulse des Weltzirkels zu treiben“ (*Die Räuber* I 1, DTV I, 500), denn Franz handelt ohne Rücksicht auf diese Konventionen. In Frage kämen auch Karl und der alte Moor, denn Bruder und Vater wollte Franz ja durch den »magischen Kreis von Flüchen« auseinanderhalten. Den Vater wollte er durch den für den Tod »gebahnten Weg« ins Leben sogar töten. Der »Kreis von Flüchen« und der »gebahnte Weg« lassen sich kombinieren. Beide Vorstellungen spricht dieselbe Figur, Franz, aus. Das oben zuletzt angeführte Zitat enthält die geometrische Form des Kreises („Wirbel“) und die des »Wege bahnens« („Felsen hinweggeräumt und Abgründe eben gemacht). Der »Kreis« erscheint in den „künstlichsten Wirbel“ und die Linie des »Wege bahnens« in den eingeebenten Abgründen und in den hinweggeräumten Felsen. Betrachten wir in aller Ruhe das oben angeführte Zitat erneut, fällt auf, dass Franz zwar »Felsen hinwegräumt« und »Abgründe eben« macht, um »künstlichste Wirbel« zu kreieren, selbst jedoch keine Kraft darauf verwendet, weder körperliche noch geistige, die Symbole, die in seinem Denken verankert liegen und die bis zur bewussten Wortgebung durchdringen, mit sich selbst in Zusammenhang zu bringen. Franz reflektiert anhand symbolischer Formen nicht über sich und sein Leben, er verweilt nicht betrachtend, um den Zusammenhang von Körper und Geist auf sein Denken und Tun zu beziehen, um dem »morastigen Zirkel« seiner Bestimmung zu lösen. Geblendet und betäubt vom ständigen Wahrnehmen und Fortprojizieren eigenster Denkmuster, wird Franz sich selbst zum Opfer. Noch sein Leichnam, sein bloßer Körper, übernimmt die Funktion, ganz eigentlich „im Weg“ zu liegen (V 1, DTV I, S. 608). Karl allerdings, „dieser unstete Landstreicher“, vermag die „künstlichsten Wirbel“ (IV 2, DTV I, S. 572) von Franz zu durchdringen. Mit der Umkehr, der Rückkehr in die Heimat, beginnt für Karl der »Weg« im Sinne von $\pi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$. Gleichzeitig allerdings liegt mit dem Antritt der Heimreise der radikale Austritt aus dem »Kreise der Menschheit« im Streit. Ist ein Sprung nötig?

3.1.4 Sprung

Zu Beginn der *Räuber* charakterisiert Franz seinen Bruder, um den Vater gegen diesen zu stimmen. Wie bereits gezeigt wurde, projiziert Franz dabei seine eigenen Pläne auf die vermeintlichen Absichten seines abwesenden Bruders Karl. Doch die Rede verweist nicht nur zurück auf den Sprecher sondern darüber hinaus auf andere Figuren des dramatischen Schauspiels. Franz redet über den „männlichen Mut“ (*Die Räuber*, I 1, DTV I, S. 495) seines Bruders, der diesen „über Gräber und Palisaden und reißende Flüsse jagt“ (ebd.). Bereits diese Rede veranschaulicht eine erste Vorstellung von »Sprung«. Über Gräber, Palisaden und Flüsse hinweg jagen heißt wenigstens soviel, als ohne Rücksicht auf diese Dinge vorwärtsdringen. Das Wort „über“ lässt sogar an

einen »Sprung« denken. „Je expansiver und grenzüberschreitender die Raumhorizonte werden, umso diskontinuierlicher auch die Räume und umso widerstandsvoller oder sprunghafter die Bewegungen der Subjekte.“⁶¹

Dass vom Sprung in Schillers *Die Räuber* nicht nur die Rede ist, sondern in der Tat Sprünge auf der Bühne stattfinden, veranlasst durch die Regie Schillers, vor Augen geführt werden, darf nicht Nebensache bleiben. Schiller lässt m.E. kaum eine Aussage bzw. Textstelle bezugslos für sich alleine stehen. Die oben genannte erste Vorstellung vom »Sprung« wird durch weitere Bilder, Begriffe, Landschaften und Handlungen, für die auch die Regieanweisung zu berücksichtigen ist, ergänzt.

Der »Sprung« lenkt unseren Blick besonders auf Roller und Spiegelberg, zwei Figuren aus dem Räuberlager, sowie auf Daniel und Amalia, zwei Figuren aus der Gruppe um den alten Moor. Spiegelberg erzählt dem resignierten Karl in *Die Räuber* I 2, DTV I, S. 506) die Geschichte vom »Sprung« über den »Graben«. Zentral ist dieser erzählten Geschichte der »Sprung«, der sich in der lebensbedrohlichen Situation ereignet.

SPIEGELBERG

Da hatt ich neben meinem Haus einen Graben (...) wo wir Buben uns in die Wette bemühten hinüberzuspringen. Aber das war umsonst. (...) Neben meinem Haus lag eines Jägers Hund an der Kette (...). Das war nun mein Seelengaudium, den Hund überall zu necken, wo ich nur konnte (...). Ein andermal mach ichs ihm [dem Hund] wieder so (...), daß er vor Wut von der Kette reißt (...) und ich wie alle Donnerwetter reißaus und davon (...). Da ist dir just der vermaledeite Graben dazwischen. Was tun? Der Hund ist mir hart an den Fersen (...) ein Anlauf genommen – drüben bin ich. Dem Sprung hatt ich Leib und Leben zu danken; die Bestie hätte mich zuschanden gerissen.

SCHILLER, *Die Räuber*, I 2, DTV I, S. 506

Spiegelberg erzählt von diesem »Sprung« um zu zeigen, „wie die Kräfte wachsen in der Not“ (*Die Räuber*, I 2, DTV I, 506). Und außgerechnet er ist derjenige, der sich „in der Not“ fragt: „Können wir denn nicht mehr entwischen?“ (*Die Räuber* II 3, DTV I, S. 548). Der von Spiegelberg erzählte »Sprung über den Graben« holt die Vorgeschichte ein und steht in der Erzählung als Zeichen des Hinauswachsens über sich selbst. In scharfem Kontrast hierzu erscheint Spiegelbergs Handlungsweise im Moment der Not. Der erzählte »Sprung« und die zwei Mal auftauchende Situation der Not ermöglichen den Zweifel am Wahrheitsgehalt der Erzählung Spiegelbergs, zumal dieser in der stattfindenden Situation der Not nichts weiter als entwischen will.

Eine weitere Szene des dramatischen Schauspiels, in Form der Teichoskopie eingeholt, hat den »Sprung« in lebensbedrohlicher Situation zum Thema. Roller erzählt, wie er von Karl gerettet wird. Lassen wir den Geretteten selbst zu Wort kommen:

⁶¹ BACHMANN-MEDICK (2009), S. 270

ROLLER: Es war ein Knall, als ob dem Himmelfaß ein Reif [!] gesprungen wäre (...) [I]ch sag euch [Räubern], wenn man aus dem glühenden Ofen ins Eiswasser springt, kann man den Abfall nicht so stark fühlen als ich, da ich am andern Ufer war. (...) Sterben ist etwas mehr als Harlekins Sprung, und Todesangst ist ärger als Sterben.“
 SCHILLER, *Die Räuber* II 3, DTV I, S. 545f.

Gleich drei Mal nutzt Roller Bezeichnungen, die den »Sprung« betreffen. Erstens spricht Roller phrasenhaft davon, dass es ein Knall war, „als ob (...) ein Reif gesprungen wäre“, zweitens merkt Roller an, dass ein Sprung „aus dem glühenden Ofen ins Eiswasser“ nicht ausreicht, um als Vergleich für die Extremität seiner durchlebten Empfindungen zu dienen und drittens bezieht der den Tod in seine Rede mit ein, indem er das „Sterben“ als sehr ernst zu nehmende Tatsache mit der Redewendung, „Sterben ist etwas mehr als Harlekins Sprung“ von jeder Spaßmacherei reinigt. Der Sprung in der Tat kehrt als Wort in jedem Satz dieser Rede wieder, jedoch derart, dass sie nicht den geleisteten Sprung selbst, sondern im übertragenen Sinne Rollers Wahrnehmungen kurz vor dem drohenden Tod bezeichnen. Die erzählte Handlung und die erzählende Rede versinnlichen Todesahnungen durch den »Sprung«.

Beide jenseits des sichtbaren Bühnengeschehens ablaufende Ereignisse integrieren dadurch, dass sie auf der Bühne erzählt werden, den Sprung in die Rede, dessen herausragende Position in Schillers Debüt drama folglich nicht länger von der Hand zu weisen ist. Beide Male ist der Sprung im letzten Moment, der »Sprung« vom drohenden Tod ins Leben das Thema. Der »Sprung« kennzeichnet als sichtbare Tat die empfundene Todesnähe und die daraus erwachsende ungewöhnliche Kraft zur aktiven Lebensrettung. Die Rede holt Bezeichnungen in die Erzählung vom Sprung herein, die für sich selbst betrachtet, als Phrase gelten, die jedoch kombiniert mit der erzählten Tat als sinnlich-wirkungsvoller Eindruck bestehen bleibt. Sogar »Sprung« und »Kreis« erscheinen in der ersten Phrase kombiniert, denn für Roller hörte sich ein Knall an, „als ob dem Himmelfaß ein Reif [!] gesprungen wäre“ (s.o.). Die kreisförmige Begrenzung, der „Reif“, des hier als Faß bildlich dargestellten Himmels, springt in Rollers Vorstellung auseinander, die den akkustisch wahrgenommenen „Knall“ begleitet. Diese Vorstellung lässt sich mit den bereits genannten Einschränkungen, die mit dem »Kreis« bezeichnet wurden, kombinieren, denn mit selbst kreierten Vorstellung, dass ein Reif auseinanderspringt, springt Roller aus dem Machtbereich der Exekutive in die Freiheit.

Jenseits des sichtbaren Bühnengeschehens heißt zwar, dass weder der Sprung Spiegelbergs noch der Sprung Rollers den Augen des Publikums gezeigt wird, doch im Unterschied zur Erzählung Spiegelbergs von seinem Sprung ist an Rollers Sprung nicht zu zweifeln. Roller ist in den Fluß gesprungen und ans andere Ufer geschwommen. Mit dem Schwimmen ans andere Ufer gewinnt diese Geschichte an zusätzlicher Bedeutungsfülle. Textintern erinnert das Schwimmen Rollers an die Worte von Franz: „Schwimme, wer schwimmen kann, und wer zu plump ist, geh unter“ (*Die Räuber* I

1, DTV I, S. 500). Franz nutzt diese Worte, um durch ein Bild seine eigene Logik zu rechtfertigen. Des Weiteren liegt eine mythische Bedeutung in der Vorstellung einen Fluß zu überqueren, sobald diese Vorstellung mit dem Übergang vom Leben in den Tod im Zusammenhang steht. Den in der literarischen Tradition fest verankerten »Weg über den Fluß«, z.B. über den Styx oder den Acheron, der den Übergang vom Leben zum Tod symbolisiert, greift Schiller auf, um, Rollers Übergang vom Tod ins Leben zu gestalten. Als phrasenhaft–metaphorische Aussage legt er Franz genau das in den Mund, was Roller dann in der Tat umsetzt.

Festzuhalten ist: Mythisch bedeutsam und als anschauliches Bild zur Rechtfertigung extremer philosophischer Denkansätze ausgesprochen, kehrt nun in der Tat das »schwimme oder geh unter« nach Rollers »Sprung« wieder. Die mythische Bedeutung liegt in der Vorstellung des Überganges vom Leben in den Tod als einer Flußüberquerung. Die unmoralischen Denkansätze Franzens bedienen sich dieser Vorstellung und interpretieren sie auf eine Weise, die aufs bloß irdische Dasein reduziert ist. Das Bild des Schwimmers, der entweder durchhält oder stirbt, nutzt Franz, um die rücksichtslose Radikalität seiner Gedanken metaphorisch zu rechtfertigen. Roller hingegen springt und schwimmt körperlich um sein Leben, um ans andere Ufer des Flusses zu gelangen.

Glühend heiß („aus dem glühenden Ofen“) und eiskalt („ins Eiswasser“) sind die zur Rede gebrachten Empfindungen von Roller. Eigentlich spricht er von extremen Temperaturgegensätze, die, zur Bezeichnung emotionaler Zustände genutzt, den Schock verdeutlichen, der sich mit dem »Sprung« ereignet. Einer vergleichbaren Schockwirkung ist Daniel ausgesetzt gewesen. Daniel erzählt dem verkappt in sein Vaterhaus zurückgekehrten Karl ein gemeinsam durchgestandenes Ereignis aus der Vergangenheit. Daniel weiß noch genau, wie es ihm damals „siedigheiß über den Buckel lief“ (*Die Räuber* IV 2, DTV I, S. 578), als er das Kind Karl in der Stube schreien hörte. Der erschrockene Diener läuft los, „spring[t]“ in die Stube und beim Anblick des blutenden Kindes war es ihm, wie wenn „ein Kübel eiskalt Wasser übern Nacken spritzte“ (ebd. S. 578f.). Extrem heiß, extrem kalt und der »Sprung« kehren in dieser erzählten Geschichte wieder. Der Schock trifft diesmal den Diener des Hauses, Daniel, ebenfalls im Zusammenhang mit dem »Sprung«, dem »Sprung« in die Stube. Doch nicht Daniels Leben wurde bedroht, die lebensbedrohliche Situation trifft das Kind Karl, das selbst möglicherweise davon weniger ahnt als der für das Lebend es Kindes verantwortliche Daniel. Schockiert zwar, doch nicht tatenlos rettet der treue Hausdiener das verletzte Kind. Eine Narbe bleibt zurück – ein Wiedererkennungsmerkmal wie das des Odysseus. Wie der verkleidet zurückgekehrte Odysseus von der Magd, die ihm die Füße wäscht, an einer vernarbten Wunde, die ein Eber ihm schlug, erkannt wird, erkennt Daniel den verkleideten Karl an der Narbe aus der Vergangenheit.

Der »Sprung« und der damit einhergehende Schock, bezeichnet durch extrem heiß und extrem kalt, entstammen den Berichten von Roller und von Daniel. Was haben die beiden Situationen miteinander zu tun? In beiden Situationen geht es um Leben und

Tod und Rettung. Daniel rettet Karl vor dem Verbluten. Karl rettet Roller vor dem Tode durch den Strang. Vermag der »Sprung« in den *Räubern* eine lebensrettende Handlung zu symbolisieren? Geht aus dem »Sprung« eine Handlungskette lebenserhaltender Taten hervor? Was bewirkt der »Sprung« im Zusammenhang mit Schillers Suche nach dem *comercium mentis et corporis*?

Die Worte: „Ohne den Moor sind wir Leib ohne Seele“ (*Die Räuber* I 2, DTV I, S. 514) legt Schiller Roller in den Mund. Damit wird Karl als Seele des Körpers der Räuberbande bezeichnet.⁶² Karl gibt den Impuls für Rollers tatsächlichen »Sprung«. Ebenso veranlaßt Karl den »Sprung« Daniels. Im Fall Daniels, der beim Verlassen des Hauses Moor sagt: „Leer kam ich hieher – leer zieh ich wieder hin – aber meine Seele ist gerettet“ (*Die Räuber* V 1, DTV I, S. 598), kommt wieder, wengleich in der Figur, die den »Sprung« für jemand anderen, für Karl, für die Seele der Räuberbande, in die Tat umgesetzt hat, die Seelenrettung mit ins Spiel.

Der Blick des Geliebten, also der Blick Karls, öffnet, in Amalias Worten, die Möglichkeit zum »Sprung« (*Die Räuber* II 2, DTV I, S. 528), und zwar zum »Sprung« der Seele, die über den Tod des Körpers hinweg weiterlebt und nicht stirbt. Die Seele liefert auf unterschiedlichste Weise eines: Impulse zum »Sprung«. Auch Spiegelberg selbst gerät in eine neue Situation, in der abermals vom »Sprung« die Rede ist. Spiegelberg, inzwischen gesucht und berüchtigt, liefert die Beschreibung eines Wurmdoktors mit dem Hinweis, dieser sei der gesuchte Spiegelberg. Der Beschriebene wird gefasst und so unter Druck gesetzt, dass er gesteht, Spiegelberg zu sein. Der Unschuldige wird verurteilt, worauf der wirkliche Spiegelberg „auf dem Sprung [war]“ (*Die Räuber* II 3, DTV I, S. 536), sich zu stellen, sich aber doch nicht stellte. Der Wurmdoktor wurde erhängt. Hier taucht fast beiläufig als Redewendung der »Sprung« in den Worten Spiegelbergs auf. Und zwar als nicht unternommener »Sprung«. Lesen wir die Erzählung Spiegelbergs als Kontrastsituation zu den Erzählungen Daniels und Rollers, wird deutlich, Spiegelberg springt nicht – jedenfalls nicht für das Leben anderer.

Wengleich Roller im Kampf um die Freiheit letztendlich doch zu Tode kommt, wird ausgerechnet Kosinsky von Schweizer „mit einem Sprung“ (*Die Räuber* II 3, DTV I, S. 546) willkommen geheißen. Und zwar „mit einem Sprung“, der als Regieanweisung vor den Worten „(...) So ist ja unser Roller zehnhundertfach vergütet“ (ebd.) erscheint. So kündigt Schiller durch den »Sprung« in der Regieanweisung und durch die in der Rede genutzten Worte Kosinsky als Nachfolger Rollers an. Die rettende Handlung Daniels allerdings bleibt die Grundvoraussetzung für beide »Sprünge«, für die Möglichkeit des

⁶² Parallel hierzu dürfte die Deutung des Satzes „Es ist der Geist, der sich den Körper baut, / Und Friedland wird sein Lager um sich füllen (...) / Wenn Haupt (Kaiser bzw. Wallenstein) und Glieder (Untertanen bzw. Heer) sich trennen, / Da wird sichs zeigen, wo die Seele wohnte“ (*Wallensteins Tod* III 14, 1830ff.) nicht auf die Ironisierung Stahlscher Aussagen reduziert werden, sondern verhält sich darüber hinaus wie der Mikrokosmos zum Makrokosmos: Geist und Körper bzw. Seele und Leib stehen generell für den Herrscher und die Beherrschten bzw. den Feldherrn und seine Truppen.

»Sprunges« von Roller, der von Karl gerettet wird und für die Möglichkeit, Kosinsky im Räuberlager aufzunehmen. Geht nicht auch mit Kosinsky die Rolle Rollers in gewissem Sinne weiter? Das Vertrauensverhältnis zwischen Daniel und Karl kehrt in der verantwortungsbewussten Freundschaft von Karl und Roller wieder und taucht in der Beziehung zwischen Karl und Kosinsky erneut auf. Daniel umsorgt das Kind Karl, Roller verbrüdet sich mit dem Räuber Karl und Kosinsky verbindet sich mit Karl durch den Namen Amalia. Kosinsky begleitet den Räuberhauptmann zurück in die Heimat, während Roller ihn unüberwindlich mit den Räubern verbindet. Die freundschaftlichen Beziehungen Karls verlaufen gemeinsam mit dem zur Rede gebrachten, tatsächlich stattgehabten »Sprung« von Daniel zu Roller und von Roller zu Kosinsky, dem vor seiner Aufnahme ins Räuberlager zusätzlich die Warnung vor dem »Sprung« in die »Tiefe des Abgrunds« galt. Kosinsky und Karl verbinden beide durch den Namen Amalia die Liebe zum weiblichen Geschlecht. Und vom »Sprung« spricht Amalia ebenfalls und zwar in einem Gedankenzusammenhang, der Leben und Tod in Worte fasst:

AMALIA Nie, nie wärt Ihr [alter Moor] gestorben! Es wär ein Sprung gewesen, wie man von einem Gedanken auf einen andern und schönern hüpfet (...) dieser [Karls] Blick hätt Euch übers Grab hinübergeleuchtet
SCHILLER, *Die Räuber* II 2, DTV I, S. 528.

Der »Sprung« symbolisiert hier Unendliches. Der Ausruf: „Nie, nie wärt Ihr gestorben!“ negiert das Sterben als absolute Beendigung der persönlichen Existenz. Der »Sprung« aus dem irdischen Dasein endet nicht im Nichts. Der Blick des Geliebten hätte, laut Amalia, „übers Grab hinübergeleuchtet“ (s.o.). Der »Sprung« vom irdischen Dasein ins Jenseits kommt im Vergleich mit dem Gedankenwechsel zur Rede. Nun zeichnet sich ein eigentlicher »Sprung« ja zunächst dadurch aus, dass mit beiden Füßen zugleich der Boden verlassen wird. Kontaktfreiheit von springendem Körper und der Erde ist die Voraussetzung dafür, von einem »Sprung« zu sprechen. Für den »Sprung« von einem Gedanken auf einen anderen muss ebenfalls gelten, dass zwischen beiden Gedanken Kontaktfreiheit besteht. »Gedankensprünge« in Worte gefasst, führen dazu, dass der Sprechende nicht verstanden wird. Die logisch schlüssige Rede funktioniert nur, wenn die Worte linear, im zeitlichen Nacheinander, wiedergeben, was bildliches Denken in seiner Komplexität und Vielschichtigkeit gleichzeitig, auf einen Blick, vorzustellen vermag.

Amalia spricht vom »Sprung« der Seele „übers Grab“ ins Jenseits und vergleicht diesen »Sprung« mit dem »Gedankensprung«, zudem spricht sie vom „Schlaf des Todes“ und mutmaßt: „vielleicht träumt man auch im Grabe noch fort – ein langer, ewiger unendlicher Traum von Karl, bis man die Glocke der Auferstehung läutet –“ (*Die Räuber* II 2, DTV I, S. 528). So blendet Amalia durch die Vorstellung vom »Sprung« eine Differenz aus, sie blendet Traumzustand und Wachzustand ineinander und schafft sich in dieser Zusammenschau eine Vorstellung vom Leben nach dem Tod. Sie denkt den Tod als

fortwährenden Traumzustand.⁶³ Im Traumzustand wechseln bildliche Vorstellungen derart rasch und voneinander unabhängig, dass tatsächlich vom »Sprung« zwischen den Vorstellungen zu sprechen ist.⁶⁴ »Sprung« und Traum sind Amalias Bezeichnungen, um ihre Vorstellung vom Leben nach dem Tode zu artikulieren. Der Traum, die andere Wirklichkeit der Seele, verfügt frei über den unkontrollierten »Sprung«, so dass der unkontrollierte »Sprung« gleichsam das noch nicht „immer in gleicher Ordnung wiederkehrende [ist, T.N.] das die Aufmerksamkeit der Seele [fesselt]“⁶⁵.

Nach ihrer Rede lautet die Regieanweisung für Amalia „aufspringend, entzückt“ (ebd.) und so springt Amalia im ganz eigentlichen, körperlichen Sinne. Die Vorstellung, ewig in Karls Armen sein zu dürfen, löst in ihr einen seelischen („entzückt“) und zugleich körperlichen Sprung aus. Durch diesen »Sprung« befreit sich Amalia von sämtlicher Sorge und Bedrückung. Sie gibt dieser Gelöstheit dann eben nicht durch eine reflektierende Rede, sondern durch einen Gesang ihren Ausdruck, und zwar durch einen Gesang mit mythischem Gehalt. Der Mythos von Hektors Abschied stoppt auf gewisse Weise die dargestellte Handlung und der Text selbst »springt« über in eine andere Welt. Und diese Welt deutet das dargestellte Geschehen. Der »Sprung« von einem Gedanken zum anderen, verweist im Denken Amalias auf den »Sprung« zwischen Leben und Tod, wie zwischen Traum und Wirklichkeit. Der in die Rede integrierte Mythos verdoppelt auf eigene Art und Weise diese Vorstellung vom »Sprung« und zwar von einem Sprung, den Schiller sich in der Rede ereignen und zwischen fiktionalen Welten statthaben lässt.

Amalia dringt zu den Räubern durch, um die beiden totgeglaubten, den alten Moor und Karl, wiederzusehen. Sie „[s]türzt auf den Alten zu“ (*Die Räuber* V 2, Regieanweisung, DTV I, S. 612). Auf ihren unerwarteten Anblick reagiert Karl „zurückspringend“ (ebd.), doch Amalia „entspringt dem Alten und springt auf den Räuber zu und umschlingt ihn entzückt“ (ebd.). In der Regie ist permanent vom »Sprung« die Rede, so oft, dass es wirklich auffällt: Schiller nutzt bewusst das Wort »Sprung«. Und zwar im körperlichen wie im geistigen Sinne. Amalia springt auf den Geliebten zu, dieser springt zurück. In der Figur Amalia verknüpfen sich »Sprung« und »Tod« und das Denken an einen fortwährenden »Traum« denn sie stirbt nach ihrem körperlichen »Sprung«, wie bereits ihre Rede vorausdeutet, nicht nur durch die Hand des Geliebten, sondern auch Angesichts des Geliebten. Ihrer eigenen Aussage nach, wird der Blick Karls den »Sprung« der Seele übers Grab auslösen. In der Figur Karl, der sich zum Ende des Schauspiels hin freiwillig der Justiz ausliefert, liegt im körperlichen Rückwärtssprung m.E. auch ein Ausdruck für den geistigen Prozess der spontanen, unkontrollierbaren Rückbesinnung.⁶⁶ Und es ist die Erinnerung an Roller, an die Figur, die auf Anlaß Karls hin den Sprung vom Tod ins Leben bewerkstelligt, die Karl

⁶³ Zum Traum in Schillers *Die Räuber* vgl. auch MACOR (2010), S. 111 mit Fußnote 34.

⁶⁴ Schon HABERMAS (1970) stellt mit Blick auf „Paläosymbole“ fest, dass „Freud (...) in seinen Traumanalysen das Fehlen der logischen Beziehungen bemerkt“, siehe HABERMAS (1970), S. 91

⁶⁵ MORITZ (1786), S. 32

⁶⁶ „Wohin springt (...) derjenige, der sich (...) durch einen Sprung nach hinten zu entziehen sucht?“ So fragt STRAUS (1935), S. 268, und erklärt, dass sich der Raum durch das Empfinden über das

bewusst werden lässt, dass ihm jegliche »Umkehr« versagt bleibt. Die Geste, dass Karl vor seiner Geliebten zurückspringt, ist für dieses Schauspiel zentral.

»Kreis«, »Bahn« und »Sprung« sind in Schillers *Die Räuber* wesentliche Elemente der Wegebildlichkeit, die sowohl den Bereich »mens« als auch den Bereich »corporeis« betreffen. Ein commercium zeigt sich, sobald durch die aneinander erinnernden Bezeichnungen körperliche und geistige Bereiche ineinandergeblendet werden. Wenn die Räuber wider die kreisförmige »Ringmauer« anlaufen und Karl dadurch ganz körperlich den bereits metaphorisch zur Rede gebrachten »Kreis von Flüchen« durchbricht. Im übertragenem Sinne und in der Tat erscheinen »Kreis«, lineare »Bahn« und »Sprung« und verbinden Gedanken und Taten.

Berücksichtigen wir zudem die zeitgenössisch aktuelle Frage nach der »Bestimmung des Menschen«, zeigt sich, dass *Die Räuber* den Versuch einer experimentellen Annäherung darstellen. Vom Symbol des Kreises, dem Immerwiederkehrenden, dem »morastigen Zirkel« als Ausgangsbasis zeigt das dramatische Schauspiel Möglichkeiten des Durchbruchs im Sinne von $\pi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$. Wenn allerdings die entfremdete Mentalität, wie bei Franz, gedankliches und sinnliches Erkennen zusammenfallen lässt, wird der Versuch des Durchdringens zur Aporie. Mit dem »Sprung« stellt Schiller eine Lösungsmöglichkeit aus den Banden der physischen und seelischen Determination dar, die zugleich zum – wenn auch spekulativen – $\pi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$ wird. Eine Wechselwirkung von Bild und Begriff zeigt sich anhand der bildlichen Darstellung der Gesetzmäßigkeit (Sonnenuntergang) und dem Begriff, den Karl vom Gesetz hatte und den er sich im Lauf der Handlung macht.

Der »Kreis«, das Überwinden von Hindernissen im Sinne von $\pi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$ und der »Sprung« strukturieren Schillers Erstlingsdrama. Eine Betrachtung dieser strukturgebenden Elemente öffnet den Blick auf *Die Räuber* aus einer in der spezifischen Schillerforschung bisher noch nicht berücksichtigten Perspektive. Die Kreismetaphorik selbst ist in der Literatur ein sehr häufig auftretendes Gestaltungsmittel der Rede. Insbesondere in Abhandlungen, die sich auf historische Themen beziehen. DEMANDT (1978), S. 236ff. konstatiert als Kreis-Metaphern für Geschichte fünf Verwendungsformen: Erstens stehe der Kreis für die Aussage, dass permanent Veränderung stattfindet, zweitens für die Wiederholung von Einzelereignissen, drittens für die Wiederholung von Ereignisketten, viertens für die kosmische Periodizität, d.h. für eine Naturgeschichte als unaufhaltsamer Prozess periodischer Katastrophen und schließlich stehe

sichtbare hinaus erstreckt. Somit reiche die „Tiefe über das Sichtbare hinaus und in das Nicht-Gesehene hinein“ STRAUS (1935), S. 268 ; vgl. GÖLZ (1970), S. 173 ; Das Hineinreichen der Tiefe ins „Nicht-Gesehene“ lässt sich für die Interpretation nutzen, sobald der Rückwärtssprung als körpersprachlicher Ausdruck für das gedankliche Zurückstreben, für den Wunsch des Rückgängigmachens gelesen wird. Die Unmöglichkeit, einmal Geschehenes rückgängig zu machen, erklärt, m.E. dass hier ein *Sprung* und nicht ein Zurück-Gehen erscheint. Dass der Sprung *rückwärts* und nicht in eine andere Richtung erfolgt, verweist m.E. auf die Unvorstellbarkeit, auf das Nicht-Sehen, des künftigen Daseins.

die Kreismetapher fünftens für die Vorstellung, dass „am Ende der Geschichte der Anfangszustand wiederkehre“ (DEMANDT 1978, S. 242.). Für *Die Räuber* und andere Werke Schillers kommt hinzu, dass »Zirkel« oder »Kreis« Begrenzungen darstellen. Zudem steht die Kreissymbolik für die Eingeschränktheit des Menschen durch seine physische Bestimmtheit. Und doch koppelt Schiller den »Kreis« mit einer Vorstellung des »Wege-Bahnens« in seinem Schauspiel.

Er selbst bahnt sich in der Tat seinen Weg aus dem Gebiet Carl Eugens nach Mannheim (1782). Als sein Vertrag am Theater nicht verlängert wird, nutzt er die unverhoffte Freundschaftseinladung von Ludwig Ferdinand Huber, seiner Freundin Dora Stock, ihrer Schwester Minna und deren Verlobten Christian Gottfried Körner und zieht weiter in Richtung Leipzig (1784). Von dort plant er zwar nach Hamburg weiterzuziehen und sich auf diesem Wege auch in Weimar umzusehen, in dem sich Charlotte von Kalb (1761–1843) aufhält, doch als er 1787 in Weimar eintrifft, beschließt Schiller zu bleiben. Karl Leonhard Reinhold (1757–1823), ein Verbündeter des Illuminaten-Ordens, beherbergt Schiller, der auf dessen Empfehlung hin die Schriften Immanuel Kants (1724–1804) studiert. Die aus diesem Studium und eigenen Gedanken hervorgehenden philosophischen Schriften Schillers zeigen, dass Schiller die Thematik von der »Bestimmung« des Menschen im Zusammenhang mit Vorstellungen von »Kreis« und »Bahn« nicht gänzlich verwirft.⁶⁷

Der Mensch allein hat als Person unter allen bekannten Wesen das Vorrecht, in den Ring der Notwendigkeit, der für bloße Naturwesen unterreißbar ist, durch seinen Willen zu greifen und eine ganz frische Reihe von Erscheinungen in sich selbst anzufangen. (...) Da die Natur dem Menschen zwar die Bestimmung *gibt*, aber die Erfüllung derselben *in seinen Willen stellt*, so kann das gegenwärtige Verhältnis seines Zustandes zu seiner Bestimmung nicht Werk der Natur, sondern muß sein eigenes Werk sein.

SCHILLER, *Über Anmut und Würde*, DTV V, S. 454

Mit Blick auf die Bewegungsdebatte und den Sprung sowie zu deren sprachlichen Entsprechungen ist ergänzend anzumerken, dass ein Zeitgenosse Schillers, Karl Philipp Moritz (1756–1793) 1786 in seinem *Versuch einer deutschen Prosodie* Bewegung und Sprache analog betrachtet. Zwecklose, nicht auf ein bestimmtes Ziel hin ausgerichtete

⁶⁷ Die Kreismetaphorik begegnet zudem in den *Ästhetischen Briefen* mit der Bedeutung des Eingeschränktheits.

„[D]er Geschäftsmann hat gar oft ein *enges* Herz, weil seine Einbildungskraft, in den einförmigen Kreis seines Berufs eingeschlossen, sich zu fremder Vorstellungsart nicht erweitern kann.“ Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* Sechster Brief, DTV V, S. 586 ; In eine evozierte literarischen Landschaft fällt folgendes Zitat, das auf einen Kreis abzielt, den es zu erweitern gilt. „ Immer näher komme ich dem Ziel, dem ich Sie auf einem wenig ermunternden Pfade entgegenführe. Lassen Sie es sich gefallen, mir noch einige Schritte weiter zu folgen, so wird ein desto freierer Gesichtskreis sich auf tun und eine muntere Aussicht die Mühe des Wegs vielleicht belohnen.“ Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Fünftehnter Brief, DTV V, S. 614.

Bewegungen, seien wie zwecklose, nicht zur Verständigung hervorgebrachte Laute zufällige Äußerungen seelischer Bedürfnisse, an denen die Seele selbst Gefallen findet. Das „Uebermaaß der Empfindung“ (S. 32) bringe Töne, wie „die hüpfende Freude“ (S. 31) Sprünge um ihrer selbst willen hervor. Weil sich diese Äußerungen wiederholen, die Aufmerksamkeit der Seele fesseln, zur Bewunderung und Nachahmung reizen, prägen sich solche Äußerungen dem Gedächtnis ein. So entstünde die „Sprache der Empfindung“ wie „die Schritte beim Tanz“ (S. 32). Ähnliche Gedanken, die eine Entwicklung von „wilden Sprüngen der ausbrechenden Freude“ (S. 33) zum „regelmäßigen, künstlichen Tanze“ (S. 32) konstatieren, hegt Schiller noch in der Zeit, in der er hauptsächlich philosophische Abhandlungen niederschreibt.⁶⁸ Die gedankliche Analogie von »Bewegung« und »Sprache« erscheint in Schillers *Die Räuber* insbesondere in einer Verbindung von »Sprung« und »Traum«.

Der Prozess, der sich in einer zunehmenden Ordnung von Bewegungen, die sich aus unkontrollierten Sprüngen heraus entwickeln und bis hin zum geordneten Tanz führen, findet seine Analogie im Ordnen der Laute bis hin zur geregelten Sprache. Eine zunehmende Ordnung der Sprache prägt den Bedeutungswandel der Bezeichnung »Fortschritt in der Sprache« insofern mit, als Karl Philipp Moritz in seinem *Versuch einer deutschen Prosodie*, die Schiller bekannt ist⁶⁹, ganz gezielt den körperlich zurückgelegten Weg mit der geordneten Rede vergleicht.

Es ist hier mit der Rede fast, wie mit dem Gange. Das gewöhnliche Gehen hat keinen Zweck außer sich, es ist bloß Mittel zu irgend einem Ziele zu gelangen, und nach diesem Ziele strebt es unaufhörlich hin, ohne daß es auf die Unregelmäßigkeit der einzelnen Fortschritte Rücksicht nimmt. Die Leidenschaft aber, der hüpfenden Freude z.B. drängt auch den Gang in sich selbst zurück, und die einzelnen Fortschritte unterscheiden sich nun nicht mehr dadurch, daß sie immer näher zum Ziele bringen, sondern sie sind sich unter einander alle gleich, weil das Gehen nicht mehr nach irgend einem Ziel gerichtet ist, sondern mehr um sein selbst willen geschieht. Da nun auf die Weise die einzelnen Fortschritte eine gleiche Wichtigkeit erhalten haben, so ist der Gang unwiderstehlich, das seiner Natur nach gleich gewordene abzumessen und einzutheilen; auf diese Weise ist der Tanz entstanden.

KARL PHILIPP MORITZ, *Versuch einer deutschen Prosodie* (1786), S. 29f.

Wie eng das körperliche Fortschreiten und regelmäßig geordnetes Denken und Sprechens um 1800 zusammen gedacht werden, zeigt sich jedoch nicht nur in den Bezeichnungen theoretischer Abhandlungen, in denen über die Entwicklung körperlicher

⁶⁸ Völker, deren Zustand Schiller als einen naiven bezeichnet, ist der »tobende Sprung« noch ein Ausdruck für all das, was sich später zum geselligen Tanz regeln wird. „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 im Gesange zu biegen“ (*Über die ästhetische Erziehung*, 27. Brief, DTV V, S. 667 ; „Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit, / Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung“ *Der Tanz*, Vs. 23f. (vgl. hier: 3.3.1, S. 126).

⁶⁹ Vgl. den Brief von Schiller an Goethe am 23. August 1794, z.B. in DKV 11, S. 704 ; siehe auch OSCHMANN (2007), S. 13 und Fußnote 2, S. 49 in dieser Arbeit.

Bewegung und Sprachentwicklung analog betrachtet wird, sondern auch in der künstlerischen und praktischen Umsetzung solcher Reflexionen. Hingewiesen sei hier lediglich auf *Anton Reiser* (1785-1790)⁷⁰

3.2 Der Verbrecher aus verlorener Ehre

Für diese Erzählung Schillers ist anzumerken, dass der Dichter die Hinrichtung des Raubmörders Johann Friedrich Schwann, Metzgers- und Wirtssohn, im Jahre 1760 aufgreift, auch, weil diese Hinrichtung „großes Aufsehen erregt [hatte]“ (DTV V, S. 1156). Als Quelle seiner „Geschichtserzählung“ (*species facti, relatio facti*)⁷¹ nutzt Schiller sehr wahrscheinlich die mündlichen Mitteilungen seines Philosophielehrers Jacob Friedrich Abel (1751–1829).⁷² Die aus diesem Stoff geformte künstlerische Er-

⁷⁰ „So mächtig wirkt die Vorstellung *des Orts*, woran wir alle unsre übrigen Vorstellungen knüpfen. – Die einzelnen Straßen und Häuser (...) waren das Bleibende in seinen Vorstellungen (...) wodurch er das Wachen vom Träumen unterschied“ MORITZ (1981), S. 97, Hervorhebung von K. Ph. Moritz; „Bei seinen Spaziergängen fand er [Anton Reiser] nun immer einen besondern Reiz darin, Gegenden in der Stadt aufzusuchen, wo er noch gar nicht gewesen war. Seine Seele erweiterte sich dann immer, es war ihm, *als ob er aus dem engen Kreise seines Daseins einen Sprung gewagt hätte*, MORITZ (1981), S. 98f., Hervorhebung von mir; Dass nicht nur körperliche Bewegung sondern auch generell das Unterwegs-Sein das Denken beeinflusst ist ebenfalls Thema dieses psychologischen Romans, in dem es heißt „Sooft er nachher zu seinen Eltern reiste, es mochte nun zu Fuß oder zu Wagen sein, war unterwegs seine Einbildungskraft immer am geschäftigsten (...). [D]er Gesichtskreis seiner Seele erweiterte sich dann mit dem Gesichtskreis seiner Augen. – Er fühlte sich aus dem umschränkten Zirkel seines Daseins in die große weite Welt versetzt“ MORITZ (1981), S. 165; Unsere Untersuchung hat folglich mit dem »Weg« und dem »Sprung«, das Spaziergehen, und den Tanz zu berücksichtigen und der »Abgrund« spielt zeitgenössisch eine nicht weniger bedeutende Rolle im Zusammenhang mit der Sprachreflexion, die, wie inzwischen umfassend gezeigt worden ist, eng mit der Vorstellung des »Weges« einhergeht. Zum Abgrund vgl. auch „[S]o oft von G... gesprochen wurde – es deuchte ihm [Anton Reiser] nur noch ein so kleiner Schritt (...) zu dem er hätte verleitet werden können; daß es ihm ging, wie einem, dem vor einem Abgrunde schwindelt, von welchem er noch weit genug entfernt ist, um nicht hereinzustürzen, der sich aber dennoch, *selbst durch seine Furcht*, unaufhaltsam hin gezogen fühlt, und schon im Abgrunde zu versinken glaubt.“ MORITZ (1981), S. 210, Hervorhebung von K. Ph. Moritz; Kein unbekanntes Traumbild ist der »Sturz in den Abgrund«. Die Seele hat ja immer Teil an beiden Wirklichkeiten, an der des Traumes und an der des Wachzustandes. Mancher Traum wirkt sogar im Wachzustand als Erinnerung weiter. Der Tod wird von Amalia als eine Wirklichkeit im Sinne andauernden Träumens gedacht. Im Mythos erscheinen Schlaf und Tod bekanntlich als Brüder.

⁷¹ KOSENINA (2005), S. 305

⁷² Vgl. z.B. den Kommentar in DTV V, S. 1156; KOOPMANN (1998), S. 702; AURNHAMMER (1990), S. 256f.; vgl. die entsprechende Erinnerung J.F. Abels in BIEDERMANN (1961), S. 41; Zum *Verbrecher aus verlorener Ehre* und der Darstellung einer „zweckmäßigen Bosheit“ siehe NA 22, S. 146; Zum forschungsgeschichtlichen Überblick vgl. AURNHAMMER (1990), S. 254–270; KOOPMANN (1998), S. 702–704; Zur Gesellschaftskritik im *Verbrecher aus verlorener Ehre* und zu dieser Erzählung als »psychologische Fallstudie« ALT (2000a), S. 477 und 513ff.; Zur Klassifizierung dieser Erzählung vgl. JACOBS (1981), S. 56–71, bes. 57–60; siehe auch NEUMANN (1984), S. 433–460; KARTHAUS (2000), S. 200ff. mit einschlägiger Forschungsliteratur; VONHOFF (2005), S. 71–81; OSCHMANN (2009), S. 67ff.

zählung⁷³, die zuerst unter dem Titel *Verbrecher aus Infamie* in Schillers *Thalia* gedruckt wurde⁷⁴, gilt, mit Blick auf die Tradition der Novellistik, als Novelle.⁷⁵ Schiller reiht sich mit seiner Erzählung in die lange Tradition der deutschen Novellistik ein und schließt sich, wie auch z.B. Wieland und Goethe, vor allem an Vorbilder wie „Boccaccio, Bandello, die *Cent Nouvelles Nouvelles*, aber auch an Cervantes und die *Erzählungen aus den 1001 Nächten*“ an.⁷⁶ Zeitgeschichtlich ist für diese »Novelle« Schillers neben der Tradition deutscher Novellistik zu berücksichtigen, dass sie „im Umfeld der Französischen Revolution“ entsteht.⁷⁷ Denn die mit der Französischen Revolution einhergehende Umprägung der „Selbsterfahrung des Menschen“⁷⁸ durchwirkt maßgeblich Schillers Text. Drei Aspekte dieser Umprägung arbeitet NEUMANN (1984) heraus, die hier kurz angesprochen werden sollen, um zu vermitteln, inwiefern Schillers »Novelle« an die Tradition der Novellistik anschließt, zugleich jedoch den das 18. Jh. prägenden, emphatischen Begriff vom Subjekt und dessen Autonomie thematisch integriert. Mit dem emphatischen Begriff vom Subjekt ist die „Eigentümlichkeit (...) der Körpererfahrung“⁷⁹ angesprochen, wobei NEUMANN (1984) auf „Rousseaus Sätze vom Beginn seiner *Confessiones*“ (S. 435) als grundlegendes Zeugnis für diesen ersten Aspekt einer neuen Selbsterfahrung des Menschen hinweist. Als zweiten Aspekt nennt NEUMANN (1984) „[d]as Ereignis der Französischen Revolution selbst“ und geht auf die Vorgeschichte des emphatischen Subjektbegriffes ein, die sich in den Schriften Montaignes und Rousseaus niederschlägt und die sich theoretisch schon in Hobbes *Leviathan* abzeichnet. Mit der Französischen Revolution wird dieser Begriff des Subjekts nun „»sozialrelevant«,“ insofern die Regierung das Subjekt „politisch zu garantieren sucht, indem sie mit den Rechtsnormen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit auch einen Rechtsanspruch des Subjekts an den Staat auf Erfüllung seiner – des Subjekts – Eigentümlichkeit denkbar werden läßt.“ (S. 435f. Hervorhebungen von Neumann)

Den letzten der drei Punkte bespricht NEUMANN (1984) dialektisch, denn der emphatische Subjektbegriff und die Eingebundenheit der Menschen in staatliche Rechtsnormen führen zur „Problematisierung der Selbsterfahrung im Bereich zweier Sphären“, davon der private und der öffentliche Bereich sowie das Umschlagen „von Rechtsordnungen in

⁷³ Zur Bezeichnung „künstlerische Prosa“, die wir hier vermeiden, um auf Schillers Erzählung als kunstvoll gestalteten »Text« einzugehen, der sowohl prosaische als auch poetische Aspekte in sich vereint, siehe auch LOTMAN (1975), S. 35ff. Auch Jurij M. Lotman begreift den „künstlerischen Text“ als „Text mit verstärkten Merkmalen der Geordnetheit“, LOTMAN (1975), S. 56.

⁷⁴ SCHILLER (1786), S. 20–59, wobei der „Inhalt des ersten Bandes. Zweytes Heft“ den Titel *Verbrechen [...] aus Infamie* anführt.

⁷⁵ So z.B. NEUMANN (1984)

⁷⁶ NEUMANN (1984), S. 433 ; vgl. BÜRGER (1987), die vorab zwei mögliche Interpretationsansätze für Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* darlegt, von denen einer dieser Interpretationsansätze „den *Verbrecher aus verlorener Ehre* (...) als eine wichtige Phase der Entwicklung der Novelle in Deutschland“ (S. 33) aufzeigen könnte.

⁷⁷ NEUMANN (1984), S. 435

⁷⁸ NEUMANN (1984), S. 435

⁷⁹ NEUMANN (1984), S. 435

Disziplinierungsinstitute, von Freiheitsinstanzen in Normierungsstrategien⁸⁰ zu nennen sind. Für NEUMANN (1984) besteht das Problem zudem darin, dass das Gleichheitsprinzip, das als Rechtsanspruch zu verstehen ist, „unvermerkt zugleich staatliche Organe [schafft], die sich in Maschinen der Normierung verwandeln: Gefängnisse, Schulen, psychiatrische Kliniken und Verwaltungsapparate.“⁸¹ Mit umfassender Darstellung der für Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* zu berücksichtigenden Zeit- und Ideengeschichte stellt Neumann richtig fest, dass in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts die Literatur in einem Konfliktfeld entsteht, dem sich das Subjekt ausgesetzt sieht. „[E]ben im Begriff, sich in seiner neuen republikanischen Form zu sich selbst zu bekennen, gerät [das Subjekt] in einander entgegengesetzte Begründungskonstellationen: einerseits das freie Geschenk des Gefühls, der unveräußerlichen Körperempfindungen als authentischem Organ der Selbsterfahrung (...) auf der anderen Seite aber der Versuch, menschliche Kommunikation nach Vereinbarungen des Tausches, nach Gesetzen meßbarer Verrechnung von Werten, nach einem starren sozialen Regelprinzip aufzuschlüsseln und zu garantieren.“⁸² Zeitgenössische Autoren, die auf diese präkäre Situation aufmerksam werden, sehen eine Notwendigkeit darin, „eine neue Form des Erzählens für dieses doppelte Moment neuzeitlicher Selbsterfahrung zu entwickeln: nämlich die Bedrohung des eben entstehenden »neuen« Subjekts durch die Gewalt der sozialen Redeordnungen einerseits; die Bedrohtheit der Kommunikation der Subjekte durch die Gewalt der Tauschgesetze andererseits: also das thematische Problem zugleich als ästhetisches ins Bewußtsein zu heben und in der literarischen Praxis zu bewältigen.“⁸³ Friedrich Schiller weiß hinsichtlich dieser zeitgenössischen Ereignisse seine Erzählung entsprechen zu gestalten. Für unsere Thematik zentral sind die »Wege«, die diese Erzählung nutzt. Dem Weg als Chronotopos⁸⁴ gilt unsere besondere Aufmerksamkeit.

3.2.1 Überblick

Das anthropologische Interesse Schillers motiviert auch seine Schrift *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*.⁸⁵ Für diesen Text sind Bezeichnungen wie z.B. moralische Er-

⁸⁰ NEUMANN (1984), S. 436 ; Zum neuen Verständnis des Subjektes im Zusammenhang mit der um 1800 „allseits praktizierte[n] Versinnlichung als Grundlage für Hegels spätere Einsicht“ OSCHMANN (2007), S. 10 ; vgl. BARTL (2005), S. 44. Diese Einsicht Hegels konstatiert ein neues „Prinzip der Subjektivität“, das sich „auch an dem sinnlichen *Material* geltend zu machen [hat]“ HEGEL (1990), S. 14, siehe OSCHMANN (2007), S. 10.

⁸¹ NEUMANN (1984), S. 436 ; Neumann gibt an dieser Stelle den wichtigen Hinweis darauf, dass „[f]ür diese Zusammenhänge (...) die Bücher Michel Foucaults (...): *Die Geburt der Klinik, Wahnsinn und Gesellschaft, Überwachen und Strafen* [richtungsweisend geworden sind].“ NEUMANN (1984), S. 436.

⁸² NEUMANN (1984), S. 437

⁸³ NEUMANN (1984), S. 439

⁸⁴ BACHTIN (2008), bes. S. 180ff.

⁸⁵ Schiller, *Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte*, DTV V, S. 13–35. – Zitiert wird im Folgenden aus diesem Band dieser Ausgabe an eindeutigen Stellen nur noch mit der

zählung⁸⁶, Geschichtserzählung⁸⁷ und Novelle⁸⁸ zutreffend. In der Forschung weckt diese Schrift Schillers nicht selten als psychologische Fallstudie⁸⁹ mit dokumentarischem Charakter⁹⁰ Interesse. Die »Wege«, die uns beschäftigen werden, wiederholen den nahezu märchenhaften Weg Karls aus Schillers *Die Räuber*, der die Heimat verlässt und sich in die risikoreiche Waldlandschaft begibt. Nur nahezu märchenhaft ist dieser Weg, weil mit der Rückkehr kein erlösendes Ende, sondern der Tod Karl Moors einhergeht. Wie in Schillers *Die Räuber* treffen wir im *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* neben diesem Auszug aus der Heimat auf die bereits behandelten Symbole »Kreis«⁹¹, »Abgrund«⁹² und »Sprung«⁹³. Karls Hinausziehen aus dem heimatlichen Raum und damit die Grenzüberschreitung des Gebietes vertrauter Ordnung, die angenommene Position als Anführer einer verbrecherischen Räubergruppe, das Scheitern mit der selbst organisierten Ordnung innerhalb dieser außergesellschaftlichen Gruppe, die Gedanken an eine »Umkehr«, die Unmöglichkeit derselben und der damit einhergehende Tod sind die hauptsächlichsten Merkmale die, im Vergleich von Karl Moor und Christian Wolf, beide Publikationen durchwirken. Wenngleich beide Helden den heimatlichen Boden wieder, Christian Wolf sogar wiederholt, betreten, finden sie nach ihrem Dasein als Anführer der Räuberbande keine Wiedereingliederungsmöglichkeit als ordentliche Bürger in die Gesellschaft. Karl und Christian sind zu Fremden ihrer eigenen Heimat geworden. Die mit der Entfernung von der Heimat einhergehenden

entsprechenden Seitenangabe der Zitate.

⁸⁶ OSCHMANN (2009), S. 67ff.

⁸⁷ KOSENINA (2005), S. 305

⁸⁸ NEUMANN (1984), S. 433, 435ff. ; Zum erzähltechnischen Aufbau der Novelle, die „durch den Untertitel [Eine wahre Geschichte] und die Erläuterung zur Erzählsituation dokumentiert werden“ siehe KRAFT (1978), S. 104. Des Weiteren ist festzuhalten, dass „[d]er auktoriale Gestus des Ich-Erzählers (...) nicht etwa in direkter Ableitung den gesamten Bereich der Erzählung [organisiert], sondern (...) – als selber mittelbare – die unmittelbare Erzählfunktion der Dokumentation [schafft] : Die vom Erzähler berichtete Ich-Erzählung des Helden (...) und das Zitat aus einem Brief des Helden (...) werden vom Leser unmittelbar als Dokumente aufgenommen.“ KRAFT (1978), S. 104. Zu weiteren erzähltechnischen Einzelheiten, insbesondere zum Vorhaben der „Geschichtsschreibung“ bezüglich dieser Novelle vgl. KRAFT (1978), S. 105 ; Dazu, dass Schiller auf Diderots Realismus reagiert, vgl. BÜRGER (1987), S. 44 ; Zum möglichen Ansatz, den *Verbrecher aus verlorener Ehre* als „Kritik des aufklärerischen Rationalismus“ zu lesen, vgl. BÜRGER (1987), S. 35. Christa Bürger sieht in Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* „einen Einzelfall in Schillers Produktion, weil er hier zwei Darstellungsparadigmen zu verknüpfen versucht, Geschichtsschreibung und Naturwissenschaft“ (S. 45). Damit spricht sie einen wichtigen Aspekt an und bemerkt, dass für sie „[d]er Begriff der Grenze (...) ein Leitmotiv der Schillerschen Ästhetik [zu sein scheint]“ BÜRGER (1987), S. 45. Christa Bürger vermutet richtig, denn der »Grenze«, das wurde bereits an *Die Räuber* gezeigt, kommt als einer dem Wegebild verwandten Vorstellung eine zentrale Funktion, und zwar, das ist hier zu ergänzen, im gesamten Werk Schillers, zu.

⁸⁹ ALT (2000a), S. 477 und 513ff

⁹⁰ KRAFT (1978), S. 104

⁹¹ „»Hier, Kameraden«, sagte mein Führer und stellte mich mitten in den Kreis.“ (S. 27)

⁹² „Jetzt stand ich allein vor dem Abgrund“ (S. 26).

⁹³ „Der Mann hatte sich aufs Gras hingestreckt, ich tat ein gleiches. (...) Der Mann sprang auf wie ein Beseßner.“ (S. 25) „Der Mann, ohne abzuwarten, bis ich zu Ende war, sprang mit froher Ungeduld auf, und mich zog er nach.“ (S. 26) – Dieses zweifache Aufspringen ereignet sich übrigens ohne dass sich »der Mann« zwischenzeitlich wieder niedersetzen oder niederlegen würde.

Erlebnisse prägen, ja, stigmatisieren diese Figuren.

Karl Moor und Christian Wolf starten ihre Verbrecherkarriere vornehmlich, weil sie durch äußere Impulse dazu bewegt werden. „Schillers Verbrecher aus Infamie oder verlorener Ehre ist also einer, der zum Verbrecher geworden ist, weil man ihm die gesellschaftliche Achtung entzogen, weil man ihn niederträchtig gemacht hat – paradox formuliert: er hat seine Ehre verloren, weil man sie ihm genommen hat“ bemerkt Gerhard Kaiser zu Recht.⁹⁴ Herbert Kraft bestätigt diese Auffassung, wenn er darauf hinweist, dass in Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* eine „Gesellschaftsanalyse vorgeführt [wird], welche die Ursachen der Verbrechen in der Gesellschaft selber aufzeigt.“⁹⁵ Berücksichtigen wir neben Christian Wolf und Karl auch die Figur Kosinsky in Schillers *Die Räuber*, zeigt sich, dass auch diese Figur auf Grund solcher „Verbrechen in der Gesellschaft selber“ (s.o.) gesetzeswidrig agiert. Doch nicht nur die gesetzlosen Handlungen Kosinskys und Karls, auch diejenigen von Franz, sind bedingt durch äußere Gegebenheiten, z.B. durch das unbeeinflussbare Erscheinungsbild einer Figur oder die durch deren Mitmenschen bestimmte Außenseiterrolle. Diese Gegebenheiten, die selbst unbeeinflussbar sind, werden von den jeweiligen Figuren kompensiert, auch, wenn das Mittel der Kompensation die Mißachtung bestehender und die Neuschöpfung eigener Gesetze mit sich bringt. Franz will seine „[großen Rechte], über die Natur ungehalten zu sein (...) geltend machen.“⁹⁶ Dazu nutzt er einen Gesetzesbegriff, der die subjektive Kraft als einzigen Maßstab für die Grenze des eigenen Handlungsspielraums setzt. „Das Recht wohnt beim Überwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze.“⁹⁷ Auch Christian Wolf „[will] ertrotzen, was ihm verweigert [ist]“⁹⁸ und wird deswegen zum Wilddieb, der es sich für kurze Zeit zum Gesetz macht, die bestehenden Gesetze zu mißachten. Aus solchen äußeren Impulsen heraus bewegt, gelangen diese Figuren in den Bereich der Liminalität, sie agieren an körperlichen und/oder geistigen Grenzenbereichen. Die »Wege«, auf denen diese Bewegtheit basiert, sind in der nun zu betrachtenden Erzählung nicht nur insoweit interessant, als hier auf eigentümliche Art und Weise der Anschluß an Schillers Debüt drama vorliegt, sondern auch und gerade, weil zudem das Genre gewechselt wird. Die „Umstellung“ von dem „begrenzten Raum der Bühne“ in den „Raum, dessen Grenzen unmarkiert sind“⁹⁹ durchwirkt auch die durch den mentalen und offensichtlichen Handlungsraum führenden »Wege« in Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*.

Wenngleich Schiller selbst dichterischen, d.h. sprachkünstlerisch geformten, Prosaschriften geringeren künstlerischen Wert einräumt als den lyrischen und dramatischen Werken, stehen seine dichterischen Erzählungen „oft in engem Zusammenhang mit seinem dramatischen Werk (...), was Schillers psychologisches Interesse angeht. Motive

⁹⁴ KAISER (1978), S. 52 ; Zu den Bezeichnungen »Infamie« und »Ehre« in Schillers Sprachgebrauch mit weiteren Beispielen siehe KAISER (1978), S. 51f.

⁹⁵ KRAFT (1978), S. 105

⁹⁶ *Die Räuber* I 1, DTV I, S. 500

⁹⁷ *Die Räuber* I 1, DTV I, S. 500

⁹⁸ *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, DTV V, S. 16

⁹⁹ LOTMAN (1974), S. 200

wie der erhabene Verbrecher, der großmütige Verzicht, die Schuld der Umwelt an einer menschlichen Verirrung (...) finden sich in den Erzählungen und in den Dramen (...).“¹⁰⁰ In *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* schreibt Schiller auf eigentümliche Art und Weise die Thematik seines Debüt drama um, wobei er hier den tatsächlichen Fall einer Hinrichtung als Stoff aufgreift. Neben der zentralen Stellung der Wegebildlichkeit kehrt auch das Interesse am Körper–Geist Zusammenhang hier wieder. Christian Wolf ist seiner Erscheinung nach ähnlich wie Franz von Moor benachteiligt. Ähnlich, wie Franz von Moor eine familiäre Außenseiterrolle und den damit einhergehenden Liebesentzug zu kompensieren hat, lebt Christian Wolf von Anfang an als „Außenseiter der Gesellschaft“¹⁰¹. Das Milieu, in dem Christian aufwächst, hemmt neben der nachteiligen körperlichen Grundausstattung durch eine „schlechte Wirtschaft“ (S. 16) zusätzlich seine Möglichkeiten auf gesellschaftliche Anerkennung. Doch die durch den Kontrast scharf gezogenen Konturen der im Schauspiel gegensätzlich konstruierten Figuren Karl und Franz mildert Schiller in der Erzählung ab. Die eher gemäßigten Charaktereigenschaften der Figur Christian Wolfs heben sich von keiner eigens dafür entworfenen Kontrastfigur ab, obgleich Christian sehr wohl einen starken Gegenspieler, den Jäger Robert, hat.

In der Einleitung reflektiert der Ich–Erzähler über die Geschichte, von der er sprechen will, und beginnt diese Reflexion mit Gedanken über die „Geschichte des Menschen“ (S. 13). Der Erzähler betont den für „Herz und Geist“ lehrreichen Aspekt der „Annalen seiner [des Menschen, T.N.] Verirrungen.“ (S. 13)¹⁰² Diese »Verirrungen« lassen sich sowohl anhand der gedanklichen Aktivität als auch angesichts der körperlich zurückgelegten Wege der Hauptfigur Christian Wolf interpretieren.

Zu bequem und zu unwissend, seinem zerrütteten Hauswesen durch Spekulation aufzuhelfen, zu stolz und auch zu weichlich, den Herrn, der er bisher gewesen war, mit dem Bauer zu vertauschen und seiner angebeteten Freiheit zu entsagen, sah er nur einen Ausweg vor sich – den Tausende vor ihm und nach ihm mit besserem Glücke ergriffen haben – den Ausweg, honett zu stehlen.“ (S. 16)

Dieser „Ausweg“ erweist sich für Christian Wolf als Aporie. Der Held der Erzählung wird hingerichtet.

Hinsichtlich der geistigen »Verirrung« ist festzustellen, dass der Anlaß seines ersten Verbrechens darauf basiert, dass Christian „zu bequem (...) zu unwissend (...) zu stolz

¹⁰⁰ KOOPMANN (1998), S. 699 ; vgl. KRAFT (1978), S. 108f., der ebenfalls den Zusammenhang zwischen Schillers *Die Räuber* und *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* herausarbeitet.

¹⁰¹ KRAFT (1978), S. 109

¹⁰² Zu dieser der Seelenkunde zugehörigen Thematik und zum zeitgenössischen *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* siehe ZELLE (1987), S. 25 ; Zur Diskussion darüber, dass Schillers, in der Einleitung zur Geschichte des Verbrechers niedergeschriebener Grundsatz, die Gemütsfreiheit des Zuschauers zu wahren, kaum umgesetzt wird, vgl. OSCHMANN (2007), S. 175.

(...) zu weichlich“ ist. Die genannten Eigenschaften zählt Schiller in dieser Aneinanderreihung derart auf, dass durch die dreifache Wiederholung des Wörtchens „zu“ deutlich wird, dass Christian Wolf an diesen Eigenschaften ein Übermaß besitzt. Dieses Übermaß verhindert sowohl das Denken als auch das Ergreifen einer Initiative, die zur legalen Lösung seiner finanziellen Problematik führen würde. Dieses Zuviel an den genannten Eigenschaften bewirkt die gedankliche »Verirrung«, wobei dahingestellt bleibt, ob Christian Wolf schuldig oder unschuldig an diesen Eigenschaften ist. Das »Zu-Viel« der genannten Charaktereigenschaften lässt auf das ungenannte »Zu-Wenig« entgegengesetzter Eigenschaften schließen. An Fleiß, Wissen, Bescheidenheit und Härte etwa scheint es dem Sonnenwirt zu mangeln. Wichtig für die mentale Verirrung ist, dass das »Zu-Viel« der von Schiller genannten Charaktereigenschaften das Denken der Hauptfigur so stark dominiert, dass eine dadurch entstehende Unausgewogenheit charakterlicher Eigenschaften die mentale Freiheit beschränkt und damit zur angesprochenen »Verirrung« beiträgt.

Die körperliche »Verirrung« zeigt sich ganz offen in den Selbstaussagen des Protagonisten. Diese Aussagen berichten, wie sich Christian nach dem Mord auf Grund andringender Geräusche orientiert und zugleich im Raum situiert:

Es war kaum eine Viertelmeile abseits der Heerstraße, wo die Tat geschehen war. Ich mußte auf meine Sicherheit denken. Unwillkürlich verlor ich mich tiefer in den Wald. Auf dem Wege fiel mir ein (...) doch fehlte mir der Mut, nach dem Platze umzuwenden (...) entschlossen, es mit der ganzen Hölle aufzunehmen, ging ich nach der Stelle zurück.“ (S. 22f.)

Dieses »Hin-und-Her«, »Fort-und-Zurück« Christian Wolfs bestimmt seine körperlich zurückgelegten Wege und bezeugt die Verirrung im Sinne von Inkonsequenz im Durchhaltevermögen einmal getroffener Entscheidungen. Selbst den Mord wünscht Christian, sobald er geschehen ist, wieder rückgängig machen zu können. Ausgehend vom Tatort legt er eine bestimmte Distanz zurück, will umkehren, doch ihm fehlt der Mut. Trotzdem kehrt er nach einigen Überlegungen wieder um in der Absicht, das Geld des Ermordeten an sich zu nehmen. Der Zurückgekehrte ändert diese Absicht, wirft einen Großteil des Geldes zurück und entfernt sich wieder. Blickt man von dieser Situation aus auf die ganze Erzählung, fällt auf, dass sich Christian in bestimmten Intervallen von einem Ausgangsort entfernt, in dessen Richtung er jedoch immer wieder zurückstrebt, bis er schließlich in eine Sackgasse getrieben wird und seine Verfolger dieses Zurückstreben endgültig unterbinden. Wir werden darauf zurückkommen. Festzuhalten ist, dass durch diese rhythmische, fast wellenartige Hin-und-Her-Bewegung mentaler und körperlicher Art eine besondere Raumdynamik hinsichtlich der Denk- und Handlungsräume entsteht, die nicht nur auf den Bewegungen der Hauptfigur basiert, sondern geradezu auf eine Wechselwirkung der Figur Christian Wolf und anderen Figuren schließen läßt, wobei körperliche und mentale Bewegungen der Hauptfigur einer »Verirrung« entsprechen, die auf der Dominanz bestimmter Charaktereigenschaften

ten basiert und das Agieren aus unbeeinträchtigt durchdachter Eigeninitiative heraus hemmt.

Diese rhythmische, wellenartige Bewegung zeichnet die Erzählung Schillers als literarisches Kunstwerk aus. Sie unterliegt einer Steigerung. „Bei jedem großen Verbrechen war eine verhältnismäßig große Kraft in Bewegung“ (S. 14), schreibt Schiller einleitend. So teilt er seinen Lesern mit, dass „man erstaunen [würde], wenn man so manchen, dessen Laster in einer engen bürgerlichen Sphäre und in der schmalen Umzäunung der Gesetze jetzt ersticken muß, mit dem Ungeheuer Borgia in *einer* Ordnung beisammen fände.“ (S. 13) Die oft in Schillers Schriften abwertend konnotierte »Enge«, die „Umzäunung der Gesetze“, gegen die sich auch die Brüder Moor auflehnen, wertet er hier durchaus auf, und zwar insofern, als sie die „Bewegung“, die das Verbrechen auslöst, hemmt und die sich steigernde Dynamik zu unterbinden vermag, ehe eine „verhältnismäßig große Kraft“ ungesetzliche Handlungen hervortreibt.

3.2.2 Scheu zurücktreten – Sich aufdrängen

Die »Hin–und–Her«, »Fort–und–Zurück« führenden Wege durch die literarischen Landschaft weisen hinsichtlich der wechselnden, einander gegenläufigen Bewegungsrichtungen zugleich auf die Außenseiterposition Christian Wolfs hin, denn analog ergibt sich eine gegeläufige Bewegung auf kleinstem Raum. Diese ereignet sich im Wechselspiel von Aktion und Reaktion Christian Wolfs im Bezug zu den Menschen in seinem Umfeld.

Bestimmte äußerliche Merkmale geben bereits vor dem ersten Verbrechen „seinem Anblick eine Widrigkeit, welche alle Weiber von ihm [zurückscheucht]“ (S. 16). Die aktive Annäherung Christians an weibliche Personen löst die Distanznahme derselben aus. Nach dem überstandenen Strafjahr, das den Wilddieb zwangsweise auf Distanz hält, „eilt er nach seinem Geburtsort (...) man flieht ihn. (...) In allen Entwürfen enttäuscht, an allen Orten zurückgewiesen, wird er zum drittenmal Wilddieb.“ (S. 17) Diese Textstellen belegen ein sich wiederholendes Grundmuster: Christian Wolf bewegt sich auf die Menschen zu, diese weichen zurück bzw. weisen ihn zurück. Diesen Entzug gesellschaftlicher, ja, mitmenschlicher Nähe und Anerkennung will Christian Wolf durch seine Aktionen ausgleichen. Es gelingt ihm aus eigenen Mitteln nicht. Sein Aufenthalt in der Festung markiert in der sich steigernden Dynamik aus dem »Scheu zurücktreten« und dem »Sich aufdrängen«, aus dem »Hin–und–Her« und dem »Fort–und–Zurück« von gesuchter Nähe und erzwungener Distanznahme eine tiefgreifende Veränderung: „er ging von der Festung – aber ganz anders, als er dahin gekommen war.“¹⁰³ Auf der Festung wiederholt sich eine Christian bereits bekannte Bewegungsrichtung, jedoch mit veränderten Vorzeichen. „Vorher hatte ich mich dem Anblick der

¹⁰³ Solche Formulierungen signalisieren in Schillers Schriften stets tiefgreifende, d.h. Denken und Handeln einer Person betreffende Veränderungen, z.B. in der *Wallenstein*-Trilogie. Sein Vater stellt mit Blick auf seinen zurückgekehrten Sohn fest: „Er [Max] kommt mir nicht zurück, wie er

Menschen entzogen, weil Verachtung mir unterträglich war. Jetzt drang ich mich auf und ergötzte mich, sie zu verscheuchen“ (S. 20) erinnert sich der aus der Festung Entlassene. Der Festungsaufenthalt selbst ist in folgende Worte gefasst: „Anfangs floh ich dieses Volk und verkroch mich vor ihren Gesprächen“ (S. 18). Die bisher gewohnte Bewegungsrichtung bleibt gleich. Der Sonnenwirt meidet die Menschen. Die Motivation für diese Rückzugsbewegung verändert sich. Vor seinem Festungsaufenthalt entzieht er sich den Menschen, weil er spürt, dass er verachtet wird. Auf der Festung zieht er sich zurück, weil er selbst die Menschen dort verachtet. Diese vor Augen liegende Gleichheit in der Rückzugsbewegung bei unterschiedlicher Motivation markiert erstens die Zwischenposition des Sonnenwirts, der zwischen einem Durchschnittsbürger und einem Verbrecher agiert, und legt zweitens den Kontrast von augenscheinlicher Gleichheit bei unterschiedlichen Beweggründen frei.

Auf der Festung erfolgt eine erzwungene Nähe auf die versuchte Distanznahme Christians, so dass sich im Verlauf der Jahre die Bewegungsrichtung dort umkehrt. „So gewöhnte ich mich endlich an das Abscheulichste, und im letzten Vierteljahr hatte ich meine Lehrmeister übertroffen.“ (S. 18) Christian Wolf kehrt doppelt stigmatisiert von der Festung zurück in seine Heimat.¹⁰⁴ Der Ärger darüber, dass die Menschen seiner Heimat ihm gegenüber auf Distanz gehen, schlägt um in Trotz. Christian Wolf, der vor seinen Verbrechen erfolglos zu gefallen versuchte, der einerseits diese Distanz zu den Menschen in seinem Umfeld zu reduzieren, andererseits der spürbaren Verachtung zu entgehen versuchte, provoziert nun diese durch sein Erscheinen ausgelöste Reaktion des Zurückweichens und Zurücktretens. Er drängt sich trotzig–provokativ auf. „[J]edermann, der mir aufstie, trat scheu zurück“ (S. 19), „[a]lle Welt floh mich wie einen Giftigen (...). Vorher hatte ich mich dem Anblick der Menschen entzogen, weil Verachtung mir unterträglich war. Jetzt drang ich mich auf und ergötzte mich, sie zu verscheuchen.“ (S. 20) Der Weg, auf dem Christian Wolfs Bewegung basiert, entsteht aus der Reaktion heraus, die er gegenüber seinen Mitmenschen zeigt. Die Distanz zu seinen Mitmenschen und zu seiner Heimat löst in dreifach gesteigerter Intensität, die den dreifach gesteigerten Strafmaßnahmen entspricht, die Bewegungsweise des Sonnenwirts aus. »Wege« des Denkens und körperlich zurückgelegte Wege bedingen einander. Die anfängliche Rückzugsbewegung und der Versuch des sich Eingliederns führt auf längere Sicht hin betrachtet Christian Wolf auf die Festung. Die dort anfänglich wiederholt einsetzende Rückzugsbewegung und die hier erfolgte gewaltsame Eingliederung in die Gesellschaft der Verbrecher löst das in der Heimat gezeigte provokativ–trotzige Sich–Aufdrängen des Sonnenwirts aus.

Der erste Umschlagpunkt, die gewaltsame Eingliederung in eine Gesellschaft, zu der Christian selbst lieber Distanz einhalten würde, ereignet sich, wie gezeigt wurde, auf

gegangen“ (P I 5, 596). – „Wir gehn nicht von hier, wie wir kamen“ (P I 1, 81), so Buttler ; Illo bittet Wallenstein: „O laß / Sie so nicht wieder auseinandergehen“ (P II 6, 941f.)

¹⁰⁴ Doppelt stigmatisiert, weil ihm erstens „das Zeichen des Galgens auf den Rücken gebrannt [wurde]“ (S. 18). Zweitens, weil die Menschen seiner Heimat ihn meiden „wie ein schändliches Tier“ (S. 19), so dass sich Christian fragt: „Bin ich denn irgendwo auf der Stirne gezeichnet (...)?“ (S. 19)

der Festung und lässt sich an der Bewegung Christians festmachen. Ein zweiter Umschlagpunkt dieser rhythmisierten, in bestimmten Intervallen dynamisch gesteigerten Bewegungen erfolgt mit dem Eintritt ins Räuberlager. Christian Wolf wird an genau der Stelle, an der Karl Konsinsky davor warnt, „aus dem Kreise der Menschheit [zu treten]“¹⁰⁵ „mitten in den Kreis [gestellt]“ (S. 27), willkommen geheißen, „und alles [fährt] auf und [drängt] sich um (...) [ihn] her, Männer und Weiber“ (S. 27). Für Christian erfolgt hier als Reaktion auf sein Erscheinen hin genau die Gegenbewegung zu derjenigen des Zurückweichens, die er aus seiner Heimat gewohnt ist.

Die Räuber und *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* weisen just in dem Moment, als die Zugehörigkeit zur vertrauten gesellschaftlichen Ordnung abbricht und die Zugehörigkeit zur Räuberbande ansteht, das Symbol des Kreises auf. Schiller nutzt folglich in beiden Schriften den »Kreis«, um den durch die Gesellschaft verursachten Austritt aus dieser und den Eintritt in die Räuberbande sprachlich zu erfassen. Er nuanciert dabei insofern, als in *Die Räuber* die Betonung auf dem Austritt aus vertrauten gesellschaftlichen Verhältnissen metaphorisch zur Sprache kommt. In *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* betont der körperlich eingenommene Kreismittelpunkt den Eintritt in die Räuberbande. Diese Nuance zeigt deutlich, dass Christian, der während seiner Begegnung mit den Räubern körperlich im Kreismittelpunkt steht, im Gegensatz zu Kosinsky, der während seiner Begegnung mit den Räubern im metaphorischen Sinne aus dem Kreise der Menschen austritt, immer schon gesellschaftlicher Außenseiter ist. Wenngleich beide Schriften Verbrechen als Folge gesellschaftlicher Ursachen thematisieren, verlagert Schiller den »Kreis« aus *Die Räuber* in *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* von der metaphorischen Ebene der Rede in den Bereich körperlich dargestellter Handlung. Diese Verlagerung weist bereits auf einen schriftstellerischen Prozess hin, der Schillers Werke zunehmend dadurch auszeichnet, dass die »Wege« aus der metaphorischen Ebene weg hin in die Handlungsebene verlagert werden. Durch die erzählte choreographische Anordnung der Figuren, im Kreis stehende Räuber mit Christian Wolf im Mittelpunkt, scheint hier zudem ein literarisches Bild auf, das jenseits seines hier vorliegenden Kontextes auf die Ehrenposition Christians verweist. Der von Schiller eingeführte Kontext jedoch betont mit aller Trennschärfe die Diskrepanz von Sein und Schein. Auch diese Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung bestimmter Situationen auf den ersten Blick und der Wahrnehmung, die bestimmte Situationen mit vergleichbaren Situationen im Kontext kombiniert, verweist auf eine Technik, die Schiller mit zunehmender schriftstellerischer Erfahrung immer deutlicher anwendet.

Ein Vergleich des Daseins in seiner Heimat und des Daseins im Räuberlager forciert die Trennschärfe zwischen der spontanen Interpretation des prägnanten Momentes, der Christian Wolf im Kreismittelpunkt zeigt, und der Interpretation dieser Tatsache unter Berücksichtigung des Weges, der Christian Wolfs Abstieg betont. Nur scheinbare Erfüllung von bisher unerfüllten Wünschen findet hier statt. In seiner Heimat ist der Sonnenwirt entehrt und verachtet, im Räuberlager wird diese Erfahrung mit „Vertrauen

¹⁰⁵ *Die Räuber*, III 2, DTV I, 566

[und] Achtung“ (S. 27) kompensiert, ja sogar „der Ehrenplatz an der Tafel“ (S. 27) ist für Christian Wolf bestimmt. In seiner Heimat wünscht der Außenseiter, eine intime Beziehung mit Johanne einzugehen, doch dies mislingt ihm. Im Räuberlager „[eifern Marie und Margarete] auf einander, (...) [seine] Begierden zu entzünden.“ (S. 28) Und das wohl überzeugendste Argument dafür, dass Christian Wolf, der in seiner Heimat die Ehre verliert, im Räuberlager eine Art neuer Ehre gewinnt, ist seine herausragende Position. Er wird zum Anführer der Räuberbande bestimmt. Der poetische Aufbau dieser Erzählung läßt die Defizite gesellschaftlicher Anerkennung für Christian im Räuberlager aufscheinen.

Der bisherige »Abstieg« sowohl physisch als auch psychisch, scheint kompensiert. Doch der Schein trügt. „Das Schattenbild jener *brüderlichen* Eintracht [verschwindet], Neid, Argwohn und Eifersucht [wüten] im Innern dieser verworfenen Bande.“ (S. 29) Wieder treibt es Christian Wolf aus der Gemeinschaft fort, doch diesmal entscheidet er sich selbst für diese Abstandnahme. Er will das Land verlassen und tritt diese „Reise“ (S. 31) auch an. Doch am Tor eines Städtchens wird er aufgehalten und überprüft. Hier ereignet es sich, dass sich der „Janhagel des Städtchens scharenweise um ihn her versammelt.“ (S. 32) Die nur scheinbar freundliche Gesinnung der Räuber, die sich in der Bewegung auf den Sonnenwirt zu manifestiert wiederholt sich, jedoch des Scheins entblößt. Skeptisch–feindlich gesinnt drängen sich neugierige Menschen um den Fremdling. Es entsteht ein Tumult und Christian Wolf will fliehen. Er kämpft darum, Distanz zu gewinnen, doch „alles stürzt hinter ihm her“ (S. 32). Der Flüchtige reitet in eine Sackgasse, diesmal muss er gezwungenermaßen umkehren, er „will sich mit Macht einen Weg durchs Gedränge bahnen“ (S. 33), wird aber überwältigt, abgeführt, gibt sich zu erkennen und wird, wie bereits zu Beginn der Erzählung berichtet worden ist, auf Grund seiner Verbrechen hingerichtet.

Das in bestimmten Intervallen wiederkehrende und sich steigernde Wechselspiel von Aufdrängen und Abstandnehmen, sowohl hinsichtlich bestimmter Orte als auch im zwischenmenschlichen Bereich, durchwirkt Schillers Erzählung maßgeblich. Anhand der »Wege«, auf denen diese Bewegung basiert, ist gut nachzuvollziehen, dass die körperliche Bewegung des Helden die rythmisch gesteigerte Raumdynamik mitbestimmt. Der Wechsel zwischen Scheu zurücktreten – Sich aufdrängen intensiviert und beschleunigt sich. Christian unterliegt der Dynamik von Distanz und Nähe. Die zunehmende Offenheit des Möglichkeitsraumes („Die ganze Welt stand mir offen“, S. 20) für den Handelnden geht jedoch mit einer zunehmenden Einschränkung der Handlungsmöglichkeiten einher („Er muß rückwärts gegen seine Verfolger umwenden“, S. 33). Die dargestellte Person bewegt sich Hin–und–Her zwischen unterschiedlichen Orten, reagiert auf erzwungene Distanz zur Heimat mit der Rückkehr in die Heimat, auf den Andrang der Räuberbande und auf den Andrang, der in der fremden Stadt um ihn her entsteht, mit der gegenläufigen Bewegung, mit der Flucht. Insgesamt reagiert der Sonnenwirt als Einzelner stets gegenläufig auf den permanenten Wechsel von Nähe und Distanz, der um ihn her vorgeht.

3.2.3 „Jetzt stand ich allein vor dem Abgrund“

Als Wilddieb zum ersten Mal ertappt kauft sich Christian mit einer Geldbuße frei, das zweite derartige Vergehen muss er mit einem Strafjahr auf der Residenz büßen und den dritten Rückfall besiegelt der dreijährige Aufenthalt im Arbeitslager einer Festung. Wie nach dem zweiten Strafaufenthalt kehrt Christian Wolf auch nach den drei Jahren in der Festung zurück in seine Heimat. Diese letzte Rückkehr in seine Heimat ist der Beginn einer Ereigniskette, die den Sonnenwirt von seiner vertrauten Umgebung isoliert und an den »Abgrund« führt. Die Bezeichnung »Abgrund« ist im doppelten Sinne zu lesen, denn der Held lebt physisch und psychisch »im Abgrund«. Die Aspekte, die zu dieser Situation beitragen basieren auf Christians physischen und psychischen »Wegen«. Er hat nach dem Festungsaufenthalt „nichts mehr zu verlieren und nichts mehr zu hüten.“ (S. 20) Somit befindet er sich in einer Situation, die derjenigen Kosinskys gleicht und vor der Karl Moor warnt

KARL: lern erst die Tiefe des Abgrunds kennen, eh du hineinspringst! (...)
Du [Kosinsky] trittst hier gleichsam aus dem Kreise der Menschheit
SCHILLER, *Die Räuber*, III 2, DTV I, 566.

Die Radikalität dieser Situation begrenzt Christian Wolf jedoch nicht, sondern eröffnet ihm einen bisher ungekannten Möglichkeitsraum. „Die ganze Welt stand mir offen“ (S. 20). Seine Streifzüge durch die Wälder, eine inzwischen vertraute Gewohnheit, werden ihm zur „Leidenschaft“ (S. 21) und er bewegt sich bis zur „Grenze“ (S. 21) des Landes, um so viel des mutwillig erlegten Wildes zu verkaufen wie nötig, um seine Munition und sein Überleben zu gewährleisten. Die neue »Offenheit« des Handlungsraumes bei gleichbleibenden Aktionen, die leidenschaftlich betriebene Jagd und die „aus freier Wahl“ (S. 21) heraus stattfindende Mißachtung der Gesetze verweisen darauf, dass der Sonnenwirt zwar ohne jegliche Bindung an die vertraute gesellschaftliche Ordnung agiert, sein Verhalten jedoch nicht ändert. Auf einem dieser Streifzüge legt der Sonnenwirt auf einen Hirschen an und entdeckt den Jäger Robert in Schußweite. Für drei Sätze wechselt das Tempus der Erzählung vom narrativen Imperfekt ins Präsens, steigert damit die Spannung und weckt die Aufmerksamkeit. Robert, der ehemalige Nebenbuhler und zugleich derjenige, der Christian als Wilddieb bekannt gemacht hatte, fällt Christian „plötzlich“ (S. 21) in den Blick.¹⁰⁶ Robert will auf den gleichen Hirschen anlegen wie Christian. Hier wiederholt sich eine fatale Dreier-Konstellatation, denn der Anlaß dafür, Wilddieb zu werden, ist Christians Versuch, Johannes Zuneigung durch Geschenke zu gewinnen. Robert agiert jedoch als Nebenbuhler, so dass beide als Rivalen um Johannes Gunst werben. Sieht man vom Inhalt ab, so wiederholt sich hier diese Dreier-Konstellatation, denn Christian und Robert konkurrieren um das gleiche Ziel. Dabei befinden sich jetzt zugleich der Hirsch und Robert im schußgerechten Bereich des Schützen Christians. Robert und Christian sind nahezu an ein und demselben Ort, da sie ein und dasselbe Ziel verfolgen.

¹⁰⁶ Zum Moment des »Plötzlichen« siehe ZELLE (1987), S. 29.

Robert bemerkt seinen Konkurrenten diesmal nicht. Christian ist zwischen zwei Zielen hin- und her gerissen und überlässt „die schreckliche Wahl“ (S. 21) seiner Flinte. Er ermordet Robert. Mit diesem Mord ändern sich Raumwahrnehmung („[D]er Wald war still wie ein Kirchhof“ , S. 22) und Selbstwahrnehmung („[M]ein Gedächtnis war wie ausgestorben“, S. 22) des Mörders.¹⁰⁷ Der komplexe Themenbereich der Wegebildlichkeit, insbesondere das Oszillieren zwischen Nähe und Distanz, verdichtet sich nach dem Mord auf einzigartige Weise in der Figur Christians selbst: „Verwirrte Erinnerungen (...)“ – „Mein Gedächtnis war wie ausgestorben“ (S. 22) ; „Das Knallen einiger Peitschen (...) *brachte mich zu mir selbst.*“ – „Unwillkürlich *verlor ich mich* tiefer in den Wald“ (S. 22f. Hervorhebung von mir) ; „fehlte mir der Mut, nach dem Platze umzuwenden (...). – ging ich nach der Stelle zurück.“ (S. 22) Christian will das Geld und die Uhr des Toten einstecken, wirft aber die Hälfte des Geldes und die Uhr wieder zurück.¹⁰⁸ Doch bei all diesem Hin-und-Her ist nicht von einem völligen Orientierungsverlust zu sprechen, denn nach dem Mord geben Christians Aussagen unverhofft konkrete Angaben zu seiner räumlichen Position. Der Mord ereignet sich „kaum eine Viertelmeile abseits der Heerstraße“ (S. 22), „Ich wußte, dass das Holz sich vier deutsche Meilen nordwärts erstreckte und dort an die Grenzen des Landes stieß.“ (S. 23) Wenn für Christian nach der Festung „Die ganze Welt (...) offen [steht]“ (S. 20) und vor dem Mord „die ganze Welt in [seinem] Flintenschuß [liegt]“ (S. 21), gewinnt diese »ganze Welt« nach dem Mord erstmals klare Konturen.

Christian befindet sich als Mörder Roberts zum zweiten Mal in der Situation, „eine schreckliche Wahl“ (S. 23) zu treffen. Sein eigenes Leben, nicht fremdes, steht dabei auf dem Spiel, und der Sonnenwirt, „gleich unfähig zu leben und zu sterben“ (S. 23) verbringt unendlich qualvoll „die sechste Stunde [seiner] Flucht“ (S. 23). Konkrete Orts- und Zeitangaben verschränken sich mit dem gedanklich bewegtem Hin-und-Her des Helden und schärfen den Gegensatz zwischen den dokumentarischen Fakten und der leidvollen Ungewissheit des mit sich selbst hadernden Sonnenwirtes, der „unvermerkt einen schmalen Fußsteig verfolgt, der [ihn] durch das dunkelste Dickicht [führt].“ (S. 23) Dafür, dass der Mörder „unvermerkt“ diesen Weg zurücklegt, ist die Bezeichnung „schmalen Fußsteig“ auffallend konkret, da während der bisher zurückgelegten Strecken kaum vom »Weg« die Rede war.

Festzuhalten ist, dass der Raum, der Christian Wolf umgibt, zunehmend an Konturen gewinnt und dass sich dieser „schmale Fußsteig“ als Chronotopos par excellence erweist. Denn dieser Weg ist der Ort einer zufälligen und richtungsweisenden Begegnung. Für den „Chronotopos der Begegnung“ (...) „überwiegt die zeitliche Nuance“ stellt Michail M. Bachtin fest,¹⁰⁹ wohingegen der damit „verbundene Chronotopos des *Weges* (...)

¹⁰⁷ „Je nachdem, wie mir zumute ist, (...) ändert sich auch der Ausdruck der Welt“, so schreibt BINSWANGER, S. 199f. und ruft Goethes *Die natürliche Tochter*, IV, 2, in Erinnerung: „O Gott, wie schränkt sich Welt und Himmel ein, / Wenn unser Herz in seinen Schranken banget!“ ; vgl. GÖLZ (1970), S. 204

¹⁰⁸ Diese Handlung verweist bereits auf eine Art von »neuer Ehre«, wenngleich der Anteil an traditionell anerkannter »Ehre« mit dem Mord verwirkt ist.

¹⁰⁹ BACHTIN (2008), S. 180

von größerem Umfang [ist]“¹¹⁰.

Christians „schmaler Fußsteig“ (S. 23) erstreckt sich für geraume Zeit auch durchs „dunkelste Dickicht“ (S.23). Dabei bildet der literarische Raum die mentale Situation ab. Die Dunkelheit des Dickichts und der „tief ins Gesicht“ (S. 23) gedrückte Hut minimieren die optische Wahrnehmung. Entsprechend bewegt sich Christian „[in sich] gekehrt und langsam“ durch den Raum, bis sich sein Weg mit dem eines karikaturhaft verbrecherisch erscheinenden Fremdlings überschneidet. Durch den nur akkustisch vernommenen Befehl „>Halt!<“ (S. 23) registriert der Sonnenwirt die Nähe dieses Fremden. Die für den Chronotopos »Weg« bezeichnende, zufällige Begegnung zwischen den beiden einander fremden Figuren findet an dieser Schnittstelle statt. Für Christian Wolf beginnt mit dieser Begegnung der physische Gang hin zum Abgrund. Dabei verhält er sich eher passiv als aktiv. Wenngleich er selbst geht, spricht er davon, von seinem Führer ins Räuberlager „geschleppt“ (S. 26) zu werden. Konkret werden die zurückgelegte Strecke und die Beschaffenheit des Weges erwähnt. „[E]ine kleine Viertelmeile“ erstreckt sich dieser Fußmarsch durch den Wald, der „immer abschüssiger, unwegsamer und wilder [wird].“ (S. 26) Dieser »Weg« ist ein Abstieg, der die beiden schweigenden Personen „am schroffen Absturz eines Felsens, der sich in eine tiefe Kluft hinunterbückte“ (S. 26), halten lässt.

Dieser physische Weg ist doppeldeutig insofern, als er den »Lebensweg« Christian Wolfs im Sinne des »Abstiegs« und der eher passiven als aktiven Handlungsweise sinnbildlich verdichtet wiederholt und zugleich darüber hinaus auch einen neuen, durch diese konkrete Landschaft führenden Abstieg darstellt. Einerseits ereignet sich hier ganz konkret ein abermals eher auf Reaktionen als auf Aktionen beruhender Abstieg, der an Christians bisheriges Leben erinnert, ja, es geradezu symbolisiert. Entsprechend erscheint auch ein „Absturz“, der, so gesehen, an den Mord gemahnt. Der nach dem Mord ausgesprochene sprachliche Vergleich belegt diese Sicht auf den »Weg« einerseits als symbolische Wiederholung der bisherigen Ereignisse, andererseits als nach dem Mord neu sich ereignender »Abstieg«, denn er verschränkt sich offensichtlich mit den jetzt beschriebenen räumlichen Gegebenheiten. Die Aussage: „[M]ein begangener Mord lag hinter mir aufgetürmt wie ein Fels und sperrte meine Rückkehr auf ewig“ lässt sich damit kombinieren, dass Christian Wolf den „schroffen Abstieg eines Felsens“ (S. 26) wirklich hinabsteigt, um sich der Räuberbande anzunähern. In der literarischen Landschaft wiederholt sich folglich, wovon Christian Wolf im übertragenem Sinne spricht. Sinnbildlich wiederholt also der Fußmarsch durch den Wald, der „immer abschüssiger, unwegsamer und wilder [wird]“ (S. 26) den bisherigen »Lebensweg« Christian Wolfs zeitlich verdichtet und auf die literarische Situation des abzuschreitenden Weges verlagert. Zudem verweist ein besonderer Teil des Abstiegs in der Erzählung deutlich darauf, dass Christian, indem er diesem Führer folgt, physisch und psychisch »absteigt«. Und zwar auf einer »Leiter«, die als einzige Verbindung zwischen dem generell begehbaren Bereich und dem Räuberlager im Abgrund fungiert.

¹¹⁰ BACHTIN (2008), S. 180.

[U]nd eine Leiter kam, wie von sich selbst, langsam aus der Tiefe gestiegen. Mein Führer kletterte zuerst hinunter, mich hieß er warten (...). Es hätte mich einen beherzten Entschluß gekostet, die Leiter heraufzuziehen, so war ich frei, und meine Flucht war gesichert. (...) Ich beschließe diese Flucht – schon strecke ich den Arm nach der Leiter aus – aber auf einmal donnerts in meinen Ohren, es umhallt mich wie Hohngelächter der Hölle: › Was hat ein Mörder zu wagen? ‹ – und mein Arm fällt gelähmt zurück (...) mein begangener Mord lag hinter mir aufgetürmt wie ein Fels und sperrte meine Rückkehr auf ewig. Zugleich erschien auch mein Führer wieder (...). Jetzt war ohnehin keine Wahl mehr. Ich kletterte hinunter.

SCHILLER, *Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte*, DTV V, S. 26f.

Die »Leiter« erscheint hier in einer Textpassage der Erzählung, die den zu kurzen Augenblick einer Entscheidungssituation vermittelt. Das Tempus wechselt ins Präsens und die besondere Spannung, die diesem kurzen Moment zukommt, wird dadurch erhöht. Weil Schiller diese Textpassage betont und weil mit der »Leiter« eine dem Bild des Weges verwandte Vorstellung ins Blickfeld gerät, lohnt es sich, näher darauf einzugehen. Vorab sei ergänzend eine Stelle aus Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* herangezogen, die das Bild der Leiter ebenfalls nutzt.

„Jene Natur, die du dem Vernunftlosen beneidest, ist keiner Achtung, keiner Sehnsucht wert. Sie liegt hinter dir, sie muß ewig hinter dir liegen. Verlassen von der Leiter, die dich trug, bleibt dir jetzt keine andere Wahl mehr, als mit freiem Bewußtsein und Willen das Gesetz zu ergreifen oder rettungslos in eine bodenlose Tiefe zu fallen.“

SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, DTV V, S. 708

Die erste Textstelle vermittelt das Bild einer konkreten Leiter, die in den Abgrund führt. Die zweite Textstelle ist metaphorisch. Die Leiter verweist auf den Halt an und auf die Eingebundenheit in die naturgegebenen Voraussetzungen, d.h. auf die naturgegebene Basis kausaler Zusammenhänge. M.E. ist mit dem Verlust der »Leiter« in beiden Fällen die Alternative zur Situation des Bestimmt–Werdens dargestellt. Diese Alternative führt Schiller in seiner Erzählung nicht aus, ermöglicht jedoch durch die Betonung dieser Textpassage dem Rezipienten auf je individuelle Art und Weise aktiv durchzuspielen, wie es mit Christian Wolf hätte weitergehen können, wenn er nicht diese Leiter ergriffen und damit nicht in den Abgrund hinabgestiegen wäre. Die Möglichkeit der Selbstbestimmung durch das bewusste Ablassen von der Leiter zeigt, dass diese Möglichkeit der Selbstbestimmung für Christian Wolf durch den »gelähmten Arm« verhindert wird.¹¹¹

¹¹¹ Vgl. die „unsichtbare Hand“ S. 21, den „kräftigen Arm“ S. 24, die „schwere Hand“ S. 33 im *Verbrecher aus verlorener Ehre* und siehe auch Fußnote 136, 128 in dieser Arbeit ; Vgl. hierzu: „Das Modell der Aufklärung ist (...) das Heraustreten aus dem rechtlichen Abhängigkeitsverhältnis der Vormundschaft (...) die Emanzipation von der patria potestas (...) [Emanzipation] bedeutet im römischen Recht die Entlassung aus der Hand (manus).“ BORCHMEYER (1987), S. 162 ; ähnlich auch MACOR (2010), S. 83.

Die Vorstellung einer »Leiter« taucht in Schillers Texten nicht nur zur Vermittlung von Nachfolge und Sukzession auf.¹¹² Sie ist zudem mit der Thematik der »great chain of being« verbunden.¹¹³ Darüber hinaus ist sie vergleichbar mit der metaphorisch konstatierten »Enge« im Bild von Schillers »Geleise der Gesetze«.¹¹⁴ Auf Grund ihrer formalen Struktur erscheint die Vorstellung einer Leiter auch im Zusammenhang mit der Thematik des Bestimmt–Werdens und der Selbstbestimmung, die bei Schiller oft durch eine Bild des Weges und durch verwandte Vorstellungen der Wegebildlichkeit artikuliert wird. Das Bild des Weges integriert das Symbol der »Leiter« und dieses gibt, um mit Ricœur zu sprechen, zu denken, weil es zur Bezeichnung vielfältiger Themenbereiche dient. Wir finden es in vergleichbaren Zusammenhängen wieder in Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Im dritten Brief heißt es:

Sie [die Vernunft, T.N.] nimmt dem Menschen etwas, das er wirklich besitzt, und ohne welches er nichts besitzt, und weist ihn dafür an etwas an, das er besitzen könnte und sollte; und hatte sie zuviel auf ihn gerechnet, so würde sie ihm für eine Menschheit, die ihm noch mangelt und unbeschadet seiner Existenz mangeln kann, auch selbst die Mittel zur Tierheit entrissen haben, die doch die Bedingung seiner Menschheit ist. Ehe er Zeit gehabt hätte, sich mit seinem Willen an dem Gesetz festzuhalten, hätte sie unter seinen Füßen die Leiter der Natur weggezogen.

SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, DTV V, S. 575

Das Symbol der Leiter liefert den Impuls für das je individuelle Nachdenken über Freiheit und Risiko, über den Menschen als ein von der Geschichte bestimmtes bzw. als ein die Geschichte bestimmendes Wesen. Die Sprache des literarischen Kunstwerks bildet dabei lediglich das aus Bezeichnungen entworfene Netz für die je individuelle Vorstellungskraft. Den Zusammenhang der in Schillers Gesamtwerk wiederkehrenden Motive »Arm«, »Hand« und »Leiter« umfassend auszuarbeiten wäre, unter besonderer Berücksichtigung literarisch dargestellter brüderlicher Freundschaftsbündnisse¹¹⁵ eine eigene Abhandlung wert.

Nicht nur der sinnbildliche »Absturz«, sondern auch die präkere Entscheidungssituation, die den Moment vor dem Mord begleitet, kehrt an dieser Stelle im *Verbrecher aus*

¹¹² Siehe auch Fußnote 204, S. 155 in dieser Arbeit

¹¹³ „Wallenstein: Die Geisterleiter, die aus dieser Welt des Staubes / Bis in die Sternenwelt, mit tausend Sprossen, / Hinauf sich baut, an der die himmlischen / Gewalten wirkend auf und nieder wandeln“ *Die Piccolomini* II 6, 978ff., DTV II, S. 347.

¹¹⁴ Vgl. hierzu auch „[W]enn man so manchen, dessen Laster in einer engen bürgerlichen Sphäre und in der schmalen Umzäunung der Gesetze ersticken muß“, *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, DTV V, S. 11 ; „Der Verirrte tritt wieder in das Geleise der Gesetze“, *Die Räuber. Ein Schauspiel. Vorrede zur ersten Auflage*, DTV I, S. 488 ; „Buttler: Wo viel Freiheit, ist viel Irrtum, / Doch sicher ist der schmale Weg der Pflicht“ *Wallensteins Tod* IV 1, 2514f.

¹¹⁵ Der Räuber, der Christian Wolf begegnet, „weiß um alles“ (S. 25), spricht ihn wiederholt mit »Bruder« an (S.26) und das deutlich hervorgehobene Wort in Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* betont „Das Schattenbild jener brüderlichen Eintracht“ (S. 29).

verlorener Ehre wieder. Wenn Christian vor dem Mord zwar seine Wahlmöglichkeiten sieht, die Wahl allerdings seiner Flinte überlässt, zieht er, allein vor dem Abgrund stehend, seine Fluchtmöglichkeit zwar in Betracht, doch mit dem bereits vorab hinuntergestiegenen und rasch wieder zurückgekehrten Führer stellt Christian fest: „Jetzt war ohnehin keine Wahl mehr.“ (S. 27) Diese beiden Textstellen lassen sich derart kombinieren, dass erstens nach dem Mord Christians Weg konkret hinab in die Tiefe führt und dass zweitens ein weiterer Beleg darauf hinweist, dass sich dieser »Weg« zugleich als Symbol auffassen lässt, das erneut, – dem sinnlichen Eindruck nach intensiviert und der zeitlichen Darstellung nach beschleunigt – wieder in die Erzählung hereinholt, was sich bis zum Zeitpunkt des Mordes ereignet hat.

Hinsichtlich des Titels und der nun eintretenden Ereigniskette ist zu bemerken, dass nach dem kurzen Gespräch der beiden einander Begegnenden die Rede davon ist, dass der Räuberanführer hofft, „Ehre“ (S. 26) bei seiner Bande damit zu gewinnen, den inzwischen berüchtigten Sonnenwirt mitzubringen. In der Räuberbande wird dem Neankömmling der „Ehrenplatz“ zugewiesen (S. 27). Diese scheinbare „Ehre“ (S. 28), die Christian als neuer Führer der Diebesbande findet, erweist sich als Trug. Der Erzähler kommentiert nun, nach den durativen Selbstaussagen des Helden, in einer iterativen Erzählpassage wieder das Erzählte. Bedeutend ist, dass in den Worten des Erzählers auch die Tiefendimension metaphorisch wiederkehrt, die Christian Wolf physisch und psychisch durchlebt. Mit Blick auf Christian Wolf spricht der Erzähler vom „[Unglücklichen], der bis zu dieser Tiefe herunters[inkt]“ (S. 29).

Der durch den Mord radikal ins Negative gesteigerte seelische Tiefpunkt kehrt im radikal physischen Abstieg in den Abgrund wieder. Diese landschaftliche und seelische »Tiefe« bewegt Christian Wolf zum Nachdenken über die Möglichkeiten einer »Umkehr«. Er verfasst eine Bittschrift an den Landesherrn, die mit den Worten beginnt: „Wenn Ihre fürstliche Huld sich nicht ekelt, bis zu mir herunterzusteigen, wenn Verbrecher meiner Art nicht außerhalb Ihrer Erbarmung liegen“ (S. 30). Die Tiefenmetaphorik erscheint auch hier und zwar parallel zur Vorstellung dazu, dass sich der Sonnenwirt „außerhalb“ eines bestimmten Bereiches befindet. Diese durch metaphorisches Sprechen stattfindende Verräumlichung innermenschlicher Vorgänge korrespondiert direkt mit dem landschaftlichen Raum, in dem sich Christian bewegt. Doch die aus Eigeninitiative gestartete Artikulation in Form bekennder Einsicht zeigt neben dieser Einsicht zugleich eine Überraschende Tatsache:

Auf dem höchsten Gipfel seiner Verschlimmerung war er dem Guten näher,
als er vielleicht vor seinem ersten Fehltritt gewesen war.

SCHILLER, *Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte*, DTV V, S. 30

Die Worte des auktorialen Erzählers verkehren Höhe und Tiefe, denn Christian befindet sich „auf dem höchsten Gipfel seiner Verschlimmerung“ – kombiniert mit der hier genannten Nähe zum Guten verweisen diese Worte auf einen »Sprung« im Auffassen der räumlichen Dimensionen. Der metaphorisch erzeugte Raum positioniert den

Sonnenwirt auf einer Höhe und rückt ihn in die Nähe des Guten. Damit wertet die metaphorische Sprache bereits die ergriffene Initiative als Idee des Guten, wohingegen die erzählte Wirklichkeit den »Weg aus dem Abgrund«, hinaus und hinauf zum Guten, versperrt, wie wir sehen werden.

3.2.4 „Die Gasse, der er sich anvertraute, endigt in einem Sack“

Nach dem Aufenthalt in der Festung sagt der gebrandmarkte Verbrecher: „Die ganze Welt stand mir offen“ (S. 20). Der Mord, die Flucht in den Wald und die Begegnung mit dem Räuberhauptmann, der als scheinbarer Retter in der Funktion eines Führers Christians Weg bestimmt, prägen den doppelsinnigen »Weg in den Abgrund«. Das dort befindliche Räuberlager entpuppt sich für Christian, den neuen Anführer, als drohende „Gefahr“ (S. 29). Der Sonnenwirt „[entwischt]“ der Bande und tritt seine letzte „Reise“ (S. 31) an. In der Stadt, in der er übernachten will, zieht er ungewollt ein Übermaß an Aufmerksamkeit auf sich und muss fliehen. Diese Flucht endet in einer Sackgasse.

Die letzte körperliche Umkehr Christians ereignet sich auf einer „Gasse, der er sich anvertraute“ (S. 33). Dieses Vertrauen wird von den räumlichen Gegebenheiten enttäuscht. Der Sonnenwirt findet sich in einer Sackgasse. Auf der Flucht vor dem andringenden Volk ist ihm vorwärts das Weiterkommen verwährt. Die Umkehr wird erzwungen, „er muß rückwärts gegen seine Verfolger umwenden“ (S. 33). So gesehen trägt dieser »Weg« in Schillers Erzählung bereits auf eigentümliche Weise wesentlichen Züge von Franz Kafkas *Kleine Fabel* in sich.¹¹⁶

Zum Thema »Gasse« ist zu berücksichtigen, dass eine Gasse in Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* auch in der Heimat Christians erscheint. Von der Festung in die vertraute Umgebung zurückgekehrt setzt sich der äußerlich und innerlich beinahe bis zur Unkenntlichkeit veränderte Sonnenwirt auf einen öffentlichen Platz, den er erbittert wieder verlässt, weil ihn „von allen (...) vorübergehenden Bekannten keiner (...) eines Grußes [würdigt]“ (S. 20). Der ehemalige Mitbürger wird ignoriert. Er verlässt „[u]nwillig“ seinen „Standort“ (S. 20) und berichtet: „als ich an der Ecke einer Gasse umlenkte, rannte ich gegen meine Johanne“ (S. 20). Rasche Fortbewegung („rannte“), Richtungswechsel („umlenkte“) und das Entgegentreten („gegen meine Johanne“, S. 20

116

Kleine Fabel

»Ach«, sagte die Maus, »die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich, daß ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu, daß ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.«
- »Du mußt nur die Laufrichtung ändern«, sagte die Katze und fraß sie.

KAFKA, *Prosa aus dem Nachlaß*; GW Bd. 8, S. 91

; „gegen seine Verfolger“ , S. 33) sind beiden Ereignissen, die beide auf einer „Gasse“ (S. 20 ; S. 33) eintreten, gemeinsam. Der Umarmung Johannes entzieht sich Christian. „[I]m Rang der Lebendigen“ sieht der Verbrecher in Johanne „ein Geschöpf *unter*“ sich selbst und „[dreht] ihr lachend den Rücken zu“ (S. 20, Hervorhebung von Schiller). Dass ihm selbst nach seinem moralischen »Abstieg« noch ein weiterer »Absturz« bevorstehen könnte, erwägt er nicht. Jedoch löst die Erkenntnis, Johanne niemals geliebt zu haben neben dem Tod der Mutter und dem Verlust des Hauses, eben jene Situation aus, in welcher der dreifache Wilddieb nichts mehr zu verlieren hat, die Situation, in der für ihn „[d]ie ganze Welt (...) offen [steht]“ (S. 20).

Die Sackgasse, die den Flüchtigen zur Umkehr zwingt und der hier entstehende Lärm führen dazu, dass „alle Gassen gesperrt“ werden. Christian Wolf „zeigt eine Pistole, das Volk weicht, er will sich mit Macht einen Weg durchs Gedränge bahnen“ (S. 33), doch dieser Versuch scheitert am Mut und an der Geschicklichkeit eines Schlossergesellen, der Christian entwaffnet. Vor den Richter gebracht spricht der noch nicht erkannte Sonnenwirt von sich selbst. Er behauptet, eine Waffe, die allerdings nicht geladen ist, zu tragen, weil er „vor einem gewissen Sonnenwirt gewarnt“ (S. 33) worden sei. Damit verleugnet sich der Verdächtige selbst und verschafft sich durch diese Selbstverleugnung zugleich eine Erklärung für den Waffenbesitz. Doch der Richter vertagt das Verhör, Christian wird in den Turm gesperrt und beide haben Zeit, die Lage zu überdenken. Der nun völlig eingegrenzte Handlungsraum Christians und die Tags darauf gemäßigte Haltung des Oberamtmanns laufen aus in einem ziemlich überraschendem Gespräch. Der Verhörte erkundigt sich nach der Strafe für den Fall, dass er nicht freigegeben werden kann. Der Vorfall müsste der Regierung mitgeteilt werden und für diesen Fall lautet die Strafe: „Dann laufen Sie Gefahr, als ein Landstreicher über die Grenze gepeitscht zu werden, oder, wenns gnädig geht, unter die Werber zu fallen.“ (S. 34) Mit diesen Worten konfrontiert der Oberamtmann ohne es zu wissen Christian mit beiden seiner Wünsche, erstens, über die Grenze zu gelangen und zweitens, als Soldat zu dienen.¹¹⁷ Doch die Ironie des Schicksals will zugleich, dass der Vorfall, sobald er an die Regierung weitergeleitet ist, Christians Identität preisgibt. Christian befindet sich in jeder Hinsicht in einer »auswegslosen« Situation. Eine einzige Handlungsalternative ist ihm gegeben, allerdings nur noch für kurze Zeit. Er ergreift diese Alternative und stellt sich selbst.

Zwischen den beiden Szenen, die jeweils auf einer Gasse spielen, öffnet und schließt sich der Möglichkeitsraum für Handlungsalternativen innerhalb der literarischen Landschaft für Christian Wolf. Die rhythmischen Bewegungen der dargestellten Figur gewinnen mit fortschreitender Erzählung feste Konturen im Raum und das Bild des Weges strukturiert diese sprachkünstlerisch ausgestaltete Novelle. Rhythmische Bewegung fasst Schiller besonders deutlich in seinen Gedichten sprachkünstlerisch auf. Dass das Bild des Weges dabei nicht unberücksichtigt bleiben darf zeigen die folgenden beiden Kapitel.

¹¹⁷ „Er faßte also den Entschluß, aus dem Land zu fliehen und im Dienste des Königs von Preußen als ein braver Soldat zu sterben.“ (S. 31)

3.3 Der Tanz

„Dass Bewegungen als flüchtig und vergänglich wahrgenommen werden, sich in ihnen der viel beschworene und gefürchtete Tod ankündigt und sie in ihrer schriftlichen Form für die Unendlichkeit erstarren müssen, ist ein Phänomen und eine Erfahrung der Moderne.“¹¹⁸

3.3.1 Überblick

Wenn im Mittelalter die Tanzkunst noch enorm abgewertet wurde, weckt die Aufklärung im Zuge der Bewegungsdebatte neues Interesse an der Tanzkunst.¹¹⁹ Auch Friedrich Schiller widmet sich dieser Thematik und zwar nicht nur in seinen Reflexionen, sondern auch durch ein entsprechend betitelt Gedicht. Dieses Gedicht erscheint in Form einer Elegie. Diese Form der Elegie unterliegt in Deutschland einer recht eigentümliche Tradition, auf die hier nur hingewiesen werden soll.¹²⁰ Die Bezeichnung »Elegie« verweist zudem im Sinne Schillers auf eine der drei Empfindungsweisen in der idealtypischen Dreiergruppe sentimentalischer Dichtarten, der satyrischen, idyllischen und elegischen Dichtart.¹²¹

Schillers Gedicht *Der Tanz* entsteht in der zweiten Junihälfte 1795.¹²² Das literarische Bild des Weges verschränkt sich hier mit der literarischen Darstellung von Tanzfiguren.¹²³ In seinen frühen Schriften nutzt Schiller das Verb »tanzen« oft in feststehenden Redewendungen. Beispielsweise erklärt Karl Moor, dass von den Räu-
bern

¹¹⁸ HAITZINGER (2009), S. 15

¹¹⁹ HAITZINGER (2009), S. 22, Hervorhebungen stets von Haitzinger.

¹²⁰ BEISSNER (1941) ; WEISSENBERGER (1969) ; ZIOLKOWSKI (1981) ; FREY (1995) ; Zur »Elegie« im Altertum und zu möglichen Herleitungen der Bezeichnung siehe z.B. BEISSNER (1941), S. 1ff. „Man darf sich unter dem ursprünglichen ἔλεγος schon ein Klagelied vorstellen, aber nicht in dem sanften Ton, den die spätere Überlieferung für kennzeichnend hält, vielmehr muß man an die wilde, orgiastische Klage denken, wie sie in den Attis- und Adoniskulten gebräuchlich war. (...) Freude und Trauer sind also dort, wo die Elegie ihren Ursprung hat, in ihrem Ausdruck eins. Das festzuhalten ist wichtig; denn daraus erklärt sich die spätere Vielgestalt der Elegie.“ BEISSNER (1941), S. 5. Das deutsche Mittelalter nutzt die Form der Elegie kaum, vgl. BEISSNER (1941), S. 23, wengleich die „heroischen Rückblicke der Edda“ die „Möglichkeit eines Ansatzes zu einer eigentümlich germanischen Ausbildung der elegischen Gattung“ bieten könnten. „Sie [die heroischen Rückblicke, T.N.] erscheinen aber nur dem rückwärts gewandten historischen Blick so, der etwa von Schillers Begriff der Gattung aus sie betrachtet. Von einer durchgängigen Entwicklung [von der antiken Elegie zur deutschen Elegie, T.N.] kann gar nicht die Rede sein.“ BEISSNER (1941), S. 23 ; Die Gedichte des Venatius Fortunatus (ca. 530–600) könnten für die deutsche Elegie insofern Vorbildcharakter haben, als seine „Natur- und Reiseschilderungen (...) im ungleichen Schritt der verhältnismäßig rein gebildeten wechselnden Hexameter und Pentameter [daherschreiten]“. BEISSNER (1941), S. 30

¹²¹ Vgl. SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, DTV V, S. 728, Fußnote ; Umfassend hierzu SCHUSTER (2002), S. 156ff.

¹²² NA 2,2,1, S. 217 ; Zu zeitgenössischen Stellungnahmen vgl. FAMBACH (1957), S. 266f.

¹²³ MÜLLER-FARGUELL (1995)

„keiner auf Wink und Kommando zu fliegen oder nach Kanonenmusik zu tanzen [weiß]“ (*Die Räuber* II 3, DTV S. 552), Leonore schwärmt von Fiesko und teilt Arabella mit „Die Ufer, könnten sies, verließen ihre Pflicht, gäben Genua dem Meere preis, und tanzten hinter seiner Trommel“ (*Fiesko* V 5, DTV S. 738). In *Kabale und Liebe* spricht der Präsident zum Hofmarschall über den Hofball, der als Durcheinander trunkener, tanzender Gäste erscheint (*Kabale und Liebe* III 2, DTV S. 804). Auch in den frühen Gedichten Schillers erscheint der Tanz im eher abwertendem Sinne als unkontrollierte Bewegung.¹²⁴

Mit Schillers Einzug am Weimarer Musenhof Anna Amalias ändert sich seine Betrachtungsweise hinsichtlich des Tanzes.¹²⁵ Zumal der am Musenhof gepflegte Tanzstil andere Eindrücke vermittelt, als all die Tänze, an denen Schiller selbst aktiv teilnehmen durfte, ehe er nach Weimar kam. Mit zunehmender Lebenserfahrung bedient sich Schiller bezüglich der Bezeichnung »Tanz« immer weniger phrasenhafter Aussagen. Die in Schillers frühen Schriften auftauchenden Redewendungen, in denen der Tanz lediglich als unkontrollierte, undurchschaubare, äußeren Impulsen ausgelieferte Bewegung erscheint, werden in der Zeit nach 1794 von der schriftlichen Reflexion über das Sinnbild »Tanz« abgelöst.¹²⁶ Schiller sieht im Tanz mehr als nur die durch langes Training erworbene und auf der Tanzfläche präsentierte körperliche Fertigkeit, der die Bewunderung des Publikums gilt.

Um auf den ersten Aspekt unserer Betrachtung zu sprechen zu kommen ist der Zusammenhang von Körper und Geist zu berücksichtigen, der im Tanz zur Anschauung kommt, zumal ein Tanz die körperliche Ausdrucksform gedanklicher und emotionaler Gehalte repräsentiert. Das gilt hinsichtlich der Entwicklung eines Menschen, der als Kind spontan, aus dem Affekt heraus, tanzt oder aber mit zunehmendem Alter damit beginnt, bewusst Tanzschritte zu erlernen und einzustudieren. Analog denkt sich Schiller diese Entwicklung hinsichtlich unterschiedlicher Völker.

So wie sich ihm [dem Menschen in seiner Entwicklung] 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 im Gesange zu biegen.

SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung, 27. Brief*, DTV V, S. 667

¹²⁴ Vollständigkeit ist hier nicht anzustreben, drei weitere Beispiele sollen genügen, um zu zeigen, dass der »Tanz« in Schillers frühen Schriften meist eine Art von Durcheinander und Trunkenheit symbolisiert. „Tanzt dein trunkener Blick“ *Der Eroberer*, Vs. 54 ; „Da haben wir den Tanz“ *Die Journalisten und Minos*, Vs. 56 ; „Bäume Hecken, Häuser, Gassen / Um uns Narren tanzen lassen“ *Baccus im Triller*, Vs. 14f.

¹²⁵ BUSCH-SALMEN ET AL. (1998), S. 114ff.

¹²⁶ Zur Begriffs- und Ideengeschichte tänzerischer »Bewegung« siehe MÜLLER-FARGUELL 1995, S. 19–63.

Hier ist der Übergang vom Sprung zum Tanz zentral. Der Sprung repräsentiert als affektiver Ausdruck der Freude die Bewegung naiver Völker. Zum Vergleich wird der gesellschaftlich gepflegte Tanz herangezogen. Die oben zitierte Textstelle spricht davon, dass die sinnlichen Eindrücke dem Menschen die Form zuerst nahebringen. Die Form wirkt auf den Menschen und überträgt sich auf sein Gemüt. Die Auswirkung dieser Übertragung, dieser Verinnerlichung der Form, zeigt sich in seinen Bewegungen. „Der gesetzlose Sprung der Freude wird zum Tanz“ (s.o.). Der Tanz als geregelter Bewegungsablauf erweist sich als Erscheinungsform innermenschlicher Bildung. Doch auch die Imitation dieser Bildung tritt in Erscheinung. Die Bewegung des gebildeten Menschen erscheint zwar angenehm regelhaft und nicht mehr stürmisch-unkontrolliert, doch der Umkehrschluß, dass ein regelhafter Bewegungsablauf auf einen wirklich gebildeten Menschen schließen läßt, trifft nicht unbedingt zu. Schein und Sein trennen sich scharf bei gleichbleibender sinnlich wahrnehmbarer Erscheinung.

„[E]in Mensch [kann es] durch Kunst und Studium (...) zuletzt wirklich dahin bringen, daß er auch die begleitenden Bewegungen seinem Willen unterwirft und gleich einem geschickten Taschenspieler, welche Gestalt er will, auf den mimischen Spiegel seiner Seele fallen lassen kann. Aber an einem solchen Menschen ist dann auch alles Lüge, und alle Natur wird von der Kunst verschlungen. Grazie hingegen muß jederzeit Natur, d.i. unwillkürlich sein (wenigstens so scheinen), und das Subjekt selbst darf nie so aussehen, als wenn es *um seine Anmut wüßte*. Daraus ersieht man auch beiläufig, was man von der *nachgeahmten* oder *gelernten* Anmut (die ich die theatralische und die Tanzmeistergrazie nennen möchte) zu halten habe. Sie ist ein würdiges Gegenstück zu derjenigen *Schönheit*, die am Putztisch aus Karmin und Bleiweiß, falschen Locken, fausses gorges und Walfischrip-pen hervorgeht, und verhält sich ohngefähr ebenso zu der wahren Anmut, wie die *Toiletten-Schönheit* sich zu der architektonischen verhält.“

SCHILLER, *Über Anmut und Würde*, DTV V, S. 450f., Hervorhebungen von Schiller

Schein und Sein fallen hinsichtlich der sichtbaren Bewegungsabläufe auseinander, wobei der Schein einerseits als echte Erscheinung des Gebildet-Seins aufleuchtet, andererseits über das Ungebildet-Sein hinwegzutäuschen vermag. Die Fußnote zu dieser Aussage Schillers relativiert die zunächst abwertend besprochene Tanzkunst in folgenden Worten:

Ich bin ebenso weit entfernt, bei dieser Zusammenstellung dem Tanzmeister sein Verdienst um die wahre Grazie, als dem Schauspieler seinen Anspruch darauf abzustreiten. Der Tanzmeister kommt der wahren Anmut unstreitig zu Hülfe, 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. Er kann dies nicht anders als durch *Regeln* verrichten, welche den Körper in einer heilsamen Zucht erhalten und, solange die Trägheit widerstrebt, *steif*, d.i. *zwingend* sein und auch so aussehen dürfen. 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 die Natur übergehen.

SCHILLER, *Über Anmut und Würde*, Fußnote, DTV V, S. 451, Hervorhebungen von Schiller

Geist und Körper des Menschen treten im schönen Tanz in ein harmonisches Zusammenspiel. Und gerade im Tanz zeigt es sich, wenn entweder der Verstand den natürlichen Bewegungsablauf stört oder wenn die Bewegung aus dem Affekt, vernunftlos, wild und unkontrolliert hervorbricht.

Ein Kind ist ungezogen, wenn es aus Begierde, Leichtsinne, Ungestüm den Vorschriften einer guten Erziehung entgegenhandelt, aber es ist naiv, wenn es sich von dem Manierierten einer unvernünftigen Erziehung, von den steifen Stellungen des Tanzmeisters u. dgl. aus freier und gesunder Natur dispensiert.

SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Fußnote, DTV V, S. 700

Die in der Tanzkunst im 18. Jahrhundert stattfindende „Verschiebung von einer optisch geprägten Darstellungs- zu einer sensualistischen Wirkungsästhetik [erkennen] nicht nur die Balletmeister“¹²⁷, sondern auch im ästhetischen und im philosophischen Diskurs ist die Rede davon, dass der Tanz zum Kanon der schönen Künste gehört. So integriert der Philosoph Johann Georg Sulzer¹²⁸ den Tanz in seine *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771–1774) und schreibt unter dem Eintrag »Tanzkunst«:

Daß diese Kunst eben so viel Recht habe, ihren Rang unter den schönen Künsten zu behaupten, als irgend eine der andern, die durchgehends hochgeschätzt werden, ist [...] klar genug. Wer auf die ersten Gründe der Sache zuükgehen, und überlegen will, was für erstaunliche Kraft in der Form der menschlichen Gestalt liegt [...], wird leicht begreifen, was diese Form, mit veränderten Stellungen und mit Bewegung verbunden, auszudrücken vermag; daraus wird er den Schluß ziehen, daß an Stärke der ästhetischen Kraft keine Kunst die Tanzkunst übertreffen könne.

SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 4, S. 423

Der konkrete Tanz und „die Beschreibung der Prozesse im Theater – beziehungsweise im Tänzer sowie im Zuschauer – wird sprachlich ein semantisches Feld kreiert, das nicht mehr zwischen Konkretem und Metaphorischem unterscheiden lässt“ bemerkt THURNER (2009), S. 90 mit Blick auf die Schriften Noverres und führt aus, dass „metaphorisch in der Schrift wie auch konkret auf der Bühne der lebendige, beseelte Körper für den neuen Tanz [steht].“¹²⁹ Die vorgeschriebene Choreographie und die damit einhergehenden »Wege« sind in diesen Prozess gleichfalls eingebunden, wobei die

¹²⁷ THURNER (2009), S. 83

¹²⁸ Umfassend zu Sulzers Einfluß um 1800 BARTL (2005), S. 39ff.

¹²⁹ THURNER (2009), S. 90

Wegmetaphorik bei Friedrich Schiller die geometrischen Figuren »Kreis« und »Bahn« wiederholt kombiniert.

Neben dem Körper–Geist–Zusammenhang ist der zweite Aspekt unserer Betrachtungen derjenige, der Schillers Tendenz zur Wechselwirkung von Bild und Begriff berücksichtigt. Die Dialektik von Regelhaftigkeit und Freiheit in der Bewegung, die Schillers Vorstellung vom Tanz durchwirkt, ist hier maßgeblich. Die Vorstellung tanzender Menschen liefert dem Dichter genau das Bild in nuce, das als Mikrokosmos, bezogen auf den Makrokosmos politisch–gesellschaftlicher Verhältnisse, eine Idealvorstellung verkörpert. Schiller bezieht sich, insbesondere in seinen theoretischen Schriften, deutlich auf den konkreten Tanz und nutzt ihn als Bild, um sich zum Beispiel einen Begriff vom »schönen Umgang« zu machen. „Und eben darum weil die wahre Kunst etwas Reelles und Objektives will, so kann sie sich nicht bloß mit dem Schein der Wahrheit begnügen; auf der Wahrheit selbst, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur errichtet sie ihr ideales Gebäude“, schreibt Schiller in der Vorrede zu *Die Braut von Messina*, in der er sich Gedanken *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* macht.¹³⁰ Er kommt dabei auf den für die Thematik der Wegebildlichkeit wichtigen „Indifferenzpunkt“ zu sprechen, den er zwischen all dem, was „der Verstand sich im allgemeinen ausspricht“ und dem, „was bloß sie Sinne reizt“, sieht (DTV II, S. 821). Die Verschränkung rationaler Bereiche und sinnlicher Bereiche ist der Bezeichnung »Weg« insofern eingeschrieben, als sie sowohl für gedankliche als auch für körperliche Aktivität zur Grundlage sprachlicher Vermittlung dient. Dieser Indifferenzpunkt ist es, der das Poetische ausmacht.¹³¹

Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild als einen gut getanzen und aus vielen verwickelten Touren komponierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Galerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen und ihre Richtung lebhaft und mutwillig verändern und doch *niemals zusammenstoßen*. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern.

SCHILLER, Kallias–Brief vom 23. Februar 1793, DTV V, S. 425

Und um auf den dritten Aspekt zu sprechen zu kommen ist die Möglichkeit zu erwägen, dass ein vollkommen ausgeführter Tanz allein auf Grund einer Form als schön empfunden wird. Dann wirkt die kunstvolle Choreographie auf den Betrachter, ohne dass die körperliche Leistung berücksichtigt werden müsste, und ohne dass berücksichtigt

¹³⁰ DTV II, S. 815–823, Zitat S. 817

¹³¹ „Wenn Kant das Ästhetische als ein »Mittleres« zwischen dem Theoretischen und Praktischen fordert, so weiß und *kennt* Schiller es als dieses Mittlere.“ CASSIRER (1971), S. 98, Hervorhebungen von Cassirer.

werden müsste, ob ein Inhalt gegeben ist, welcher tanzend dargestellt wird. Dann ist im schönen Tanz, um mit Schiller zu sprechen, der Stoff durch die Form vertilgt.

Das Kunstschöne nämlich ist nicht die Natur selbst, sondern nur eine Nachahmung derselben in einem *Medium*, das von dem *Nachgeahmten* materialiter ganz verschieden ist. *Nachahmung* ist die formale Ähnlichkeit des Materialverschiedenen.

NB. Architektur, schöne Mechanik, Gartenkunst, Tanzkunst und dergleichen dürfen für keine Einwendungen gelten, denn daß auch diese Künste sich demselben Prinzip unterordnen, ob sie gleich entweder kein Naturprodukt nachahmen oder kein Medium dazu brauchen, wird in der Folge sehr evident werden.

SCHILLER, Kallias-Brief vom 28. Februar 1793, DTV V, S. 427

Analog gedacht gilt somit für Schiller, dass der Dichter in den Fesseln der Sprache die Schönheit durchscheinen lassen muss: „Die Schönheit der poetischen Darstellung ist »freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache«“¹³²

Um Schillers Gedicht zu interpretieren sei es auf Grund der leichteren Nachvollziehbarkeit und der Vollständigkeit wegen hier wiedergegeben.

Der Tanz

- (1) Siehe, wie schwebenden Schritts im Wellenschwung sich die Paare
- (2) Drehen, den Boden berührt kaum der geflügelte Fuß.
- (3) Seh ich flüchtige Schatten, befreit von der Schwere des Leibes?
- (4) Schlingen im Mondlicht dort Elfen den luftigen Reihn?
- (5) Wie, vom Zephier gewiegt, der leichte Rauch in die Luft fließt,
- (6) Wie sich leise der Kahn schaukelt auf silbener Flut,
- (7) Hüpfet der gelehrige Fuß auf des Takts melodischer Woge,
- (8) Säuselndes Saitengetön hebt den ätherischen Leib.
- (9) Jetzt, als wollt es mit Macht durchreißen die Kette des Tanzes,
- (10) Schwingt sich ein mutiges Paar dort in den dichtesten Reihn.
- (11) Schnell vor ihm her entsteht ihm die Bahn, die hinter ihm schwindet,
- (12) Wie durch magische Hand öffnet und schließt sich der Weg.
- (13) Sieh! Jetzt schwand es dem Blick, in wildem Gewirr durcheinander
- (14) Stürzt der zierliche Bau dieser beweglichen Welt.
- (15) Nein, dort schwebt es frohlockend herauf, der Knoten entwirrt sich,
- (16) Nur mit verändertem Reiz stellet die Regel sich her.
- (17) Ewig zerstört, es erzeugt sich ewig die drehende Schöpfung,
- (18) Und ein stilles Gesetz lenkt der Verwandlungen Spiel.

¹³² Kallias-Brief vom 28. Februar 1793, DTV V, S. 433

- (19) Sprich, wie geschiehts, daß rastlos erneut die Bildungen schwanken
 (20) Und die Ruhe besteht in der bewegten Gestalt?
 (21) Jeder ein Herrscher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorchet
 (22) Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?
 (23) Willst du es wissen? Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,
 (24) Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
 (25) Die, der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
 (26) Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt;
 (27) Und dir rauschen umsonst die Harmonien des Weltalls,
 (28) Dich ergreift nicht der Strom dieses erhabnen Gesangs,
 (29) Nicht der begeisternde Takt, den alle Wesen dir schlagen,
 (30) Nicht der wirbelnde Tanz, der durch den ewigen Raum
 (31) Leuchtende Sonnen schwingt in kühn gewundenen Bahnen?
 (32) Das du im Spiele noch ehrst, fliehst du im Handeln, das Maß.
 SCHILLER, *Der Tanz*, DTV I, S. 237f.

3.3.2 Interpretation

Der Tanz ist eine Elegie in 16 Distichen, die, ausgehend von der poetischen Darstellung eines Tanzes (1-3) über diesen hinausverweist auf die, der irdischen Zeit entrückten, Tänze phantastischer Fabelwesen (4-6), zum eigentlichen Tanz zurückkehrt (7) und zugleich Bewegung mit Musik verschränkt (7-8). Die einleitenden Aufforderung, sich auf die evozierte Bildlichkeit zu konzentrieren („Siehe“, Vs. 1) wiederholt sich in Form einer Frage, die das lyrische Ich an sich selbst richtet („Seh ich“, Vs. 3). Das Gedicht erweckt die Vorstellung mehrerer sehr leichtfüßig tanzender Paare und vermittelt durch Lautmalerei – für den ersten Vers durch die Zischlaute s, w, schw, schr, w, schw – den akkustischen Eindruck rhythmischen Rauschens, das besonders im Wort „Wellenschwung“ durch die zweifache Betonung und den die Betonungen einleitenden Konsonanten w und schw deutlich wird. Die Sprache transportiert so den Rhythmus der Bewegung.

Das Wort „Jetzt“ (9) löst von der meditativen Hinnahme des sprachlich dargestellten Tanzes und weckt die Aufmerksamkeit. Der mit hämmernd-einsilbigen Wörtern beginnende Vers „Jetzt, als wollt es mit Macht“ (9) hebt sich von den bisherigen ineinanderfließenden Worten ab, steigert die Geschwindigkeit und Betonung hin auf die zweite Silbe des Wortes „durchreißen“ (9) und bewirkt einen auf die Silbe „-reißen“ hin gesteigerten Spannungsaufbau, der den skeptisch-abwartend gewordenen Blick auf das hinzutretende, das Gesamtbild durchstörende, „mutige Paar“ (10) lenkt. Die beiden folgenden Zeilen: „Schnell vor ihm her entsteht ihm die Bahn, die hinter ihm schwindet / Wie durch magische Hand öffnet und schließt sich der Weg“ (11f.) verdienen unsere besondere Aufmerksamkeit. Wir begegnen hier einem Bild des Weges par excellence. Und zwar auf eines, das als Bahn bezeichnet wird und das einen kreisförmigen Weg,

auf dem die Drehbewegungen der tanzenden Paare basieren, durchstört. Das heißt, wir treffen hier auf eine Kombination von kreisförmigem Wegebild und linearer »Bahn«. Die Bahn durchbricht dabei die festgelegten, vorhersehbar-geregelten, kreisförmigen Bewegungsabläufe.

Diese »Bahn« entsteht schnell. Noch ehe das eindringende Paar in physischen Kontakt zu den Mittänzern tritt, öffnet sich ihm der Weg. Beides, der Mut des hinzutretenden Paares und die Reaktion der bereits tanzenden Paare ermöglichen das Schauspiel eines als »Bahn« aufscheinenden Durchsetzungsvermögens. Die »Bahn« ereignet sich ohne Zusammenstoß und körperlichen Schaden, ja sogar ohne jeglichen Kontakt überhaupt, ohne die geringste Konfrontation. Möglicherweise kennen sich die Paare untereinander und das eindringende Paar ist kein unbekannter Störenfried.

Das aus der dynamischen Bewegung heraus entstehende Bild des Weges repräsentiert symbolisch eine Kombination aus dem Kantschen »sapere aude!« und zweier Grundsätze Schillers: „Schone fremde Freiheit. (...) Zeige selbst Freiheit.“¹³³ Die Bewegungsfreiheit des mutigen Paares, in der ersten Fassung wurde es noch als liebliches Paar bezeichnet, und der durch das Eintreten in den dichtesten Reihen bewiesene Mut bei gleichzeitig geübter Schonung läßt ein Sinnbild aufscheinen, das genau diesen Kantschen Imperativ mit den beiden Grundsätzen Schillers kombiniert.

Vor dem mutigen Paar her entsteht bereits die »Bahn«, die sich die anderen Tänzer rasch erschließen und die dem mutigen Paar entsprechend seiner Bewegungsrichtung freigemacht wird. Der erstaunliche »Weg« scheint sich „[w]ie durch magische Hand“ zu öffnen und wieder zu schließen. Durch das Wort »magisch« verweist Schiller, wie nicht selten in seinen Schriften, auf all die Wirkungen, die vorhandene Kräfte „über alle Naturbedingungen erweiter[n]“¹³⁴. Praktizierte Magie, Magnetismusexperimente und alchemistische Versuche sind in Schillers Lebenswelt ja auch nicht unbekannt.¹³⁵ Doch die Elegie spricht mit den Worten „wie durch“ sehr vorsichtig. Nicht von magischer Wirkung überhaupt, sondern eben von der »magischen Hand«. Folglich von

¹³³ Kallias-Brief vom 23. Februar 1793, DTV V, S. 425

¹³⁴ *Über Anmut und Würde*, DTV V, S. 435

¹³⁵ NEUMANN (1991), S. 456ff. Michael Neumann zeigt klar und mit umfassenden Literaturhinweisen, dass „[d]ie Wurzeln des Magnetismus (...) zurück bis in die Renaissance [reichen]. Schon Paracelsus versuchte, mit Hilfe von Magneten zu heilen und maß der magnetischen Kraft auch kosmologische Bedeutung zu: die im Kosmos zwischen oben und unten, Gestirnen und irdischer Welt statthabenden Anziehungskräfte verstand er in Analogie zur magnetischen Attraktion, und den Mikrokosmos Mensch begriff er in Analogie zu solchem Makrokosmos als einen kleinen Magneten.“ NEUMANN (1991), S. 456f. ; Ähnliches Gedankengut findet sich auch in Goethes und in Friedrich Schillers Schriften. „Der Magnet ist ein Urphänomen, das man nur aussprechen darf, um es erklärt zu haben; dadurch wird es denn auch ein Symbol für alles übrige, wofür wir keine Worte noch Namen zu suchen brauchen.“ Goethe, *Maximen und Reflexionen* ; „Liebe also - das schönste Phänomen in der beseelten Schöpfung, der allmächtige Magnet in der Geisterwelt, die Quelle der Andacht und der erhabensten Tugend - Liebe ist nur der Widerschein dieser einzigen Urkraft, eine Anziehung des Vortrefflichen, gegründet auf einen augenblicklichen Tausch der Persönlichkeit, eine Verwechslung der Wesen.“ Schiller, *Philosophische Briefe*, DTV V, S. 348 ; ; siehe auch EGO (1991)

einer über alle Naturbedingungen erweiterten Kraft, die doch zumindest die Assoziation menschenähnlicher Wirkungsmacht zulässt. Für den unbefangenen Betrachter ereignet sich das Schauspiel des sich öffnenden und schließenden Weges »wie durch magische Hand«. Die Wortwahl und das dargestellte Ereignis rufen die Erinnerung wach an das Bild, das darstellt, wie sich das Meer teilt, wenn Mose die Hand ausstreckt, und wie es sich hinter den Israeliten wieder schließt (2. Mose 21-30). Auch dieses Schauspiel ereignet sich für den unbefangenen Betrachter auf schlichtweg unerklärliche, magische Weise. Und doch könnten sich beide »Wege«, derjenige, der sich den Israeliten öffnet und derjenige, der sich dem mutigen Paar aus Schillers *Der Tanz* öffnet, durchaus auch planmäßig ereignen.¹³⁶ Hier jedenfalls ist von einer unerklärlichen, faszinierenden Erscheinung die Rede. Der Mut, die geschonte und die gezeigte Freiheit sind Voraussetzungen für dieses Ereignis, für die durch eine Drehbewegungen hindurch sich ereignende »Bahn«. Wir begegnen hier demnach einer Variante der m.E. von Schiller angestrebten Kombination von Wegebildern aus »Kreis« und »Bahn«. Die Drehbewegungen bedeuten den »Kreis«, wohingegen die »Bahn« linear durch diese kreisförmigen Bewegungen hindurchführt. Dabei erweist sich diese »Bahn« nicht mehr, wie noch in Schillers *Die Räuber* aus bloßem Wissen heraus geplant. Allein aus dem Wissen um den Ablauf der tänzerischen Bewegungen heraus ereignet sich diese »Bahn« nicht, sondern sie repräsentiert ein Ereignis, das neben dem Wissen um den Ablauf der tänzerischen Bewegungen zugleich auch die geschonte fremde Freiheit und die gezeigte eigene Freiheit voraussetzt und darüber hinaus mit körperlichem Einsatz und mit Mut zusammenfällt.

Der Ausruf „Sieh!“ (13) erinnert einerseits an das erste Wort der Elegie und an das erste Wort des dritten Verses, andererseits fokussiert er die Aufmerksamkeit auf die evozierte Vorstellung, und zwar in gesteigertem Maße, als gälte es, den Eindruck dieses kurzen Ereignisses festhalten zu müssen, der sich doch unaufhaltsam den Blicken des lyrischen Ichs entzieht. Die Unaufhaltsamkeit wird durch das zum zweiten Mal genutzte Wort „Jetzt“ angekündigt und durch das anschließende Imperfekt als doch auch schon vergangen zur Rede gebracht, so dass die Zeit, die zwischen den beiden „jetzt“ (9, 13) liegt, zu einer kaum wahrnehmbaren, von einem nur kurz aufscheindendem Anblick dominierten, wird. Was bleibt und demzufolge wieder im Präsens zur Rede kommt, ist das entstehende Durcheinander im Tanzgefüge. „In wildem Gewirr durcheinander / Stürzt der zierliche Bau dieser beweglichen Welt“ (13f.), heißt es, nachdem das mutige Paar den Blick auf sich gezogen und damit den Tanz durcheinander gebracht und sich dem Gesichtskreis wieder entzogen hat. Nicht nur das lyrische Ich richtet m.E. seinen Blick auf dieses Paar, sondern auch die anderen tanzenden

¹³⁶ Die »Hand« im Zusammenhang mit Worten wie »magisch«, »unsichtbar« oder die »Hand« des Schicksals und der Vorsehung liefert möglicherweise einen verdeckten Hinweis auf unantastbare, verborgen und im Hintergrund agierenden Machthaber. Denkbar wäre sogar Schillers überaus vorsichtiger Hinweis auf eine nicht zu greifende Wirkungsmacht von Logen, die Regelwerke schaffen, durchstören und Regeln um- bzw. neu zusammenstellen. Vgl. z.B. die seltsame „Hand“ in Schillers *Der Geisterseher*, 2. Buch, DTV S. 112 ; *Don Karlos* V 10, 5156, DTV II S. 211 ; *Die Sendung Mose* DTV IV, S. 787f. u. ö.

Paare richten ihre Aufmerksamkeit auf dieses. Aus diesem Grund entsteht dann wohl das Durcheinander.¹³⁷

In der Erstfassung hatte Schiller das Gedicht noch vollständig im Präsens gehalten, so fällt das Imperfekt der Zweitfassung besonders auf. Die im Verschwinden begriffene Zeit, die damit eingefangen wird, lässt die Deutung zu, dass es sich hier um einen prägnanten Augenblick handelt, der in den Worten, die zwischen den beiden „Jetzt“ (9, 13) liegen, zur Sprache findet. Der diesem prägnanten Moment folgende Gesamteindruck tanzender Paare wird als verwirrter Mikrokosmos dargestellt, ehe das mutige Paar erneut in den Blick fällt, das sich nun jenseits der tanzenden Menge befindet, und sichtbar wird, ehe sich das entstandene Durcheinander offensichtlich wieder entwirrt.

Schillers Elegie stellt die Ereignisse im Raum so dar, dass das Auftauchen der evozierten Bilder einer schweifenden Blickführung entspricht. Dieses wellenartige Schweifen hin zu und weg von den sichtbaren Dingen im Raum geht mit Schillers Vorstellung einer schönen Darstellung einher. Die Darstellung birgt die Struktur einer Schlangenlinie, d.h. dass in der Bilderfolge sich unmerklich die Richtung ändert und doch auch immer wieder zum Ausgangspunkt zurückführt. In der Art einer umherschweifenden Blickführung lenkt die gebundene Rede hin zu den Tanzenden (1-3), schweift ab vom dargestellten Gegenstand (3-6), führt zu ihm zurück (7), spricht von der Musik (8), dem hinzukommenden Paar (9-10), der mit ihm entstehenden »Bahn« (11), dem sich öffnenden und schließenden »Weg«, spricht vom Verschwinden des mutigen Paares (13), bis sie, diesmal im übertragenem Sinne, wieder zu den Tanzenden zurückführt (13-14), dann wieder das entschwundene Paar einbindet (15), um nun vom Sinnbild »Tanz«, vom „zierliche[n] Bau dieser beweglichen Welt“ (14), in einer neuen Ausholbewegung das Wort „Welt“ metaphorisch für den durch die Tanzenden dargestellten Mikrokosmos mit dem Makrokosmos der eigentlichen Bedeutung dieses Wortes zu verbinden. In der ersten Fassung der Elegie wählt Schiller noch die Worte „Sieh, wie sie durcheinander in kühnen Schlangen sich winden“¹³⁸ für den ersten Vers. In der ersten Fassung sprach er also selbst noch explizit von Schlangenlinien, die in der zweiten Fassung, wohl um die melodisch-rhythmische Kraft der Sprache selbst dafür zu nutzen, entfällt. Das heißt, dass die abstrakte Bezeichnung »Schlangenlinien« hinfällig wird, weil die lautmalerische Rede selbst bewerkstelligt, worauf die abstrakte Bezeichnung nur hindeutet.

„Ewig zerstört, es erzeugt sich ewig die drehende Schöpfung“ (17) verweist durch das Wort „drehende“ zurück auf die Drehbewegung (2) der Tanzenden, und durch das Wort

¹³⁷ „Sieh! jetzt verliert es der suchende Blick. Verwirrt durcheinander / Stürzt der zierliche Bau dieser beweglichen Welt“ heißt es in der Erstfassung, Vs.13f. (DTV I, S. 898) – Wenn nur der Blick des lyrischen Ich gemeint wäre, würde Schiller wohl geschrieben haben: jetzt verliert es mein suchender Blick. Zumal das lyrische ich sich duraus selbst bezeichnet, und das »ich« sowohl in der Ersten als auch in der Zweiten Fassung auftaucht, vgl. „Seh ich“ (3), bzw. „Seh' ich“ (Vs. 3 der Erstfassung).

¹³⁸ Abgedruckt z.B. in NA 1, S. 228 ; DTV I, S. 897f. ; OELLERS (1996), S. 112f.

„Schöpfung“ zugleich auf einen göttlichen Kosmos, auf periodisch ablaufende Naturkreisläufe, die ein »stilles Gesetz« lenkt. Still ist dieses ungeschriebene Gesetz, das als Kontrast zur Jurisprudenz dient. Das stille Gesetz ist ein nicht zu diskutierendes und doch permanent wirkendes Gesetz. Das Symbol dafür hier der Kreis als Repräsentant der Naturkreisläufe.

Insbesondere die Sonne symbolisiert dieses stille Gesetz in den Schriften Schillers, dem bereits Karl in Schillers *Die Räuber* begegnet ist (Siehe auch Kap. 3.1.2, S. 81 in unserer Studie).

Das Wort „Sprich“ (19) bindet den Rezipienten der Elegie ein in die Gedankengänge des lyrischen Ich. Das genaue Hinsehen („Siehe“, Vers 1 ; „Seh ich“, Vers 3 ; „Sieh!“, Vers 13) mündet ein in den Versuch über das Gesehene zu sprechen. In Form einer Frage beginnt die Reflexion über den Tanz als Sinnbild, als Sinnbild für kosmische und gesellschaftliche Abläufe, deren Zusammenstellung sich permanent ändert und durch deren rhythmisch–geregelt Veränderung eine Struktur hindurchscheint, die in selbst ruhig besteht. Der Sternenhimmel, wenngleich in sich bewegt, erlangt nur durch diese Bewegung Stabilität, ebenso wie der Staat selbst ein beständiges Gebilde ist, wenngleich Aufbau, Umfang und die Herrscher permanent wechseln. Auf die zur Sprache gebrachte Frage („Sprich, wie geschieht, daß rastlos erneut die Bildungen schwanken / Und die Ruhe besteht in der bewegten Gestalt?“ , Vs. 20) folgt eine weitere Frage, die sich auf den zweiten Teil des beobachteten Tanzes bezieht, der nun nicht mehr als eigentlicher Tanz, sondern als Sinnbild begriffen und gedeutet wird. Diese zweite Frage bezieht sich auf die »Bahn«. Die ersten drei Worte der ersten Frage sind für das Verständnis der zweiten Frage gedanklich zu ergänzen: [Sprich, wie geschieht, daß] „[j]eder ein Herrscher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorcht / Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?“ (21) Durch die nur einmal niedergeschriebene Einleitung, die sich auf beide Fragen bezieht, verknüpft Schiller diese beiden Fragen. Damit verweist er zurück auf Vers 3 und 4, die ebenfalls in Frageform, allerdings in Form der Selbstbefragung zur Rede kommen, verschränkt das Sinnbild »Tanz« mit der Reflexion über das individuelle Leben und er weist voraus auf die zentrale Frage, die das lyrische Ich dann im Folgenden selbst beantworten wird: „Willst du es wissen?“ (23)

Doch konzentrieren wir uns auf die Stelle, an der im *Der Tanz* zum zweiten Mal von der »Bahn« die Rede ist (22). Der Einzelne, nicht das Paar wird betrachtet. Und zwar der Einzelne als Herrscher. Als Herrscher, der frei dem eigenen Herzen »gehört«. Mit dem Wort »gehört« zeigt Schiller die der Bezeichnung eigentümliche Wörtlichkeit und zugleich deren übertragene Bedeutung auf. Das Hinhören, das Gehör, das Gespräch mit sich selbst kommt ebenso zur Rede wie der Gehorsam. Die an dieser Stelle auf das Gespräch abzielende Passage ergänzt somit die einleitende Passage der Elegie, die ja auf dem optischen Eindruck ruht. Das Hinsehen auf die Erscheinung des Tanzes, das Nachdenken über die Erscheinung und das Hinhören auf sich selbst bilden zusammen die Entwicklungslinie persönlicher Entfaltung. Der „eilende Lauf“ (22) transportiert die Assoziation zum Lebenslauf. Das rasch ablaufende Leben des

Einzelnen basiert demnach auf der jeweils »einzigsten Bahn«. Nun zielt die Frage ja nicht darauf ab, wie diese »Bahn« zu suchen und zu finden ist, sondern darauf, wie es geschieht, dass der Einzelne sie findet. Es wird schlichtweg ausgesagt, dass die jeweils »einzigste Bahn« immer gefunden wird, die, im Zusammenspiel aller Individuen auf ihrer jeweiligen »Bahn« die Stabilität des Ganzen gewährt. Die Frage danach, wie das geschieht, beantwortet uns das lyrische Ich: „Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit, / Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung“ (23f.). Wiederholt wird auf den Wohllaut, auf den musikalischen Ausdruck Bezug genommen, dessen göttliche Macht hier in den Vordergrund rückt und in seiner unbeschreibbaren Wirkung mit der »magischen Hand« in Zusammenhang steht. Diese göttliche Macht ordnet, und zwar ordnet sie unbewusste, unkontrollierte Bewegungen, hier den »tobenden Sprung«, und ordnet sie zum »geselligen Tanz«, zur geregelten Bewegung. Sowohl die Entwicklung des Menschen vom Kind zum Erwachsenen als auch die Entwicklung ganzer Völker erfasst dieser sinnbildliche Übergang vom Sprung zum Tanz. Idealerweise ist für Schiller im geregelten Bewegungsablauf zugleich die Möglichkeit von Freiheit in der Bewegung gegeben. Diese erscheint, sobald sich das Individuum im vorgegebenen Rhythmus bewegt und sich dabei zugleich auf der ihm zukommenden »Bahn« befindet. Dieser Idealzustand des bewussten und freiwilligen Sich-Einfügens in das stille Gesetz und doch auch das Voranschreiten auf der »einzigsten Bahn« gilt als Ziel der Entwicklung. Und zwar als Ziel nicht nur für das Individuum, sondern auch für ganze Völker, deren Sprung zum geselligen Tanz sich ordnet, sobald „des Wohllauts mächtige Gottheit“ (23) wirkt, denn im Sinne einer ästhetischen Erziehung ist genau davon die Rede, wenn es heißt, dass „[d]er gesetzlose Sprung der Freude (...) zum Tanz [wird]“.¹³⁹

Das Paar, das sich angesichts des eigentlichen Tanzes auf der »Bahn« bewegt und der Einzelne, der die ihm entsprechende »einzigste Bahn« findet, verdienen unsere besondere Aufmerksamkeit. In der Darstellung des eigentlichen Tanzes ereignet sich für ein Paar die »Bahn«, in der Betrachtung des Tanzes als Sinnbild bewegt sich der Einzelne auf seiner »Bahn«. Die Wiederholung des Wortes »Bahn« ist in der zweiten Fassung neu. Möglicherweise liegt hier eine Art von Widerspruch vor, doch auch die Kombinationsmöglichkeit ist denkbar, und augenscheinliche Widersprüche, die sich durch Nachdenken lösen, sind in Schillers Schriften nicht selten. Sobald wir uns an Platons Symposion und den Mythos vom Kugelmenschen erinnern, treffen wir auf eine erste Lösung. Denn dann ist es durchaus möglich, dass der Einzelne mit seiner »Bahn« zu seinem Partner findet, dass die im Akt der Reflexion dem Einzelnen zugeordnete »Bahn« »in der Tat« zugleich die Zweisamkeit und zwar die Zweisamkeit in der Vielheit fordert, ohne, dass auch nur ein Einzelner von seiner »Bahn« abweichen müsste. Die für Schiller zentrale Analogie von Gravitationskraft und Liebe¹⁴⁰ wird hier zum zweiten Träger unserer Erklärung, denn die Stabilität kosmischer Rotationsabläufe tritt nur in Kraft im Verbund bewegter Körper. Ein isolierter Körper gelangt nicht

¹³⁹ *Über die ästhetische Erziehung, 27. Brief*, DTV V, S. 667

¹⁴⁰ Siehe RIEDEL (1985), S. 183

zur „Ruhe (...) in der bewegten Gestalt“ (19).

„Des Wohllauts mächtige Gottheit“ (23) wirkt nicht nur, indem sie „zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung“ (24), sondern auch, gleich der Nemesis, indem sie innermenschliche Emotionen zu lenken vermag (25). In Anspielung auf die Sphärenharmonie setzt Schillers Elegie das begonnene Gespräch nun direkt mit einem angesprochenem »Du« fort, und zwar in einer über zwei Distichen hinweg durchgeführten Frage. Diese Frage unterteilt sich in drei Teilaspekte, die mit dem Wort »nicht« (28, 29, 30) zusammenfallen. Dabei wird gefragt, ob die Teilaspekte das angesprochene Du „nicht ergreif[en], und zwar erstens „der Strom dieses erhabenen Gesangs“ (28), zweitens der „begeisternde Takt“ (29) und drittens „der wirbelnde Tanz“ (30). Die nacheinander zur Rede kommenden Frageteile werden immer umfangreicher ergänzt, bis hinter dem Plural von »Bahn« schließlich die Frage endet und eine Feststellung die Elegie beschließt. „Dich ergreift (...) / Nicht der wirbelnde Tanz, der durch den ewigen Raum / Leuchtende Sonnen schwingt in kühn gewundenen Bahnen?“ (28-31) Zum dritten Mal erscheint uns die »Bahn«, diesmal sind es sogar mehrere „Bahnen“ (31), die den „Sonnen“ (31) zuzuordnen sind. Erinnern wir uns an die »einzige Bahn« des Einzelnen, die auf jeden Einzelnen Bezug nimmt, und erinnern wir uns daran, dass jeder Einzelne „ein Herrscher“ (21) genannt wird, so deutet das Symbol der Sonnen erneut auf den Herrschaftsstatus hin. Die Funktion der hier erscheinenden »Bahnen« liegt folglich im doppelten Rückverweis sowohl auf die »Bahn« des mutigen Paares im eigentlichen Tanz als auch auf die »einzige Bahn« des Einzelnen. Auseinandergeworfen und vervielfacht im „ewigen Raum“ (30) erscheint das Bild des makrokosmischen Tanzes, dessen Abbild in den Tänzen der Gesellschaft wiederkehrt und dessen schöne Form Schiller durch den Zusammenklang der und durch die Struktur der zeitlich einander folgenden, evozierten Bilder nachahmt.

Das in seiner betrachtenden Distanz angesprochene Du löst sich aus der Distanz, sobald es sich ganz vom Maß ergreifen lässt.¹⁴¹ Das Maß bewusst einzuhalten ist seit den „aristotelischen Regeln der Maßhaltung“ literarisch tradiert und schlägt sich auch in den Schriften „über Tanzregeln“ nieder, die „die ethisch–moralischen Qualitäten der Bewegungsführung“ betrachten, welche „durch den Tanz sichtbar gemacht werden können.“¹⁴² Nicole Haitzinger zeigt in ihrer Abhandlung, die sich mit den Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts beschäftigt, dass vor allem in den „Renaissancetraktaten [(des Quattrocento, 15. Jh.) die] positive Wirkung von Tanz“¹⁴³ hervorgehoben worden ist. „Zwei Schlüsselbegriffe (...) *Virtu* (Tugendhaftigkeit) und *Prudentia* (Umsicht) werden besonders betont. „Die Bewegungsformationen wirken gleichzeitig nach außen und nach innen und entfalten in ihrer Ausführung makro- und mikroskopisch ihre spiegelbildliche Wirkung. Der Herrschende regiert und reguliert den Staat wie seinen Körper mit Maß, Eleganz und

¹⁴¹ Zu Traktaten, die vom Tanz und „[der] goldene[n] Regel der Maßhaltung“ zeugen, siehe HAITZINGER (2009), S. 39ff.

¹⁴² HAITZINGER (2009), S. 41

¹⁴³ HAITZINGER (2009), S. 41

Kultiviertheit. Freude und Gefallen an den gemäßigten Bewegungsformationen, die nur durch Übung perfektioniert werden können, wirken sich positiv auf *Virtu* und *Prudentia* aus.¹⁴⁴ Eine vergleichbare Wirkung geht von Schillers *Der Tanz* aus. Und Nicole Haitzinger stellt zudem fest: „Wesentlicher als eine konkrete historische Herleitungstheorie ist die Ähnlichkeit von Klang und Bewegung, deren *korrespondierende Elemente* im Tanz über das Medium Körper gemeinsam wirksam werden.“¹⁴⁵ Inwieweit Schiller solche Traktate gekannt hat, darf hier offen bleiben, dass jedoch ein ähnliches Gedankengut beim Dichter der Elegie zu finden ist, liegt auf der Hand. Wenn sich in den Traktaten aus dem Quattrocento, z.B. „in der Theorie von Guglielmo Ebreo (...) sechs [Hauptelemente]“ nachweisen lassen, „die alle gleichzeitig als prinzipielle Regeln einzuhalten sind: *Misura* (Takt), *Memoria* (Erinnerungsvermögen), *Partir dil Terreno* (Raumbewusstsein), *Aire* (Haltung), *Maniera* (Eleganz) und *Movimento corporeo* (Bewegung)“¹⁴⁶, wird deutlich, dass das Quattrocento den Tanz in der Art behandelt, wie ihn sich Schiller, im Wissen um psychosomatische Zusammenhänge und um den Tanz als symbolisches Bild in der Poesie, denkt. Dass sich der Tanz „*per se* einer vollständigen Verschriftlichung [entzieht]“¹⁴⁷ mag eine Herausforderung für den Dichter sein, gerade dieses Phänomen zu wählen, um die im Tanz sichtbaren und hörbaren „Ebenen von Bewegungen und Klängen“¹⁴⁸ als lebendige Gestalt sprachlich zu vermitteln, um „Bewegung und das Wort“¹⁴⁹ nicht nur harmonisch zu verbinden, sondern die Wirkung, die dem Tanz z.B. auch in den Traktaten des Quattrocento zugesprochen wird, durch das Medium der Dichtung zu vermitteln. „Das Medium des Dichter sind *Worte*.“¹⁵⁰

Für das Bild des Weges gilt in Schillers Elegie *Der Tanz*, dass in der dargestellten Drehbewegungen eine »Bahn« aufscheint. Auf der Ebene der reflektierenden Rede wiederholt sich die Bezeichnung »Bahn« als Metapher: die jeweils einzige, die jeder Einzelne findet. Zum dritten Mal bezeichnet die »Bahn« schließlich die Umläufe der Sonnen. Drehbewegung und Bahn verschränken sich zwei Mal, verweisen vom eigentlichem Gegenstand der Darstellung ausgehend über sich hinaus auf das individuelle Dasein. Idealerweise gilt für die »Bahn« in den Drehbewegungen, dass sie im harmonisch-rythmischen Zusammenspiel von Sphärenharmonie und Bewegung reibungslos aufscheint. Jede jenseits dieser Harmonie verlaufende »Bahn« würde, mit Blick auf Schillers *Die Räuber*, zur Aporie werden. Ein Nicht-Öffnen der Bahn zur Sackgasse, wie im *Verbrecher aus verlorener Ehre* sowie, hier sei ein Vorgriff erlaubt, im *Wilhelm Tell*. Die Freiheit scheint durch das Symbol der »Bahn« auf und ereignet sich nicht gewaltsam, sondern fügt sich ein in vertraute Abläufe. Mikrokosmos und Makrokosmos weisen die gleiche Struktur von »Drehung« und »Bahn« auf, das Bild der Bahn im Tanzgefüge, die Vorstellung der einzigen Bahn für jeden Einzelnen und

¹⁴⁴ HAITZINGER (2009), S. 41

¹⁴⁵ HAITZINGER (2009), S. 51, Hervorhebung von Haitzinger.

¹⁴⁶ HAITZINGER (2009), S. 53

¹⁴⁷ HAITZINGER (2009), S. 67

¹⁴⁸ HAITZINGER (2009), S. 67

¹⁴⁹ HAITZINGER (2009), S. 67

¹⁵⁰ Schiller, Kallias-Brief vom 28. Februar 1793, DTV V, S. 431, Hervorhebung von Schiller.

die Bahn der Sonnen durchwirken die gesamte Elegie. Hinsichtlich dieser wiederholten Kombination zweier Vorstellungen von »Weg«, der kreisförmigen Drehbewegung und der linienförmigen Bahn, die im dargestellten Tanz und im stellaren Raum auftritt und in deren Mitte wir der »einzige Bahn« des Einzelnen begegnen, tritt die Form in den Vordergrund. Eine geometrisches Gefüge bewegter Linien, durchwirkt die Ebenen »Tanz«, »Individuum« und »Kosmos«. Die Spuren von Kreis und Bahn lassen sich vom dargestellten Inhalt abstrahieren, so dass unabhängig vom bearbeiteten Stoff die schöne Form aufleuchtet.

3.4 Der Spaziergang

3.4.1 Überblick

Das, wie *Der Tanz*, in Form einer Elegie verfasste Gedicht *Der Spaziergang* entsteht unter dem Titel *Elegie* während der Zeit von August und September 1795. Unter diesem Titel publiziert Schiller im 10. Stück der *Horen* die Erstfassung. Damit erscheint Schillers *Elegie* kurz nach Goethes *Römischen Elegien*, die im 6. Stück der *Horen* unter dem Titel *Elegien* publiziert worden sind, ohne den Verfasser namentlich anzuführen, „so daß hier schon der eigentlich normierende Akt im Hinblick auf das Gattungsmuster geschehen ist“.¹⁵¹ Hinsichtlich des Titels ist zu erwähnen, dass Goethe und Schiller im Nachhinein den gattungsbezeichnenden Titel nicht beibehalten. Goethe nennt die *Elegien* später *Römische Elegien*, Schiller stellt im Jahr 1800 sein Gedicht unter den Titel *Der Spaziergang*. Beide Autoren rücken folglich davon ab, ein Beispiel par excellence für die Gattung Elegie geliefert haben zu wollen. Der neue Titel Schillers verweist noch deutlicher als derjenige Goethes auf eine Umorientierung hin zur dargestellten Thematik, zur Thematik des Spazieren-Gehens.

Es dauert nicht lange, und auch Hölderlin schreibt Elegien, die, wie Schillers Elegie *Der Spaziergang*, vom Gehen, Laufen und Wandern sprechen. Wege, die zu Fuß zurückgelegt werden, sind in der literarischen Tradition ein sehr häufiges Thema (siehe Kap. 1.1, S. 14 unserer Studie). Es sei hier beispielsweise an Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux¹⁵² oder an Dantes *Divina Commedia*¹⁵³ erinnert. Dass diese und weitere Vorbilder in Schillers *der Spaziergang* mitwirken, stellt JEZIORKOWSKI (1996) richtig fest.¹⁵⁴ Für Schillers Elegie sind die gesellschaftlichen Umbrüche des 18. Jahrhunderts dabei mit zu berücksichtigen, denn „[i]nnerhalb des poetischen Diskurses wird das Spazieren (...) zu einem produktiven Akt erhoben, der sich in einem nicht-utilitaristischen

¹⁵¹ JEZIORKOWSKI (1996), S. 160 ; Zu zeitgenössischen Stellungnahmen bezüglich der Elegie *Der Spaziergang* vgl. z.B. FAMBACH (1957), S. 247

¹⁵² RIEDEL (1997)

¹⁵³ HARMS (1970), S. 202ff. ; GEISENHANSLÜKE (2003), S. 20ff.

¹⁵⁴ JEZIORKOWSKI (1996), S. 157

Verhältnis zu den Objekten zentriert. Damit wird eine Position (re-)formuliert, die in Texten von Platon und Montaigne bereits eingenommen worden war und sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zunehmend Raum verschaffte.“¹⁵⁵ WÖLFEL (1989), WÖLFEL (1982) und KOEBNER (1988) erachten in diesem Zusammenhang Goethe, Rousseau, Moritz, Schiller und Jean Paul¹⁵⁶ als diejenigen, die den Spaziergang in ihre poetischen Werke entsprechend integrieren. Damit hat auch das „selbstzweckhafte Schreiten in der Natur (...) in dem Maße einen gesellschaftlichen Rang erhalten, als sich die ästhetische Zuwendung zur Natur als eine sinnvolle Betätigung etabliert hat.“¹⁵⁷ So zum Beispiel Hölderlins *Der Wanderer* und *Der Gang aufs Land*.¹⁵⁸ JEZIORKOWSKI (1996) spricht mit Recht von einer „Elegien-Häufung der Jahre um und nach 1795“ (S. 161), so dass wir hier, verglichen mit Goethes und Schillers späterem Balladenwettstreit¹⁵⁹ geradezu von einem Elegienwettstreit¹⁶⁰ sprechen dürfen.

Die Elegie und ihre metrische sowie rhythmische Struktur wird den deutschen, klassischen Autoren „zu *der* Form des Sichbewegens, des Gehens, des Wanderns, des Laufens, des Tanzens“.¹⁶¹ Goethes, Schillers und Hölderlins elegische Werke verlangen eine „Lesart, die an der Körper- und Geist-Bewegtheit teilnimmt.“¹⁶² Wir betrachten vornehmlich den »Weg«, auf dem sich diese Körper- und Geist-Bewegtheit vollzieht. Denn dieser Weg ist im 18. Jh. lebensweltlich präsent. „Der Spaziergänger im Landschaftsgarten bewegt sich von Szene zu Szene und orientiert sich innerhalb der einzelnen Teile durch die verschiedenen Blickvarianten, die Ermittlung seiner Position im Ganzen ist ihm aber nur durch externe Hilfsmittel möglich, zum Beispiel durch einen Plan oder einen Führer“, so beschreibt GAMPER (1998) den Betrachterrundgang durch den Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts.¹⁶³ Das Ganze des Gartens erschließt sich dem Betrachter nur noch mental, sobald Gärten in der Art angelegt werden, dass sie weder entlang einer „Zentralachse“ ausgerichtet sind noch eine „Übersehbarkeit der An-

¹⁵⁵ GAMPER (1998), S. 185 ; Die Kulturgeschichte des Spazierens behandelt ausführlich und mit umfassenden Literaturangaben KÖNIG (1996).

¹⁵⁶ Vgl. GAMPER (1998), S. 185

¹⁵⁷ GAMPER (1998), S. 185 ; Den »Spaziergang« thematisieren u.a. Rousseau mit *Rêveries du Promeneur Solitaire*, Goethe in *Faust. Der Tragödie erster Teil.*, Vor dem Tor, Vs. 808ff. Vgl. JEZIORKOWSKI (1996), S. 158 ; Zudem sei auch an G. Büchners *Lenz*, R. Walsers *Der Spaziergang* und T. Bernhards *Gehen* erinnert, siehe hierzu NICCOLINI (2000) ; Ferner sei auf das moderne, literarische Motiv des Flaneurs hingewiesen, hierzu z.B. NEUMEYER (1999), oder an das Bild des Weges im philosophischen Bereich, von Hesiod, Parmenides und Platon bis hin zu Heideggers *Holzwege* erinnert, hierzu WESTERKAMP (2007)

¹⁵⁸ JEZIORKOWSKI (1996), S. 160 ; Zu Hölderlins Elegien siehe DEGNER (2008)

¹⁵⁹ „[N]ach dem tollen Wagemstück mit den ›Xenien‹ müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere proteische Natur, zu Beschämung aller Gegner, in die Gestalten des Edeln und Guten umwandeln“ (Nr. 243, an Schiller, Weimar 15. Nov. 1796. in: B I, S. 263, Z. 14ff.) schrieb Goethe an Schiller. Die ›Ballade‹ erfüllt in diesem Zusammenhang die gesellschaftliche Funktion, das dichterische Können unter Beweis zu stellen.

¹⁶⁰ Die in Distichen gehaltenen *Xenien*, die zwar thematisch völlig verschieden von der Elegie sind, verbinden Versmaß und Rhythmus mit der formal aus mehreren Distichen bestehenden Elegie.

¹⁶¹ JEZIORKOWSKI (1996), S. 161, Hervorhebung von Jeziorkowski.

¹⁶² JEZIORKOWSKI (1996), S. 162

¹⁶³ GAMPER (1998), S. 176

lage vom Balkon des Hauses aus“ bieten.¹⁶⁴ Damit entsprechen diese Gartenanlagen der „im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts sich verändernden Vorstellungen von Individualität“.¹⁶⁵ Jedoch ist zu bemerken, dass die mentale Konstruktion von Einheit „die Rückkehr der Rundgänge zum Ausgangspunkt“ als „[ä]ußeres Zeichen“ trägt.¹⁶⁶ Interessant für den Zusammenhang mit Schillers im *Der Spaziergang* erwähnten »Pfade« ist, dass in der Schrift *Beschreibung und Gemälde der Herzoglichen Parks bey Weimar und Tierfurt besonders für Reisende*¹⁶⁷ zu lesen ist, dass der Hauptweg „endlich in mancherley Krümmungen und Schlangengängen (...) zurück“ führt, „wo er uns wieder auf denselben Ort bringt, von welchem wir aufgegangen sind.“¹⁶⁸ Der sich schlängelnde Weg und das durch die mentale Kraft erst entstehende Gesamtbild finden wir in Schillers *Der Spaziergang* wieder. Der Rückweg allerdings bleibt unartikuliert. Der Annahme, dass Schillers *Der Spaziergang* dasjenige Gedicht sei, das ein „Programm enthält, das bis zum *Demetrius* hin Schillers Grundkonzeption [bleibt] : die sentimentalische Dichtung in der idyllischen zu vollenden“¹⁶⁹, stehen wir insofern skeptisch gegenüber, als die Rückkehr des Spaziergängers nicht niedergeschrieben ist. „Die Rückkehr (...) das [wäre], was Schiller anderwärts dem abgelebten Idylliker Gessner tadelnd nachsagt: der Versuch eines Zurück nach Arkadien. Die Linearität des literarischen Textweges ist die, daß er vorwärts muß nach Elysium; es ist eine ohne Umkehr und Heimkehr.“¹⁷⁰ Der »Weg« in Schillers *Der Spaziergang* führt „steigend ins Weglose“¹⁷¹ und stellt er eine entfernte Variante zur Aporie in *Die Räuber* und zur »Sackgasse« in *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* dar. Die Erscheinung, die »schlängelnden Pfade«, erinnern an Horgarths *line of beauty*, die, ähnlich wie in der Elegie *Der Tanz* auch im *Der Spaziergang* in Form der Blickführung durch den evozierten Raum wirkt.

Wie Schillers *Der Tanz* sei auch seine Elegie *Der Spaziergang* trotz oder gerade wegen ihres Umfangs, aus Gründen der Vollständigkeit und zur Erleichterung der Interpretation, an dieser Stelle wiedergegeben.

Der Spaziergang

- (1) Sei mir begrüßt, mein Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel,
- (2) Sei mir, Sonne, begrüßt, die ihn so lieblich bescheint,
- (3) Dich auch grüß ich, belebte Flur, euch, säuselnde Linden,
- (4) Und den fröhlichen Chor, der auf den Ästen sich wiegt,
- (5) Ruhige Bläue, dich auch, die unermesslich sich ausgießt
- (6) Um das braune Gebirg, über den grünenden Wald,

¹⁶⁴ GAMPER (1998), S. 176

¹⁶⁵ GAMPER (1998), S. 174

¹⁶⁶ GAMPER (1998), S. 177

¹⁶⁷ *Beschreibung und Gemälde der Herzoglichen Parks bey Weimar und Tierfurt besonders für Reisende* (1797), zitiert nach GAMPER (1998), S. 177.

¹⁶⁸ Zitiert nach GAMPER (1998), S. 177.

¹⁶⁹ KRAFT (1978), S. 123

¹⁷⁰ JEZIORKOWSKI (1996), S. 177

¹⁷¹ JEZIORKOWSKI (1996), S. 177f. Vgl. KAISER (1978), ferner auch KAISER (1977).

(7) Auch um mich, der endlich entflohn des Zimmers Gefängnis
(8) Und dem engen Gespräch freudig sich rettet zu dir,
(9) Deiner Lüfte balsamischer Strom durchrinnt mich erquickend,
(10) Und den durstigen Blick labt das energische Licht,
(11) Kräftig auf blühender Au erglänzen die wechselnden Farben,
(12) Aber der reizende Streit löset in Anmut sich auf,
(13) Frei empfängt mich die Wiese mit weithin verbreitetem Teppich,
(14) Durch ihr freundliches Grün schlingt sich der ländliche Pfad,
(15) Um mich summt die geschäftige Bien, mit zweifelndem Flügel
(16) Wiegt der Schmetterling sich über dem rötlichten Klee,
(17) Glühend trifft mich der Sonne Pfeil, still liegen die Weste,
(18) Nur der Lerche Gesang wirbelt in heiterer Luft.
(19) Doch jetzt brausts aus dem nahen Gebüsch, tief neigen der Erlen
(20) Kronen sich, und im Wind wogt das versilberte Gras,
(21) Mich umfängt ambrosische Nacht; in durfende Kühlung
(22) Nimmt ein prächtiges Dach schattender Buchen mich ein,
(23) In des Waldes Geheimnis entflieht mir auf einmal die Landschaft,
(24) Und ein schlängelnder Pfad leitet mich steigend empor.
(25) Nur verstohlen durchdringt der Zweige laubigtes Gitter
(26) Sparsames Licht, und es blickt lachend das Blaue herein.
(27) Aber plötzlich zerreißt der Flor. Der geöffnete Wald gibt
(28) Überraschend des Tags blendendem Glanz mich zurück.
(29) Unabsehbar ergießt sich vor meinen Blicken die Ferne,
(30) Und ein blaues Gebirg endigt im Dufte die Welt.
(31) Tief an des Berges Fuß, der gählings unter mir abstürzt,
(32) Wallet des grünlichten Stroms fließender Spiegel vorbei.
(33) Endlos unter mir seh ich den Äther, über mir endlos,
(34) Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schaudern hinab,
(35) Aber zwischen der ewigen Höh und der ewigen Tiefe
(36) Trägt ein geländerter Steig sicher den Wandrer dahin.
(37) Lachend fliehen an mir die reichen Ufer vorüber,
(38) Und den fröhlichen Fleiß rühmet das prangende Tal.
(39) Jene Linien, sieh! die des Landmanns Eigentum scheiden,
(40) In den Teppich der Flur hat sie Demeter gewirkt.
(41) Freundliche Schrift des Gesetzes, des menschenhaltenden Gottes,
(42) Seit aus der ehernen Welt fliehend die Lieben verschwand,
(43) Aber in freieren Schlangen durchkreuzt die geregelten Felder,
(44) Jetzt verschlungen vom Wald, jetzt an den Bergen hinauf
(45) Klimmend, ein schimmernder Streif, die Länder verknüpfende Straße;
(46) Auf dem ebenen Strom gleiten die Flöße dahin,
(47) Vielfach ertönt der Herden Geläut im belebten Gefilde,
(48) Und den Widerhall weckt einsam des Hirten Gesang.
(49) Muntre Dörfer bekränzen den Strom, in Gebüsch verschwinden
(50) Andre, vom Rücken des Bergs stürzen sie gäh dort herab.

(51) Nachbarlich wohnet der Mensch noch mit dem Acker zusammen,
(52) Seine Felder umruhn friedlich sein ländliches Dach,
(53) Traulich rankt sich die Reb empor an dem niedrigen Fenster,
(54) Einen umarmenden Zweig schlingt um die Hütte der Baum.
(55) Glückliches Volk der Gefilde! noch nicht zur Freiheit erwachet,
(56) Teilst du mit deiner Flur fröhlich das enge Gesetz.
(57) Deine Wünsche beschränkt der Ernten ruhiger Kreislauf,
(58) Wie dein Tagewerk, gleich, windet dein Leben sich ab!
(59) Aber wer raubt mir auf einmal den lieblichen Anblick? Ein fremder
(60) Geist verbreitet sich schnell über die fremdere Flur!
(61) Spröde sondert sich ab, was kaum noch liebend sich mischte,
(62) Und das Gleiche nur ist, was an das Gleiche sich reiht:
(63) Stände seh ich gebildet, der Pappeln stolze Geschlechter
(64) Ziehn in geordnetem Pomp vornehm und prächtig daher,
(65) Regel wird alles, und alles wird Wahl und alles Bedeutung,
(66) Dieses Dienergefolg meldet den Herrscher mir an.
(67) Prangend verkündigen ihn von fern die beleuchteten Kuppeln,
(68) Aus dem felsigten Kern hebt sich die türmende *Stadt*.
(69) In die Wildnis hinaus sind des Waldes Faunen verstoßen,
(70) Aber die Andacht leiht höheres Leben dem Stein.
(71) Näher gerückt ist der Mensch an den Menschen. Enger wird um ihn,
(72) Reger erwacht, es umwälzt rascher sich in ihm die Welt.
(73) Sieh, da entbrennen in feurigem Kampf die eifernden Kräfte,
(74) Großes wirkt ihr Streit, Größeres wirkt ihr Bund.
(75) Tausend Hände belebt *ein* Geist, hoch schläget in tausend
(76) Brüsten, von einem Gefühl glühend, ein einziges Herz,
(77) Schlägt für das Vaterland und glüht für der Ahnen Gesetze,
(78) Hier auf dem teuren Grund ruht ihr verehrtes Gebein.
(79) Nieder steigen vom Himmel die seligen Götter und nehmen
(80) In dem geweihten Bezirk festliche Wohnungen ein,
(81) Herrliche Gaben bescherend erscheinen sie; Ceres vor allen
(82) Bringet des Pfluges Geschenk, Hermes den Anker herbei,
(83) Bacchus die Traube, Minerva des Ölbaums grünende Reiser,
(84) Auch das kriegerische Roß führet Poseidon heran,
(85) Mutter Cybele spannt an des Wagens Deichsel die Löwen,
(86) In das gastliche Tor zieht sie als Bürgerin ein.
(87) Heilige Steine! Aus euch ergossen sich Pflanzer der Menschheit,
(88) Fernen Inseln des Meers sandtet ihr Sitten und Kunst,
(89) Weise sprachen das Recht an diesen geselligen Toren,
(90) Helden stürzten zum Kampf für die Penaten heraus.
(91) Auf den Mauren erschienen, den Säugling im Arme, die Mütter,
(92) Blickten dem Heerzug nach, bis ihn die Ferne verschlang.
(93) Betend stürzten sie dann vor der Götter Altären sich nieder,
(94) Flehten um Ruhm und Sieg, flehten um Rückkehr für euch.

(95) Ehre ward euch und Sieg, doch der Ruhm nur kehrte zurücke,
(96) Eurer Taten Verdienst meldet der rührende Stein:
(97) »Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest
(98) Uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl.«
(99) Ruhet sanft, ihr Geliebten! Von eurem Blute begossen,
(100) Grünet der Ölbaum, es keimt lustig die köstliche Saat.
(101) Munter entbrennt, des Eigentums froh, das freie Gewerbe,
(102) Aus dem Schilfe des Stroms winket der bläulichte Gott.
(103) Zischend fliegt in den Baum die Axt, es erseufzt die Dryade,
(104) Hoch von des Berges Haupt stürzt sich die donnernde Last.
(105) Aus dem Felsbruch wiegt sich der Stein, vom Hebel beflügelt,
(106) In der Gebirge Schlucht taucht sich der Bergmann hinab.
(107) Mulcibers Amboß tönt von dem Takt geschwungener Hämmer,
(108) Unter der nervigten Faust sprützen die Funken des Stahls.
(109) Glänzend umwindet der goldene Lein die tanzende Spindel,
(110) Durch die Saiten des Garns sauset das webende Schiff,
(111) Fern auf der Reede ruft der Pilot, es warten die Flotten,
(112) Die in der Fremdlinge Land tragen den heimischen Fleiß,
(113) Andre ziehn frohlockend dort ein, mit den Gaben der Ferne,
(114) Hoch von dem ragenden Mast wehet der festliche Kranz.
(115) Siehe, da wimmeln die Märkte, der Kran von fröhlichem Leben,
(116) Seltsamer Sprachen Gewirr braust in das wundernde Ohr.
(117) Auf den Stapel schüttet die Ernten der Erde der Kaufmann,
(118) Was dem glühenden Strahl Afrikas Boden gebiert,
(119) Was Arabien kocht, was die äußerste Thule bereitet,
(120) Hoch mit erfreuendem Gut füllt Amalthea das Horn.
(121) Da gebietet das Glück dem Talente die göttlichen Kinder,
(122) Von der Freiheit gesäugt, wachsen die Künste der Lust.
(123) Mit nachahmendem Leben erfreuet der Bildner die Augen,
(124) Und vom Meißel beseelt, redet der fühlende Stein,
(125) Künstliche Himmel ruhn auf schlanken ionischen Säulen,
(126) Und den ganzen Olymp schließet ein Pantheon ein,
(127) Leicht wie der Iris Sprung durch die Luft, wie der Pfeil von der Senne,
(128) Hüpfet der Brücke Joch über den brausenden Strom.
(129) Aber im stillen Gemach entwirft bedeutende Zirkel
(130) Sinnend der Weise, beschleicht forschend den schaffenden Geist,
(131) Prüft der Stoffe Gewalt, der Magnete Hassen und Lieben,
(132) Folgt durch die Lüfte dem Klang, folgt durch den Äther dem Strahl,
(133) Sucht das vertraute Gesetz in des Zufalls grausenden Wundern,
(134) Sucht den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht.
(135) Körper und Stimme leiht die Schrift dem stummen Gedanken,
(136) Durch der Jahrhunderte Strom trägt ihn das redende Blatt.
(137) Da zerrinnt vor dem wundernden Blick der Nebel des Wahnes,
(138) Und die Gebilde der Nacht weichen dem tagenden Licht.

(139) Seine Fesseln zerbricht der Mensch. Der Beglückte! Zerriß er
(140) Mit den Fesseln der Furcht nur nicht den Zügel der Scham!
(141) Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde,
(142) Von der heiligen Natur ringen sie lüstern sich los.
(143) Ach, da reißen im Sturm die Anker, die an dem Ufer
(144) Warnend ihn hielten, ihn faßt mächtig der flutende Strom,
(145) Ins Unendliche reißt er ihn hin, die Küste verschwindet,
(146) Hoch auf der Fluten Gebirg wiegt sich entmastet der Kahn,
(147) Hinter Wolken erlöschen des Wagens beharrliche Sterne,
(148) Bleibend ist nichts mehr, es irrt selbst in dem Busen der Gott.
(149) Aus dem Gespräche verschwindet die Wahrheit, Glauben und Treue
(150) Aus dem Leben, es lügt selbst auf der Lippe der Schwur.
(151) In der Herzen vertraulichsten Bund, in der Liebe Geheimnis
(152) Drängt sich der Sykophant, reißt von dem Freunde den Freund,
(153) Auf die Unschuld schießt der Verrat mit verschlingendem Blicke,
(154) Mit vergiftetem Biß tötet des Lästerers Zahn.
(155) Feil ist in der geschändeten Brust der Gedanke, die Liebe
(156) Wirft des freien Gefühls göttlichen Adel hinweg,
(157) Deiner heiligen Zeichen, o Wahrheit, hat der Betrug sich
(158) Angemaßt, der Natur köstlichste Stimme entweicht,
(159) Die das bedürftige Herz in der Freude Drang sich erfindet,
(160) Kaum gibt wahres Gefühl noch durch Verstummen sich kund.
(161) Auf der Tribüne prahlet das Recht, in der Hütte die Eintracht,
(162) Des Gesetzes Gespenst steht an der Könige Thron,
(163) Jahrelang mag, jahrhundertlang die Mumie dauern,
(164) Mag das trügende Bild lebender Fülle bestehn,
(165) Bis die Natur erwacht, und mit schweren ehernen Händen
(166) An das hohle Gebäu rühret die Not und die Zeit,
(167) Einer Tigerin gleich, die das eiserne Gitter durchbrochen
(168) Und des numidischen Walds plötzlich und schrecklich gedenkt,
(169) Aufsteht mit des Verbrechens Wut und des Elends die Menschheit
(170) Und in der Asche der Stadt sucht die verlorne Natur.
(171) O, so öffnet euch, Mauren, und gebt den Gefangenen ledig,
(172) Zu der verlassenen Flur kehrt er gerettet zurück!
(173) Aber wo bin ich? Es birgt sich der Pfad. Abschüssige Gründe
(174) Hemmen mit gähnender Kluft hinter mir, vor mir den Schritt.
(175) Hinter mir blieb der Gärten, der Hecken vertraute Begleitung,
(176) Hinter mir jegliche Spur menschlicher Hände zurück.
(177) Nur die Stoffe seh ich getürmt, aus welchen das Leben
(178) Keimet, der rohe Basalt hofft auf die bildende Hand,
(179) Brausend stürzt der Gießbach herab durch die Rinne des Felsen,
(180) Unter den Wurzeln des Baums bricht er entrüstet sich Bahn.
(181) Wild ist es hier und schauerlich öd. Im einsamen Luftraum
(182) Hängt nur der Adler und knüpft an das Gewölke die Welt.

(183) Hoch herauf bis zu mir trägt keines Windes Gefieder
 (184) Den verlorenen Schall menschlicher Mühen und Lust.
 (185) Bin ich wirklich allein? In deinen Armen, an deinem
 (186) Herzen wieder, Natur, ach! und es war nur ein Traum,
 (187) Der mich schauernd ergriff mit des Lebens furchtbarem Bilde,
 (188) Mit dem stürzenden Tal stürzte der finstre hinab.
 (189) Reiner nehm ich mein Leben von deinem reinen Altare,
 (190) Nehme den fröhlichen Mut hoffender Jugend zurück!
 (191) Ewig wechselt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig
 (192) Wiederholter Gestalt wälzen die Taten sich um.
 (193) Aber jugendlich immer, in immer veränderter Schöne
 (194) Ehrst du, fromme Natur, züchtig das alte Gesetz,
 (195) Immer dieselbe, bewahrst du in treuen Händen dem Manne,
 (196) Was dir das gaukelnde Kind, was dir der Jüngling vertraut,
 (197) Nährest an gleicher Brust die vielfach wechselnden Alter;
 (198) Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün
 (199) Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter,
 (200) Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.
 SCHILLER, *Der Spaziergang*, DTV I, S. 228–234

3.4.2 Interpretation

In Schillers *Der Spaziergang* wiederholt sich eine uns inzwischen bekannte Wege-
 Thematik. Der »Weg« führt das lyrische Ich aus der Einschränkung hinaus in die
 Freiheit.¹⁷² Das lyrische Ich rettet sich in die Natur. Ein »schlängelnder Pfad« liegt
 vor ihm. Dieser »schlängelnde Pfad« verschränkt in sich auf eigentümliche Weise die
 Struktur von »Kreis« und »Bahn«. Zudem verweist er auf die zeitgenössisch aktuelle
 Vorstellung der line of beauty.¹⁷³ Wir werden darauf zurückkommen.

In *Die Räuber* begegneten wir bereits einer Art von Flucht in die Natur mit Karls
 Aufbruch in die böhmischen Wälder. In Schillers *Der Spaziergang* erscheint ein sol-
 cher »Auszug« als rettende Flucht „aus des Zimmers Gefängnis / Und dem engen
 Gespräch“ (7). Gemeinsam ist diesen »Wegen«, dass sie beide aus einer Art von
 Einschränkung hinaus in die freie Natur führen.¹⁷⁴ Trotz dieser Ähnlichkeit in der

¹⁷² Zur Forschungsliteratur und als umfassende Interpretation des Gedichtes *Der Spaziergang* ein-
 schlägig RIEDEL (1989) ; SUPPANZ (2008), S. 89ff. Zur Thematik des Spazierengehens vgl. KÖNIG
 (1996).

¹⁷³ Für Renaissance-Skulpturen ist die Bezeichnung »figura serpentinata« gängig, die die steife Hal-
 tung der Gotik auflösen, aber trotzdem harmonisch und in sich geschlossen wirken, nicht regellos
 und chaotisch, vgl MAURER (2001) ; Zur line of beauty siehe HOGARTH (1754), passim. ; Zu
 diesem vgl. RIECKE-NIKLEWSKI (1986), S. 7 mit Fußnote 29 ; SCHNEIDER (1998), bes. S. 182ff. ;
 AMANN (1999), bes. S. 40ff.

¹⁷⁴ Alle Zitate aus DTV I, S. 228–234. Angegeben wird in Klammern die Verszahl. Zur Bestimmung

Handlung erinnert der einleitende Gruß, den der geflohene Spaziergänger der Landschaft entgegenbringt¹⁷⁵ ausgerechnet an die Rede von Karl, als er aus den Wäldern zurück in die Heimat kehrt. „Sei mir begrüßt, Vaterlandserde! (*Er küßt die Erde*) Vaterlandshimmel! Vaterlandssonne! – und Fluren und Hügel und Ströme und Wälder! Seid alle, alle mir herzlich begrüßt! – wie so köstlich wehet die Luft von meinen Heimatgebürgen! wie strömt balsamische Wonne aus euch dem armen Flüchtling entgegen!“¹⁷⁶ Nicht an Karls Aufbruch in die böhmischen Wälder, sondern an Karls Rückkehr erinnern die einleitenden Verse der Elegie, die ja eine Art von Rückkehr thematisiert, und zwar thematisiert sie eine Rückkehr zur bloßen Natur zugleich mit der gegenläufigen Darstellung zunehmend fortschrittlicher Völkerentwicklung. Möglicherweise liegt im enthusiastische Gruß der Landschaft mehr als die Anspielung auf den antiken Musenanruf¹⁷⁷, mehr als eine Szene, die durch einen locus amoenus eingeleitet wird¹⁷⁸, und mehr als die Anspielung auf lokale Gegebenheiten aus Schillers Lebenserfahrung¹⁷⁹. Alle diese Aspekte treffen zu. Und darüber hinaus fällt der enthusiastische Landschaftsgruß in den Schriften Friedrich Schillers eindeutig zusammen mit einem echt-innermenschlichen Befreiungsgefühl, das zeitgenössisch nicht selten zum Ausdruck gebracht wird. Beispielsweise sucht auch Anton Reiser im gleichnamigen psychologischen Roman von Karl Philipp Moritz wiederholt dieses Befreiungsgefühl. Und es sind lange Spaziergänge unter freiem Himmel, die von den bedrückenden Zweckzusammenhängen der Alltagswelt entlasten.¹⁸⁰

Festzuhalten ist, dass für den »Weg« des *Spaziergangs* gilt: er setzt ein, nachdem ein »Exodus« sich ereignet hat.¹⁸¹ Bereits nach 13 Versen treffen wir auf die Darstellung

des Begriffes »Natur« und zum Verhältnis zwischen Mensch und Natur sei im Anschluss an Michael Neumann, der zwar in einem anderen Zusammenhang, jedoch sehr klar darauf zu sprechen kommt, bemerkt: „Unter »Natur« im weitesten Sinne ist nicht die ›natura naturata‹, die Welt des Geschaffenen, zu verstehen, sondern die ›natura naturans‹, die das Geschaffene hervorgebracht hat und immer weiter hervorbringt“ (NEUMANN 1991, S. 65 mit Fußnote 41.). „Durch seinen Körper ist er [der Mensch] ein Teil des Ganzen, der Natur, der Welt. Durch sein Bewußtsein geht er darin jedoch, anders als Tiere und Pflanzen, nicht auf“ (NEUMANN 1991, S. 40f.). Zu Goethes „Naturbild, das u. a. an die frühgriechische Physis-Vorstellung erinnert“, siehe H. Schipperges, „Modern“, in: BRUNNER (1972ff.), Bd. IV (1978), S. 236. Vgl. passend hierzu, Goethe: Italienische Reise, Neapel, 09. März 1787, HA (1948ff.) XI, S. 196, Zeile 20ff.

¹⁷⁵ Sprachanalytisch ins Detail gehend setzt sich SCHUSTER (2002), S. 251f. mit diesen einleitenden Apostrophen und weiteren rhetorischen Feinheiten dieses Gedichtes auseinander. Er bezieht sich allerdings auf die Erstfassung.

¹⁷⁶ *Die Räuber*, IV 1, DTV I, S. 569

¹⁷⁷ Siehe z.B. SUPPANZ (2008), S. 93.

¹⁷⁸ Ausführlich, mit Blick auf die literarische Tradition und mit umfassenden Hinweisen zur Forschungsliteratur erfasst W. Riedel die Aspekte des locus amoenus (RIEDEL 1989, S. 24, 32 und besonders S. 35) und locus terribilis (RIEDEL 1989, S. 102ff.) in Schillers *Der Spaziergang*.

¹⁷⁹ MEINECKE (1971), S. 100f.

¹⁸⁰ Siehe z.B. MORITZ (1981), S. 165.

¹⁸¹ Interessanter Weise kommt Ricœur, der sich mit dem hermeneutischen und semantischen Problem des Doppelsinnes beschäftigt, darauf zu sprechen, dass es nur Sinn hat, „von einer Hermeneutik des Heiligen zu sprechen (...) insofern, als mich der Doppelsinn eines Textes, der mir zum Beispiel vom Exodus berichtet, zu einer bestimmten Wegstruktur (condition itinérante) hinführt, die ich als Bewegung von der Gefangenschaft zur Befreiung existentiell nacherleben kann.“ (RICŒUR

eines »Pfades«, der sich durch das „freundliche Grün“ „schlingt“ (14). „Frei“ (13) empfängt die Wiese das lyrische Ich, dessen »Weg« bislang noch unbestimmt vor ihm liegt. Der umherschweifende Blick nur nimmt den Pfad wahr, der die Assoziation einer Schlangenlinie hervorruft. Zehn Verse später bestätigt sich diese Assoziation erneut, denn den Spaziergänger leitet „ein schlängelnder Pfad (...) steigend empor“ (24). Damit, dass sich der Wanderer auf den Pfad begibt, bestimmt er mit jedem Schritt seinen »Weg«.

Während des Spazierganges evoziert die gebundene Rede unterschiedliche landschaftliche Erscheinungen, die darauf verweisen, was der Wanderer wahrnimmt.¹⁸² Dadurch lässt er sich mehr oder weniger genau in der literarischen Landschaft verorten.¹⁸³ Die Reichweite seines Blickes übertrifft natürlich die zurückgelegte Distanz seiner körperlichen Bewegung. Am deutlichsten, sobald er einen »Abgrund« erblickt: „Tief an des Berges Fuß, der gählings (...) abstürzt“ (31f.) reicht sein Blick hinauf und hinab ins schier Endlose. Dann artikuliert das lyrische Ich die Empfindung, die ihm der Anblick dieses »Abgrundes« erweckt: „Endlos unter mir seh ich den Äther, über mir endlos, / Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schauern hinab“ (33f.). Hier begegnen wir zum ersten Mal in Schillers *Der Spaziergang* der Bezeichnung »Abgrund«.¹⁸⁴ Die Bezeichnungen »Abgrund« und »Schwindel« nutzt Schiller auch, um sprachlich wiederzugeben, was ihm beim Betrachten der Sprache widerfährt:

Ueberhaupt ist mir das Verhältniß der allgemeinen Begriffe und der auf diesen erbauten Sprache zu den Sachen und Fällen und Intuitionen ein Abgrund, in den ich nicht ohne Schwindeln schauen kann. Das wirkliche Leben zeigt in jeder Minute die Möglichkeit einer solchen [vollkommenen] Mittheilung des Besondern und Besondersten durch ein allgemeines Medium, und der Verstand, als solcher, muss sich beinah die Unmöglichkeit beweisen.

Schiller an Goethe, Jena, 27. Februar 1798, DKV 12, S. 277

Die Bezeichnungen »Abgrund« und »Schwindel« finden sich in beiden Schriften Schil-

1973, S. 86) Schon das Wort Exodus ist, im wörtlichen Sinne, die treffende Bezeichnung für die Ausgangssituation des *Spaziergangs*. Zudem führt der Text Schillers den von Ricœur angesprochenen Doppelsinn mit, der, wenngleich nicht auf der Basis des Heiligen, ein mentales Nacherleben gewährleistet.

¹⁸² Zu Schillers Matthison-Rezension (1794) und zu seinen Überlegungen zur Landschaftsdichtung siehe ALT (1995), S. 604f.

¹⁸³ »Mehr oder Weniger«, weil „[d]as Phänomen des Gestimmtseins zeigt (...), daß unser Dasein im Raume nicht in einem Lokalisiertsein an einer bestimmten Raumstelle besteht“, so, weitgehend im Anschluß an Merleau-Ponty, GÖLZ (1970), S. 204

¹⁸⁴ In Schillers *Die Räuber* taucht der »Abgrund« noch als Bezeichnung ethisch-moralischer Verfasstheit auf, im *Verbrecher aus verlorener Ehre* nutzt Schiller den in der Landschaft situierten Abgrund als Bild für den moralischen »Abstieg« des Sonnenwirtes. Der Abgrund erscheint im *Wallenstein* wiederholt mit jeweils unterschiedlichen, jedoch ineinandergreifenden Bedeutungen und erweist sich dadurch als polysemantisch, während sich im *Wilhelm Tell* der »Abgrund« nahtlos in die Gebirgslandschaft einfügt und die Bezeichnung des landschaftlichen Phänomens auch rein erhalten bleibt, während diese zugleich im übertragenem Sinne interpretiert werden kann.

lers. Besteht ein Zusammenhang besteht zwischen beiden Textstellen? Berücksichtigen wir Schillers Stellungnahme zur poetischen Auffassung landschaftlicher Erscheinungen begegnen wir folgender Aussage:

Dringt nun der Tonsetzer und der Landschaftsmaler in das Geheimnis jener Gesetze ein, welche über die innern Bewegungen des menschlichen Herzens walten, und studiert er die Analogie, welche zwischen diesen Gemütsbewegungen und gewissen äußern Erscheinungen stattfindet, so wird er aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelenmaler. Er tritt aus dem Reich der Willkür in das Reich der Notwendigkeit ein und darf sich, wo nicht dem plastischen Künstler, der den *äußern* Menschen, doch dem Dichter, der den *innern* zu seinem Objekte macht, getrost an die Seite stellen.

SCHILLER, *Über Matthissons Gedichte*, DTV V, S. 999

Schiller vermittelt durch Sprache landschaftliche Erscheinungen um der Empfindung willen. Vermitteln identische Bezeichnungen identische, wengleich individuell eigentümliche, Empfindungen, so spielt m.E. die Unterscheidung, ob es sich um metaphorische oder um eigentliche Bezeichnungen handelt, neben der Tatsache, dass die Bezeichnung stets die Empfindung evoziert, eine vergleichsweise geringere Rolle.

Der endlose Raum über und unter dem lyrischen Ich rückt dieses in die Achsenposition eines symbolischen Zentrums, das heißt, in eine Position, in der sich unendliche Höhe und Tiefe verschränken. Kosmologisch gedacht greifen in diesem Zentrum die überirdischen, irdischen und unterirdischen Bereiche ineinander. Übergänge zwischen diesen Reichen lassen sich in dieser Situation erahnen. Das lyrische Ich steht im symbolischen Weltzentrum.¹⁸⁵ *Der Spaziergang* zeigt die landschaftlichen Veränderungen, die unterschiedlichen Eindrücke eines Wanderers und bringt die mit dem Anblick des Abgrunds einhergehenden Empfindungen zur Sprache. Gerade die Empfindungen, die den bewegten Blick auszeichnen, „mit Schwindeln hinauf“ und „mit Schauern hinab“ (34), weisen den Rezipienten auf die Körperwahrnehmung des Spazierenden hin. Auf Körperwahrnehmungen, die der Anblick des Abgrunds bewirkt, und die Schiller beim Nachdenken über sprachliche Ausdrucksmöglichkeiten ebenfalls empfindet.

Der Abgrund bietet einen ersten Anhaltspunkt für die Position des Spaziergängers, zumal die subjektive Perspektive des Spaziergängers verlassen wird und der Blick des Rezipienten von außen auf den Wanderer fällt.¹⁸⁶ Zudem nähert die Rede den Leser über die zur Rede gebrachte Empfindung der Körperwahrnehmung des Wanderers an¹⁸⁷, ehe sie sich, durch die Beschreibung des weiterführenden Eindrucks „aber zwischen der ewigen Höh und der ewigen Tiefe / Trägt ein geländerter Steig sicher den Wanderer dahin“ (35f.) wieder der Landschaft zuwendet und mit dem Wort „sicher“

¹⁸⁵ ELIADE (1958), S. 44ff.

¹⁸⁶ Siehe RIEDEL (1989), S. 43.

¹⁸⁷ Zu Schillers *Der Spaziergang* und dazu, dass in diesem Gedicht „zwar der Spaziergänger oft von sich selbst, aber nur in einem Selbstgespräch [spricht]“, siehe BEISSNER (1941), S. 145.

das angesichts des »Abgrunds« bewegte Gemüt beruhigt. Die Perspektive der Elegie schweift selbst in der *line of beauty* von der Landschaftsdarstellung zur Darstellung des die Landschaft wahrnehmenden und zurück zur Landschaft. Darüber hinaus entspricht der Pfad, der eingangs des Gedichtes in den Blick fällt und der Pfad, der das lyrische Ich hinauffeitet, dem Profil nach Schillers Vorstellung von einer schönen Linie. Der Pfad »schlingt« sich durch die Wiese und der Spaziergänger steigt auf dem »schlängelnden« Pfad empor. Noch fügt sich der vorliegende »Weg der Menschen« völlig ein in die natürliche Landschaft.

Der »geländerte Steig« allerdings zeigt bereits die Überwindung natürlicher Gegebenheiten an, denn er führt über einen Abgrund hinweg, den der Mensch bloß aus seiner physischen Kraft heraus nicht zu überwinden im Stande wäre. Der geländerte Steig zeigt sich als menschliches Produkt erfindungsreicher Schaffenskraft. Der Anblick des Abgrunds und die damit einhergehenden Empfindungen wirken verändert, wirken weniger bedrohlich auf den Menschen, sobald er den »geländerten Steig« mit in Betracht zieht. Bereits vor dem Spaziergänger sind Menschen hier gewesen, die mit dem »geländerten Steig« eine bleibende Möglichkeit geschaffen haben, den Abgrund zu überwinden. Sowohl die beklemmende Furcht vor dem »Abgrund« als auch die Bangigkeit vor anderen Menschen schwindet Angesichts des »geländerten Steigs«.

Dem lyrischen Ich erscheinen, der Stimmung dieses Eindrucks entsprechend, auch die ins Auge fallenden, landschaftsgliedernden „Linien“ (39) als Hierophanie (40), ja, geradezu als „freundliche Schrift des Gesetzes, des menschenhaltenden Gottes“ (41). Ein Gesetz Gottes in Form von sichtbaren „Linien“, dem Menschen gegeben, dem der Mensch folgend, die Grenzen seines Eigentums unterwirft. Ein Gesetz, das der Mensch, nachahmend, in Form zurückgelegter und nach ihm zurückbleibender »Pfade«, ebenfalls in die Natur zu prägen vermag. Eine Schrift ohne Buchstaben, wohlbemerkt, jedoch sagen die »Pfade« dem Betrachter durchaus etwas.¹⁸⁸ Beispielsweise, dass dieser Streifen Erde von Menschen betreten, für Menschen befestigt ist, oder, dass

¹⁸⁸ „In tätigen und zum Gefühl ihrer moralischen Würde erwachten Gemütern sieht die Vernunft dem Spiele der Einbildungskraft niemals müßig zu; unaufhörlich ist sie bestrebt dieses zufällige Spiel mit ihrem eigenen Verfahren übereinstimmend zu machen. Bietet sich ihr nun unter diesen Erscheinungen eine dar, welche nach ihren eigenen (praktischen) Regeln behandelt werden kann, so ist ihr diese Erscheinung ein Sinnbild ihrer eigenen Handlungen, der tote Buchstabe der Natur wird zu einer lebendigen Geistersprache, und das äußere und innere Augen lesen dieselbe Schrift der Erscheinungen auf ganz verschiedene Weise.“ (DTV V, S. 1000) Dass »Linien« sowohl Schriftzüge von Menschenhand als auch landschaftliche Phänomene (Graben, Fluß) bezeichnen, nutzt Schiller hier und in Kombination der Verse 41 und 130–136 um genau diese Übertragung zu aufzudecken. Dass es sich bei Schiller um eine „symbolische Operation“ (Schiller, *Über Matthissons Gedichte*, DTV V, S. 998) handelt, wenn der Dichter „die landschaftliche Natur für sich selbst so hoch steiger[t], als es möglich ist (...) [und versucht], sie durch eine symbolische Operation in die menschliche zu verwandeln, interpretiert ALT (1995), S. 604f. als »allegorisches Verfahren« und argumentiert dabei mit Goethes Hinweis auf die ›zarte Differenz‹ in Kombination mit Goethes Diktum: „Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht die Allegorie, wo das Besondere als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt, die letztere aber [aus der das Symbol entsteht] ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hin-

Menschen durch diesen geländerten Steig die Gegebenheiten der Natur zu überwinden im Stande sind. Auch hier liegt der Darstellung hinsichtlich der Bezugspunkte Naturgegeben und Überwindung natürlicher Gegebenheiten eine Oszillation zu Grunde. Vom »schlängelnden Pfad«, der sich den natürlichen Gegebenheiten anpasst zum »geländerten Steig«, der diese überwindet und zurück zu den naturgegebenen »Linien des Gesetzes«.

Vergleichbar mit den als »Schrift Gottes« bezeichneten Linien im *Spaziergang* ist auch der Mensch in der Lage durch wiederholte Bewegung im Sinne von κέλευθος Linien, d.h. »Wege« in die Natur zu prägen.¹⁸⁹ Durch Wege »be-schreibt« der Mensch sozusagen auf gewisse Weise die ihn umgebende Natur. Sobald er im Besitz seiner erfindungsreichen Geisteskraft auftritt, erschafft er selbst, auch über natürliche Hindernisse hinweg, »Wege«. Analog zu dieser Überwindung der bloßen Nachahmung durch die erfinderische Tätigkeit, erschaffen sich die Menschen eine »Schrift des Gesetzes«, die zwischenmenschliches Verhalten regelt. Damit löst sich die Menschheit aus den naturgegebenen Einschränkungen. „[I]n freieren Schlangen durchkreuzt“ (43) folglich auch die im Vers 43 zur Rede gebrachte „Straße“ die „geregelten Felder“ (43). Die Straße verläuft wieder in Schlangenlinien, allerdings freier. Die Felder sind zudem geregelt, so dass Kreuzungspunkte („durchkreuzt“, 43) entstehen. Offenbar verschränkt sich die schöne Linie der Straße mit derjenigen, die geregelte Felder, die das Eigentum angibt und damit nicht mehr als Naturphänomen für sich steht, sondern sich durch einen Begriff, den der Regel, erklärt.

Analog zum Unterschied zwischen dem „ländliche[n] Pfad“ (14) und der „Straße“ (45)

zuweisen (...)“ (HA XII, S. 471). Dass es sich in Schillers *Der Spaziergang* hinsichtlich der „Schrift des Gesetzes“ (41) Demeters und der Schrift (135) und des Gesetzes (133) des sinnenden Weisen um eine offen dargelegte symbolische Operation handelt, die bei gleichbleibenden Bezeichnungen von der Anschauung ausgeht und zur Abstraktion aufsteigt, liegt m.E. auf der Hand. Die Götter in *Die Götter Griechenlandes* jedoch sind m.E. durchaus Allegorien. Hierzu und mit Bezug zu Schillers Göttern, siehe ALT (1995), S. 609; Peter André Alts Resultate gibt GEISENHANSLÜKE (2003), S. 56ff. wieder und führt die entsprechenden Literaturhinweise und Zitate an.

¹⁸⁹ Κέλευθος bezeichnet ursprünglich den »Weg«, der durch Aktivität entsteht (BECKER, 1937, S. 7ff.). Das Wort wurzelt in einer Grundanschauung, die ›treiben‹ und ›in rasche Bewegung versetzen‹ vermittelt. Agiert der Mensch als Antreibender, sind die Objekte dieser Arbeit zumeist Tiere: Rinder, Pferde und vor allem Rennpferde. Da der Sturmwind im mythischen Denken wesensverwandt mit dem Pferd ist, bezieht sich κέλευθος auch auf ihn. Der Sturmwind weht beispielsweise über das Wasser. Trifft er auf ein Segel, so treibt er das Schiff übers Meer. Eben diese Strecke, die der getriebenen Fahrt, bezeichnet κέλευθος. In die gehobene Dichtersprache geht κέλευθος als Wort für »Weg« gerade dann ein, wenn die weggeschaffende Aktivität betont wird. Eine solche Zusammenschau von Aktion und Ort klingt noch in lateinischen Wörtern wie ›celer‹, ›excello‹ und im deutschen Wort ›Einfahrt‹ an. Wengleich das Wort κέλευθος ursprünglich nicht dem Wortschatz entstammt, der den Bereich des Krieges umfaßt, erscheint es dort häufig. Und zwar, weil oft ein Vergleich menschlicher Kampfhandlungen mit Naturereignissen stattfindet. Das Bild des ungehemmt dahinfahrenden Sturmes oder des reißenen Wassers verdeutlicht zum Beispiel eine bestimmte Empfindung, das heißt, es verdeutlicht eine sinnliche Wahrnehmung, und illustriert so den Vorstoß kämpfender Parteien. In den Schriften, die nach Homers Epen entstehen verengt sich das Bedeutungsspektrum von κέλευθος rasch und das Wort verweist hauptsächlich auf den sichtbaren Raum, auf die Strasse oder den Fahrweg.

scheint der Unterschied von den „Linien“ (39) in der Landschaft, d.h. der „freundlichen Schrift des [göttlichen, T.N.] Gesetzes“ (41) und den Linien der „Schrift“ (135) des Menschen auf, sowie der Unterschied zwischen des „Waldes Geheimnis“ (23) und „der Pappeln stolze Geschlechter“ (63).

Die zu Beginn der Elegie evozierten Wegebilder wiederholen sich in verwandelter Form. Der „ländliche Pfad“, der sich durch die Wiese „schlingt“ (14) und der „schlängelnde Pfad“, der „steigend empor“ (24) leitet, gehen in den natürlich gegebenen Verhältnissen völlig auf, d.h. sie stellen keine Überwindung sondern eine Eingliederung ins Landschaftsbild dar. Sie erscheinen im Gedicht voneinander getrennt bzw. wenn es sich um ein und denselben Pfad handelt, ist er zweimal erwähnt. Dazwischen erscheint die Passage, die von „des Waldes Geheimnis“ (23) spricht. Somit führen die Pfade den Spaziergänger erstens über die Ebene, zweitens durch den Wald, drittens den Berg hinauf. Dem ersten Abgrund begegnet er mit Schwindel und Schauer, der zweite dient als Lebensrauf, während der dritte total für sich steht. Im ersten Teil fällt der Blick auf ein Steig, der Wanderer sieht im zweiten Teil eine Brücke, einen Strom überspringt und im dritten Teil unternimmt das Seh- und Denkvermögen an sich diese Funktion. Das wird im einzelnen zu belegen sein, doch ehe wir auf die verwandten Vorstellungen »Abgrund«, »Brücke«, »Sprung« eingehen betrachten wir erneut das Bild des Weges.

Die „Straße“ (45) durchkreuzt erstens geregelte Felder und keine Wiese mehr. Sie wird zweitens „verschlungen vom Wald“ (44) und führt, im gleichen Vers, drittens „den Berg hinauf“ (45). Der »Weg« durch die Ebene, durch den Wald, den Berg hinauf, wiederholt sich demzufolge, allerdings kehrt er verwandelt und verdichtet wieder. Mit der Verwandlung vom »Pfad« zur »Straße«, vom »Grün« zu den »geregelten Feldern«, von der während des Anstiegs wahrgenommenen Natur, zum umfassenden Blick auf die Straße, der vom Wald verschlungen wird und anschließend den Berg hochführt, geht eine Verdichtung, eine Zeitraffung einher. Vergleichbar mit dem sinnbildlichen »Abstieg« in Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* liegt eine Art von struktureller Wiederholung im evozierten Bild vor, wobei es sich um keine identische, sondern um eine veränderte Wiederholung handelt. Und gerade diese Veränderung verweist auf die begriffliche Bedeutung der Bezeichnung »Fortschritt«, von dem das lyrische Ich spricht, während es selbst Schritt für Schritt im körperlichen Sinne voranschreitet. Die Verdichtung lässt sich auch schlichtweg dadurch festmachen, dass die »Straße«, die über die Felder, durch den Wald und den Berg hinauf führt, in nur drei Versen dargestellt wird. Der »Pfad« hingegen, der bis hin zum »Abgrund« führt, liegt der Bewegung des Wanderers von Vers 14 bis Vers 34 zu Grunde, ehe in Vers 36 der »geländerte Steig« in den Blick fällt.

Der »geländerte Steig« zeigt die Überwindungskraft des Menschen, der sich nicht mit naturgegebenen Grenzen abfindet, sondern etwas erfindet, um sich von vorgegebenen Einschränkungen zu befreien. Die bisher dargestellte line of beauty, die sich selbst erklärende Schlangenlinie, die das Profil der Pfade prägt, wird im Landschaftsbild durch den »geländerten Steig« unterbrochen.

Er repräsentiert einen Weg, der in den natürlichen Gegebenheiten nicht mehr völlig aufgeht, sondern diese überwindet. Mit den von Demeter, einer Göttin der Antike, in die Landschaft gefügten »Linien des Gesetzes« kehrt der »Weg« wieder zurück in die Naturgegebenheit, um sie in den nächsten Versen um so rascher zu überwinden. Somit ist der geländerte Steig ein Fortschritt im Vergleich zu den »Linien des Gesetzes« und mit ihnen zusammen interpretierbar, ohne dabei aufzuhören, für sich selbst zu stehen, bis er schließlich vom Bild der »schimmernden Straße« überboten wird.

Das zweiten Bild eines »Abgrunds« erscheint bereits als menschlicher Lebensraum (50). Der Blick des Rezipienten schweift mit dem des Spaziergängers über die Landschaft. Doch löst sich dieser Blick von den gegenwärtigen Eindrücken und mit der uns bereits bekannten geometrischen Form des »Kreises« (siehe auch Kap. 3.1.2, S. 77ff. in unserer Studie) spricht Schillers Elegie von naturgesetzlichen, periodischen Abläufen, die den Menschen, wenngleich er sich wie gesagt räumlich bereits über Naturgegebenheiten hinwegzusetzen vermag, zeitlich einbinden: „Glückliches Volk der Gefilde! noch nicht zur Freiheit erwacht, / Teilst du mit deiner Flur fröhlich das enge Gesetz./ Deine Wünsche berschränkt der Ernten ruhiger Kreislauf, / Wie dein Tagwerk, gleich, windet dein Leben sich ab!“ (55ff.) Eben diese Situation entspricht einer vorhersehbaren Bestimmung, die Schiller gern mit dem Bild des kreisförmigen »Weges« darstellt, dem zu entrinnen die beiden kontrastierenden Brüder der *Räuber* sich vornehmen. Einer in etwa vergleichbaren Situation, allerdings im Sinne der Völkerentwicklung sozusagen »höher« anzusiedelnden »Enge« entflieht auch, wir erinnern uns an den Eingang dieser Interpretation erwähnten Exodus, der Spaziergänger. Er, der sich aus der Enge des Zimmers und Gespräches, aus der Enge gesellschaftlich geregelter Zivilisation, in die Natur gerettet hat, die ihn „frei“ (13) empfängt, sieht das noch nicht zur Freiheit erwachte Volk, sieht dieses unwissend eingebunden in den Kreisläufen der Natur.¹⁹⁰ Und eben diese Eingebundenheit, diese Befangenheit im »Kreis« bleibt unerkannt für diejenigen, die darin völlig aufgehen. Diese Sicht auf diese Eingebundenheit weckt dem lyrischen Ich die Erinnerung an einen früheren, an einen unschuldigen Zustand. Er selbst befindet sich jenseits dieser Eingebundenheit. Seine Sicht auf den Zustand der Eingebundenheit in naturgesetzlich ablaufende Gegebenheiten, ist nur möglich dadurch, dass er ihnen entgangen ist. Doch der Spaziergänger weiß noch mehr. Er nimmt das Absondern (61) aus natürlichen Gegebenheiten wahr, sobald ein „fremder Geist“ (59f.) ihm den „lieblichen Anblick“ (59) raubt und sich über die „fremdere Flur“ verbreitet. Das Verlassen der Eingebundenheit wird begleitet vom Gefühl der Fremdheit. Die Schilderung der Stadt ist geprägt von der durch das Werk der Menschen geschaffenen Uniformierung. Die Entzauberung der Natur erfolgt zugleich mit einer symbolischen Aufladung natürlicher Gegenstände. So kompensiert der Mensch, was er sich nimmt.

Mit zunehmender Kontrollmöglichkeit über die Natur und mit zunehmend ökonomischerer Nutzung der Natur verdichtet sich die Anzahl der Menschen auf dem gleichen

¹⁹⁰ Das Wort unwissend steht hier im Anschluss an Octavios Feststellung „Danks Deinem Engel, [Max] Piccolomini! Unwissend zog er dich zurück vom Abgrund“ (P V 1, 2290).

Raum. Erfindungen, Wissenszuwachs und das Wissen um die Vergänglichkeit des Wissens beschleunigen sich gegenseitig. „Enger wird um ihn, / Reger erwacht, es umwälzt rascher sich in ihm die Welt.“ (71f.) Mit diesen Worten sind wir vor ein Äquivalent der Kreismetaphorik gestellt, das sich jedoch auch auf die innermenschliche Welt bezieht. Erinnerung und Planung treiben das im selbstgeschaffenen Kreisläufen befangene Denken jetzt um. Dieser »Kreis« zeigt die Befangenheit zweckgebundenen Alltagsdaseins. Zwar hat der Mensch die naturgegebenen Einschränkungen überwunden, doch er setzt sich über natürliche Gesetze nur hinweg, um in den eigenen desto eingeschränkter zu agieren. Einer solchen »Enge« ist m.E. der Spaziergänger entflohen. Das lyrische Ich befindet sich außerhalb der geschauten Situation und vermag zu sehen, was die in ihre Situation Eingebundenen nicht merken. Kurz nur ist dem Spaziergänger „der Ernten ruhiger Kreislauf“ (57) zu Gesicht gekommen, ehe, im Sinne einer beschleunigten Kreisbewegung, ausführlich vom »Fortschritt« die Rede ist (72f.) indessen der Wanderer voranschreitet. Die landschaftlichen Bilder verwandeln sich in den Augen des lyrischen Ich. Die Baumlandschaft verlagert sich vom geheimnisvollen Wald zum Heerzug aus Pappeln, die schroffen Felsen werden überragt von der Stadt. Die gebundene Rede verdichtet Mythen, Kriege, Geschichten sowie Ereignisse aus der Geschichte. Der Boden, die Bäume, die Gewässer und Berge der Natur werden dabei für die je unterschiedlichen Bereiche von wechselnden Figuren besetzt.

Die durch Menschen bewerkstelligte Überwindung natürlicher Gegebenheiten führt zwar heraus aus natürlichen Kreisläufen. Der Mensch jedoch verfängt sich dadurch in einem selbstgeschaffenen, vergleichsweise allerdings engerem »Kreis«. Er verstärkt, was er zu durchbrechen unternimmt.

Mit dem Vers 123 kommt das sprachliche Kunstwerk Schillers selbst auf die Thematik der Kunst in der Gesellschaft zu sprechen. Die bildende Kunst, die „[m]it nachahmendem Leben“ (123) opisch erfreut, die der Imagination Impulse dafür liefert, sich Steine fühlend und redend vorzustellen (124). „Künstliche Himmel“ sind es nun, die „auf schlanken ionischen Säulen“ (125) symbolische Weltzentren bieten, die jene Achse symbolisieren, in der die drei kosmologischen Reiche Himmel, Erde und Hölle ineinander übergehen, die den Menschen aus der bloß zweckgebundenen Alltagswelt lösen. „[L]eicht wie der Iris Sprung durch die Luft“ (127) präsentiert sich die Brücke, deren Vorgänger, der geländerte Steig, noch erlösend-überraschend in der naturgegebenen Landschaft erschien. Der Vers, der von dieser Brücke spricht, weist in einem Vergleich darauf hin, dass diese Brücke wie ein „Sprung“ (127) „über den brausenden Strom“ (128) funktioniert. Dass »Abgrund« und »brausender Strom« für den Menschen nur durch einen »Sprung« oder eben durch einen »Steig« bzw. durch eine »Brücke« zu überwinden sind, leuchtet ein. Der Iris Sprung bezieht sich zudem auf das Sehvermögen des Menschen. Der Blick erreicht auch über Abgründe und Ströme hinweg die andere Seite. Dieses ist dann von besonderer Bedeutung, wenn der Spaziergänger vor dem letzten Abgrund weder »Steig« noch »Weg« noch sonstiges Menschenwerk vor sich sieht und seine Augen, gleich dem Sprung der Iris, die unberührte Natur betrachten, und die Hoffnung darauf, den gegebenen Stoff zu formen, ausgesprochen

wird. Wie der geländerte Steig repräsentiert die Brücke eine Art Stellvertreter für den »Sprung«, der ohne Brücke und ohne Steig stattfinden müsste, denn ohne Sprung bzw. ohne menschliche Erfindung wären weder Fluß noch Abgrund zu überwinden.

Neben dem »Weg« und den verwandten Vorstellungen von Abgrund, Brücke und Sprung treffen wir auch auf den »Kreis«. Zum ersten Mal, um die Eingebundenheit des Landvolkes in die periodischen Abläufe der Natur anzusprechen (57), zum zweiten Mal im „stillen Gemach“, in dem „bedeutende Zirkel / Sinnend der Weise [entwirft]“, der „forschend den schaffenden Geist [beschleicht]“ (129ff.), so dass erneut ein Abbild aus dem Buch der Natur in Form von Linien unter den Händen von Menschen geschaffen wird. Ohne, dass er selbst physisch erreicht, worüber er sinniert, reichen die Gedanken dieses dargestellten Weisen heran an die natürlich vorgegebenen »Linien«, die er beschleicht, und an die naturgesetzlichen Abläufe, die sich im Kreissymbol darstellen lassen. Mit der Schrift entsteht ein durch menschliche Logik entworfener Kosmos¹⁹¹, den Schillers Elegie darstellt und im Vers 135 thematisiert. Nicht nur die „beleuchteten Kuppeln“ verkündigen die Stadt (67), auch der Logos verkündigt die Aufklärung, „seine Fesseln zerbricht der Mensch“ (139), der, wie Platons Höhlenmensch, das Schattenhafte an all den Dingen wahrnimmt, die vor seinen Augen aufscheinen. Mit der gelungenen Überwindung vorhandener Gegebenheiten wird der Ruf nach Freiheit laut und zugleich Orientierung nötig.

Von der Natur ringen sie [Vernunft und Begierde] lüstern sich los.
 Ach, da reißen im Sturm die Anker, die an dem Ufer
 Warnend ihn [den Menschen] hielten, ihn faßt mächtig der flutende Strom,
 Ins Unendliche reißt er ihn hin, die Küste verschwindet,
 Hoch auf der Fluten Gebirg wiegt sich entmastet der Kahn,
 Hinter Wolken erlöschen des Wagens beharrliche Sterne,
 Bleibend ist nichts mehr, es irrt selbst in dem Busen der Gott.
 SCHILLER, *Der Spaziergang*, Vers 142ff., DTV II, S. 232

Jenseits der naturgegebenen Grenzen „irrt selbst in dem Busen der Gott.“ (148) Erinnern wir uns an das mit dem »morastigen Zirkel« zusammenhängende Bild von Wollmars Flotte (hier: 3.1.2, 79f.), die im »Ring des Bedürfnisses« befangen „nie auf die Höhe des Meeres [steuert]“ und sich damit nur „in den Vorhöfen ihrer Bestimmung“ aufhält (DTV V, S. 330), begegnen wir im *Spaziergang* den „von der Natur [losgerungenen]“ (143) Schiffen, die orientierungslos „ins Unendliche“ (146) gerissen wird.¹⁹² Die »Kreise« sind durchbrochen, doch damit droht der Untergang, erscheint noch nicht die »Bestimmung« des Menschen. Mit der »Aufklärung« kontrastierend

¹⁹¹ „[F]ür die Antike war der Logos prinzipiell dem Ganzen des Seienden gewachsen. Kosmos und Logos waren Korrelate.“ BLUMENBERG (1998), S. 8

¹⁹² Zur „Urtümlichkeit der Trennung von Lebenswegen als archaischer Konflikt, wie er in den »Erga« [Werken] des Hesiod dargestellt ist“ – siehe auch 190, 41 – und der sehr eng mit der Vorstellung des Schiffbruchs zusammenhängt, siehe BLUMENBERG (2003), S. 29 ; Selbst Goethe bedient sich

„erlöschen des Wagens beharrliche Sterne“ (148), mit der Befreiung aus den natürlichen Gegebenheiten verliert der Mensch die Orientierung. Doch die Natur selbst bleibt beständig. Die durch den Freiheitsdrang selbstgeschaffene Gefangenschaft löst sich in der Rückkehr zur Natur. „O, so öffnet euch, Mauren, und gebt den Gefangenen ledig, / Zu der verlassenen Flur kehrt er gerettet zurück!“ (170) Mit diesem Ausruf werden wir, hinsichtlich der Wegebildlichkeit, wieder an die Ausgangssituation erinnert, an die Vorstellung einer Rettung aus der Gefangenschaft durch die Flucht in die Natur. Doch wohin führte diese Flucht bisher? Aus der Gefangenschaft heraus in die freie Landschaft, auf schlangenlinienförmigen Pfaden den Berg hinauf, über den Abgrund hin zu menschlichen Zeichen der Überwindung natürlicher Gegebenheiten, immer höher hinauf, bis in die von Menschenhand völlig unberührte Natur. Bis hin vor einen Abgrund, der das lyrische Ich zum Anhalten zwingt. Die Achse der Darstellung im Sinne der *line of beauty* bildet die Rettung, die Rettung aus Eingrenzungen, aus der Gefangenschaft. Von dieser Achse ausgehend verläßt *Der Spaziergang* den Blick auf Naturgegebenes und kehrt periodisch zu ihm zurück.

Der Spaziergänger steht am letzten Abgrund still. Zurückgelassen ist jede „Spur menschlicher Hände“ (176). Doch der Gießbach stürzt den Felsen hinab. „Unter den Wurzeln des Baums bricht er entrüstet sich Bahn“ (180).¹⁹³ Unter den »Wurzeln«, die in Schillers *Wallenstein* für die Macht der Gewohnheit stehen (T I 4, 198), bricht das blinde Element sich seine »Bahn«. Und diese »Bahn« verläuft in die entgegengesetzte Richtung, die der Spaziergänger eingeschlagen hat, sie verläuft blind, ungehemmt, unterhalb der Wurzeln. Diese »Bahn« verläuft hinab in die Welt der Menschen, die sich mit der elementaren Natur auseinandersetzen werden, sie zu überwinden streben werden. Die Überwindung natürlicher Gegebenheiten durch Menschenwerk entpuppt sich vor dem Bild des hoch über dem Lärm der Menschen entspringenden, unter den Wurzeln der Bäume hinabstürzenden Gießbaches als bloßes Schattenwerk.

Festzuhalten ist: Die »Bahn« des Gießbaches verläuft entgegengesetzt zum »Weg« des

der Vorstellung des Schiffsbruchs und nutzt die Metapher »Appetit des Meeres zu Feigen«, um auszudrücken, dass „jede heranwachsende Generation (...) vor denselben Lockungen von Ferne un Abenteuer [steht]“ BLUMENBERG (2003), S. 31. Für Schiller lässt sich sagen, dass Kosinsky in *Die Räuber* Schiffbruch erlitten hat, und sich deshalb auf die abenteuerliche Reise begibt. Ebenso gilt das für Christian Wolf aus *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*. Die Abenteuerlust entsteht in diesen beiden Schriften durch das Scheitern innerhalb der gegebenen Ordnung. Hingegen spricht Goethe von einem Scheitern, weil die gegebene Ordnung aus Abenteuerlust verlassen worden ist. Gut möglich, dass die unterschiedlichen Lebenserfahrungen beider Dichter die jeweils eigentümliche Nutzung der Metapher des Schiffbruchs bedingen. Übertragen von der Lebensgeschichte des Individuums auf die Entwicklung der Menschheit insgesamt erscheint hier bei Schiller jedenfalls die Warnung vor der „Überschreitung der den Menschen gesetzten Grenze zwischen Meer und Land als Hybris“ BLUMENBERG (2003), S. 29

¹⁹³ Vgl. Goethes Gedanken zum Rheinfluss: „Erregte Ideen über die Gewalt des Sturzes. Unerschöpfbarkeit als wie ein Unnachlassen der Kraft. Zerstörung, Bleiben, Dauer, Bewegung, unmittelbare Ruhe nach dem Fall. (...) Nach einiger Beruhigung des Gemüts verfolgt man den Strom in Gedanken bis zu seinem Ursprung und begleitet ihn wieder hinab.“ *Reise in die Schweiz*, den 18. Sep. 1797, MA (1985ff.) 4,2, S. 700f.

Spaziergängers, sie führt den Berg hinab, hinunter in die durch Menschenhand gestaltete Welt. An diesem unberührten, ursprünglich–natürlichem Ort steht das lyrische Ich neben dem stürzenden Gießbach still. Der Wanderer steht vor dem Abgrund, neben dem Gießbach, wie „ein aus dem Leben Befreiter«, einer, der dank dieses Befreitseins die durch das enge Regelwerk der Menschen meßbare Zeit hinter sich zurückläßt, was in dem Sinn, dass er nicht mehr an dieser teilhat, verstanden wird.“¹⁹⁴ Und um diesen Ort zu erreichen, musste sich das lyrische Ich körperlich und geistig auf den »Weg« begeben. Der Chronotopos Weg führt den Spaziergänger mental und physisch durch Zeit und Raum hindurch, bis der Spazierende dem Gipfel des Berges einen mentalen und physischen Anhaltspunkt erreicht. Er kommt zu sich und findet sich im weglosen Raum. Er sucht den »Pfad«, den es jetzt nicht mehr sieht (173), steht wieder am »Abgrund« (173f.) still und zwar diesmal ohne Schwindel und ohne Schaudern und ohne, dass ein geländerter Steig erscheint. Doch eine Hoffnung nimmt das lyrische Ich in den Stoffen der Natur wahr, die Hoffnung auf die bildende Hand, die Hoffnung auf den Künstler. Wie aus der Zeit herausgetreten „hängt“ ein Adler in der Luft, symbolisiert die Achse des Weltzentrums und das unsichtbare Band zwischen Himmel und Erde.

[I]m Zenit, somit am höchsten Gipfel des Himmelsgewölbes, im »Weltzentrum«, in diesem Ort, wo das Aufbrechen der Himmelsebenen und ein Ineinandermünden der drei Weltzonen möglich wird, steht die Sonne (das heißt die Zeit) unbeweglich still für den, »der da wissend ist«, das *Nunc fluens* bildet sich in paradoxem Prozeß um in ein *Nunc stans*.“¹⁹⁵

Somit symbolisiert auch die Sonne, durch allen Wechsel menschlichen Wirkens hindurch, die naturgesetzliche Beständigkeit, so dass m.E. *Der Spaziergang* mit seinen geschlängelten Pfaden insgesamt ein Sinnbild für den Kontrast zwischen »longue durée« und wechselnden Gesellschaftsformen darstellt.¹⁹⁶ Diese Erkenntnis kommt enthusiastisch zu Wort:

Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.
SCHILLER, *Der Spaziergang*, Vs. 200, DTV I, S. 234

Der Spaziergang ist ein zur Rede gebrachter »Weg«, der körperliche und geistige Aktivität repräsentiert. Auch dadurch schließt er sich an die Vermittlung landschaftlicher Eindrücke an, um die sich die zeitgenössisch bekannten englischen Gärten und die entsprechende Gartenliteratur bemühen. Der eigentliche Spaziergang vermittelt sinnliche Eindrücke, die der Gedankenwelt des Spaziergängers Impulse für den »geistigen

¹⁹⁴ ELIADE (1958), S. 96.

¹⁹⁵ ELIADE (1958), S. 96.

¹⁹⁶ Zum Begriff »longue durée« vgl. z.B. EAGLETON (2003), S. xii.

Spaziergang durch die Geschichten« liefert. *Der Spaziergang* bezeichnet sowohl den körperlichen, wie auch im übertragenem Sinne die geistige, ungezwungene, pflichtfreie Bewegung. Die sowohl auf die körperliche als auch auf die geistige Aktivität zutreffende Bezeichnung »Spaziergang« repräsentiert einen Zusammenhang zwischen Körper und Geist, denn das sehende Auge, das über Abgründe und Ströme hinweg das andere Ufer gewissermaßen zu erreichen vermag, öffnet als Einfallstor für den Erfindungsreichtum die Möglichkeit, den Körper gleichsam nach sich zu ziehen. Das körperliche Durchschreiten des Raumes und der Anstieg auf den Gipfel des Berges, verschränken sich mit einem geistigen Durchdenken von Geschichten, die in die wechselnden Erscheinungen hineingelegt werden, bis am höchsten Punkt kein Vorwärtskommen mehr möglich ist, bis der »Weg« sich dem suchenden Auge verbirgt und der Spaziergänger still steht.

Hinsichtlich der Wechselwirkung von Bild und Begriff wird deutlich, dass jeder Begriff, der sich auf Geschichte bezieht, aufruhrt auf der gemeinsamen Basis naturgesetzlicher Gegebenheit. Diese gemeinsame Basis bleibt beständig, wenngleich »Antike« und »Moderne« sie mit unterschiedlichen Erscheinungen besetzen. Der Begriff von Natur verweist auf deren Beständigkeit wohingegen der Begriff von Geschichte auf eine Dynamik verweist, die nur im Kontrast zur Beständigkeit erscheint. Die wiederkehrenden landschaftlichen Elemente: Ebene, Wald, ansteigender Weg, fließendes Gewässer und Abgrund repräsentieren die Basis für die wechselnden Erscheinungen, die in diesen landschaftlichen Gegebenheiten auftauchen.

Die unberührte Natur zeigt dem still stehenden Spaziergänger den Stoff für den Künstler und mit dem Stoff liefert sie den Impuls, den er als Hoffnung auf die bildende Hand interpretiert. Der Stoff des Dichters, der aus Worten, Flexions- und Konstruktionsgesetzen besteht, wird durch den Stil Schillers so geformt, dass die evozierten Bilder stets im Vordergrund erscheinen und die Worte selbst hinter den zur Rede gebrachten Symbolen verschwinden. *Der Spaziergang* führt den Rezipienten durch eine Landschaft, die aus einer Ebene, einem Wald und einem Berg besteht, und durch ein fließendes Gewässer gekennzeichnet ist. Diese Basis kehrt in unterschiedlichen Ausführungen wieder, wobei der Abgrund erstens mit dem geländerten Steig erscheint, zweitens bebaut mit den Häusern auftaucht und schließlich für sich allein erscheint, die Dreiteilung: Rettung in die Natur, Überwindung der Natur und Rückkehr zur bloßen Natur, signalisiert. Die Rede geht aus von natürlich Gegebenen Erscheinungen, schweift von ihnen ab und kehrt wieder zu ihnen zurück. Damit ist diese Elegie im Sinne der *line of beauty* geformt. Die Struktur der Pfade weist über sich hinaus auf diese Form.

Für Schiller als Dichter von Geschichtstragödien liefert schließlich die Historie eben das, was die Natur dem, im weitesten Sinne des Wortes, bildenden Künstler liefert: Stoff.

3.5 Wallenstein

3.5.1 Überblick

Wenngleich die Geschichte eine Fülle an »Stoff« für den im historischen Fach umfassend belesenen Dichter liefert, macht sich nicht selten „die Faktizität des Historischen nur störend und ablenkend bemerkbar“¹⁹⁷. Und doch nutzt Schiller trotz der Schwierigkeiten in der Bearbeitung für die Bühne historisch überlieferte Ereignisse als Stoff. Ein Stoff, der dem Dichter Tatsachen, Personen und Schauplätze vor Augen führt, der seine Imaginationskraft nährt. Doch nicht nur die Möglichkeit, seine Imagination anzuregen, bestimmt m.E. Schillers Entscheidung, aus historischen Ereignissen wirkungsästhetisch ausgerichteten Geschichtstragödien zu formen. Dass Schiller geschichtliche Ereignisse gerade dazu nutzt, Tragödien zu schreiben, lässt vermuten, dass für Schiller die Geschichte genau das bereithält, was für die antiken Griechen der Mythos bereitgehalten hatte: einen Stoff, der die Menschen an eine gemeinsame Vergangenheit erinnert. Darüber hinaus liefert die Historie Beispiele einzigartiger Personen, die Höchstleistungen in körperlicher und geistiger Hinsicht vollbringen. Somit erweitert sich Schillers anthropologisches Studium über den medizinisch–philosophischen Bereich hinaus um den historischen.

Historisches Geschehen bündelt Einzelfälle zu allgemeinen Vorstellungen, die durch Symbole, Sprachbilder und Gleichnisse zu Wort kommen.¹⁹⁸ Der jeweilige Begriff von »Geschichte« entstammt diesem Prozess. Der »Weg« als Symbol, Sprachbild und Gleichnis begegnet uns in Schillers *Wallenstein*–Trilogie und verweist in dieser Geschichtstragödie auch auf die Vorstellung vom »Ablauf« der Geschichte. Es ist stets die Wechselwirkung von Bild und Begriff, die schon innerhalb der Historiographie das jeweilige Verständnis von »Geschichte« erhellt.¹⁹⁹ Darüber hinaus konnotieren in Schillers *Wallenstein*–Trilogie, die ja sogar auf Schillers eigener historiographischen Arbeit aufruht, Bilder die mit ihnen zusammenhängenden Begriffe, z.B. das Bild vom »Weg durch Krümmen« den Begriff von »Ordnung« (siehe Kap. 2.2, S. 56 in dieser Arbeit).

„Fruchtbar und weit umfassend ist das Gebiet der Geschichte; in ihrem Kreise liegt die ganze moralische Welt“ (DTV IV, S. 749) heißt es in Schillers Antrittsrede *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte*. Wieder ist vom »Kreis« die Rede. Diesmal umfasst er eine Vorstellung von »Geschichte«. Vergleichbar mit dem »Kreis der Menschheit« (vgl. SCHILLER, *Die Räuber*, III 2, DTV I, 566.), den Kosinsky mit seinem Eintritt in die Räuberbande verlässt, integriert der »Kreis der Geschichte« Menschen verbindende, moralische Werte. Solche »Kreise«, der Menschheit und der

¹⁹⁷ UEDING (1992), S. 389.

¹⁹⁸ DEMANDT (1978) passim.

¹⁹⁹ RICŒUR (2000), S. 21ff.

Geschichte, zielen nicht darauf ab, die Wiederkehr des Immergleichen zu bezeichnen, sondern repräsentieren eine Raumvorstellung : Innerhalb des »Kreises« stabilisieren sich menschliche Konventionen.

Karl–Heinz Hahn²⁰⁰ geht darauf ein, dass Schiller davon spricht, Geschichte als ein »Aggregat von Bruchstücken« zu betrachten und die Aufgabe der Forschung darin besteht, das »Aggregat zum System, zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen« zu fügen²⁰¹ und Schillers akademische Antrittsrede *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte* (DTV IV, S. 763) heißt es, dass der „philosophische Verstand“ (DTV IV, S. 763) „Bruckstücke durch künstliche Bindungsglieder verkettet“ (DTV IV, S. 763) und dadurch „das Aggregat zum System [erhebt], zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen“ (DTV IV, S. 763). Diese Verkettung von Bruchstücken zu einem Ganzen und die so geleistete Erhebung eines Aggregates zum System verweist auf eine im 18. Jahrhundert bewusst angestrebte, geistige Aktivität. Das kopernikanische Weltbild und die Kritiken Kants forcierten bereits vor Schiller den bewegten Betrachter, weil sich die Menschheit schon seit geraumer Zeit nicht mehr als den Mittelpunkt der Welt begreift und weil sich die Erkenntnis der objektiven Wirklichkeit der menschlichen Erkenntniskraft entzieht.²⁰² Die Vorstellung eines Zentrums, von dem aus gesehen die Gesamtheit der Dinge überblickt werden könnte, erlischt und fordert notwendig den »bewegten Betrachter« in doppelter Hinsicht : körperlich–emotional und geistig–kombinierend. Diese Forderung lässt sich auch an der Revolution in der Gartenkunst nachvollziehen (siehe Kap. 1.1, S. 11 in dieser Arbeit), die den sich bewegenden Betrachter zur Kombination einzelner Eindrücke zu einem Ganzen herausfordert. Dieser Herausforderung stellt sich auch das Werk Schillers.²⁰³

Mit dem „Gebiet der Geschichte“ (DTV IV, S. 749) und ihrem »Kreis« verknüpfen sich „alle noch so verschiedenen Bahnen Ihrer künftigen Bestimmung“ (DTV IV, S. 750), so sagt Schiller zu den Hörern seiner Vorlesung. Friedrich Schiller fährt fort: „[A]ber eine Bestimmung teilen Sie alle auf gleiche Weise miteinander, diejenige, welche Sie auf die Welt mitbrachten – sich als Mensch auszubilden – und zu dem Menschen eben redet die Geschichte“ (DTV IV, S. 750). Dem »Kreis« und der »Bahn« im Zusammenhang mit der »Bestimmung des Menschen« sind wir bereits in den *Räubern* begegnet. Was hat sich seither verändert? Mit der »Geschichte« als Bezugsbegriff erweitert sich der Bedeutungsbereich der Bezeichnung »Kreis« um den räumlichen Vorstellungsaspekt.²⁰⁴ Insbesondere die Integration des *λόγος* trägt zu dieser Erweiterung mit bei, zumal es sich um sprachlich fixierte Ereignisse handelt, durch welche die »Geschichte« zu

²⁰⁰ HAHN (1987) schreibt über Schiller und dessen „Beitrag zur Theorie der Geschichtswissenschaft“ einen gleichnamigen Aufsatz, der leider ohne Literaturangaben abgedruckt ist.

²⁰¹ HAHN (1987), S. 88

²⁰² Zur Antropologie und der Auffassung von Weltgeschichte siehe VIEWEG (1987).

²⁰³ Und dieser Herausforderung stellt sich auch diese Arbeit, die zur Kombination einzelner Wegebilder anregen will.

²⁰⁴ Zur periodischen, kreisartigen Hintergrundvorstellung und der damit zusammenhängenden Metaphorik zur gestaffelten, in Stufen geschichteten Nachfolge, zur Sukzession, vgl. „Gordon: Was kann

dem Menschen redet.²⁰⁵

Hinsichtlich der »Bahnen« einer »künftigen Bestimmung« ist der Plural des Wortes »Bahnen« hervorzuheben, um aufzudecken, dass Schiller hier nicht mehr nur die eine Bestimmung des Menschen schlechthin, sondern die Mehrzahl der individuellen Bestimmungen berücksichtigt. Er zieht die je einzigartigen Bestimmung der Vielzahl von Individuen in Betracht. Zudem liegt in dieser thematisch neuartigen Kombination von »Kreis« und »Bahn« eine Abkehr von der Vorstellung „Gottgleichheit ist die Bestimmung des Menschen“²⁰⁶ vor uns. Damit wendet sich die Betrachtung weg von abstrakten Spekulationen hin zum Menschen selbst, der in der Auseinandersetzung mit geschichtlichen Ereignissen gesehen wird. Mit der Bezeichnung »Mensch« hat es hier seine eigene Bewandnis. Die Bezeichnung bedeutet nicht einfach die Gattung Mensch im physikalisch–biologischen Sinne, sondern verweist auf etwas, wonach es individuell zu streben gilt, auf Ausbildung. Als Mensch wird man im Sinne Schillers nicht geboren, zum Menschen muss man erst werden. Darauf verweist ja bereits die »einzige Bahn« des jeweils einzelnen Menschen in Schillers Elegie *Der Tanz* (hier: 3.3.2, S. 131). Die Ausbildung zum Menschen erscheint als die wesentliche Bestimmung des Menschen. Anlagenvielfalt und Anlagenunterschiedlichkeit ist unter den Menschen vorhanden. Folglich ist die jeweils möglichst vollständige Ausbildung der jeweiligen Anlagen vorgesehen, so dass jeder einzelne Mensch seine Bestimmung in der *chain of being*, der Idee von der großen Kette der Wesen, zugesprochen bekommt. Damit liegt die Bestimmung des Menschen vor als die jedem Individuum zukommende Einzigartigkeit, die auszubilden ist. Die Gesamtheit dieses Ausbildungsprozesses erst stabilisiert einen großen Zusammenhang im Sinne von Gesellschaft.

Bestimmbarkeit und Bestimmung sind Begriffe, die gerade durch das Bild des Weges anschaulich dargestellt werden können. Mit jedem »Schritt« bestimmt der Mensch seinen »Weg« und reduziert zugleich die noch offen vor ihm liegenden Möglichkeiten

aus blutger Tat Euch [Buttler] Glückliches / Gedeihen? O aus Blut entspringt nichts Gutes! / Soll sie die Staffel Euch zur Größe bauen?“ (T IV 8, 2885ff.) – Vgl.: „Max: Unglücklich schwere Taten sind geschehn, / Und eine Frevelhandlung faßt die andre / In enggeschloßner Kette grausend an. / Doch wie gerieten *wir*, die nichts verschuldet, / In diesen Kreis des Unglücks und Verbrechens?“ – „Wallenstein: Du [Max] bist an mich / Geknüpft mit jedem zarten Seelenbände, / Mit jeder heiligen Fessel der Natur, / Die Menschen aneinanderketten kann.“ (T III 18, 2167ff.); Max: „Es hängt Gewicht sich an Gewicht / Und ihre Masse zieht mich schwer hinab.“ (T III 23, 2420f.) und zu diesen Symbolen ELIADE (1958), S. 121ff. ; Dass bei Friedrich Schiller die Sukzessionsmetaphorik wie im oben angeführten Zitat auch mit dem Bild der »Leiter« einhergeht, berührt auf der ihm eigentümlichen Kombination von Ursache–Wirkung und Mittel–Zweck Zusammenhängen, so dass in der bildlichen Sprache der Verlust der »Leiter« aus den gewohnten Kausalzusammenhängen entläßt. Siehe auch Fußnote 112, S. 116 in dieser Arbeit.

²⁰⁵ Dass »Geschichte« nicht „die Summe aller in ihr vollzogenen Benennungen und Bezeichnungen, ihrer Dialoge oder Diskussionen [ist]“ betont bereits KOSELLECK (1979), S. 214. Er führt dazu aus: „Sie geht auch nicht in den Begriffen auf, von denen sie jeweils erfaßt wurde. Es kommt also darauf an, den Kurzschluß von der Begriffssprache auf die politische Geschichte zu vermeiden.“ KOSELLECK (1979), S. 214. Hinsichtlich dieses Aspektes tangiert Koselleck Blumenbergs Auffassung von »Begriff«.

²⁰⁶ Schiller, *Philosophie der Physiologie*, DTV V, 250

der Bestimmbarkeit um eben diesen »Schritt«. Mit den Worten „Da noch alles lag in weiter Ferne, / Der Weg sich noch unendlich vor dir dehnte, / Da hattest du Entschluß und Mut – “ (T I 7, 453f) bringt die Gräfin im *Wallenstein* dieses Dilemma zur Sprache. Von einem Dilemma ist durchaus zu sprechen, da Wallenstein im Genuss seiner Handlungsmöglichkeiten vor jeder bestimmten und damit ihn bestimmenden Aktion zögernd verharret. Und genau dieses Zögern und, um mit Josef Vogl zu sprechen, „Zaudern“²⁰⁷, bestimmt Wallenstein und zwar gerade deswegen, weil sein Zögern zum Einfallstor für die Bestimmung von außen wird. An der Tragödienfigur Wallenstein zeigt sich: Wer nicht selbst bestimmt, wird bestimmt.

Schiller jedenfalls lässt davon ab, seine Energie auf die Suche nach *der* Bestimmung des Menschen zu verwenden und vermag es sogar, sich in den *Xenien*, die „im Wesentlichen zwischen Oktober 1795 und September 1796“²⁰⁸ entstehen, humorvoll über die Verkaufskraft dieser Thematik zu äußern.

Buchhändler-Anzeige

Nichts ist der Menschheit so wichtig, als ihre Bestimmung zu kennen;

Um zwölf Groschen Kurant wird sie bei mir jetzt verkauft.

SCHILLER / GOETHE, *Buchhändler-Anzeige*, DTV I, S. 288

Die *Wallenstein*-Trilogie ist dasjenige Werk Schillers, in dem das Bild des Weges am häufigsten auftritt. In Schillers geleisteter Vorarbeit, der *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, rückt Gustav Adolf in den Mittelpunkt des dargestellten Geschehens, wohingegen in der Tragödie Wallenstein zur Zentralfigur avanciert. Dieser Perspektivenwechsel ermöglicht es dem Leser, die Geschichte aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu betrachten.²⁰⁹ Hinsichtlich der Wegebildlichkeit treffen wir in der dramatisch ausgeformten Geschichte des Dreißigjährigen Krieges auf ein Netz von Metaphern, insbesondere im Zusammenhang mit der Bezeichnung »Weg«. Wir begegnen Wegmetaphern, die Charaktereigenschaften bezeichnen („Max: [E]r [Wallenstein] (...) ist unverstellt und haßt die krummen Wege“ ; P III 5, 1700f.), Wegebildern, die dazu beitragen, sich einen Begriff von etwas zu machen („Octavio: Der Weg der Ordnung, ging’ er auch durch Krümmen“ ; P I 4, 467.) und durch das Bild des Weges bringt Schiller sowohl in Details als auch im Ganzen die Bedeutungsvielfalt von »Begriffen« zur Sprache. Zum Thema setzt sich der ambitionierte Dichter, der „seine philosophische Bude schließt“, weil ihm „das Herz nach einem betastlichen Objekt [schmachtet]“ die dramatische Darstellung der Ereignisse des Dreißigjährigen Krieges (1618–48) im böhmischen Gebiet.²¹⁰

²⁰⁷ VOGL (2007)

²⁰⁸ DTV I, S. 907

²⁰⁹ „Jeder Wechsel der Perspektive verheißt einen neuen, zusätzlichen Hinblick, die Entfernung vom bis dahin erzwungenen *en face* entspricht dem mit der Entfernung wörtlich bezeichneten *Fortschritt*.“ SAILER-WLASITS (2003), S. 153, Hervorhebung von Sailer-Wlasits.

²¹⁰ Brief Nr. 130, an Goethe, 17. 12. 1795, B (1984) I, S. 133 ; DTV II, S. 1234

Der *Wallenstein*-Trilogie ist ein *Prolog* vorangestellt, den Schiller Anfang Oktober 1798 aus gegebenem Anlass, auf Grund der Neueröffnung des renovierten Weimarer Theaters, niederschreibt, an Goethe sendet und dessen Korrekturvorschläge rasch berücksichtigt, so dass zur Premiere am 12. Oktober 1798, der *Prolog* das Bühnenspiel einleiten kann.²¹¹ Zuerst spricht der *Prolog* symbolisch von der allgemeinen Kunst theatralischer Aufführungen, um anschließend auf den Schauplatz, auf die neueröffnete, glanzvoll umgebaute Weimarer Bühne zu verweisen. Der *Prolog* würdigt den der Alltagswelt enthobenen Schauplatz sowie die Schauspieler und hält diese vergleichend gegen den Text des Dichters, wobei deutlich wird, dass die Schauspieler den während der Aufführung gegenwärtigen Augenblicken verpflichtet sind, wohingegen der Text des Dichters das Kunstwerk dauerhaft bewahrt.

Der Dichter selbst hat, angeregt von der neu gestalteten Bühne, „kühn die alte Bahn [verlassen]“ (Vs. 52), um das Publikum „aus des Bürgerlebens engem Kreis / Auf einen höhern Schauplatz zu versetzen“ (53f.). Die bereits Schillers frühesten Schriften eingeschriebene Vorstellung eines eingeschränkten Daseins, das auch hier mit dem „engen Kreis“, einer Metapher für soziale Zusammenhänge, bezeichnet wird, verschränkt sich mit der Vorstellung einer Befreiung durch die Kunst. Der »enge Kreis« der Lebenswelt (*Wallenstein*, Prolog, Vs. 53), der in Anbetracht des inszenierten Schauspiels vom Publikum verlassen wird, steht hier zunächst als Metapher dafür, die neue Position des Publikums von der alltäglichen Position zu unterscheiden. Eine solche Unterscheidung trifft jedoch ebenfalls auch auf den Chor zu, der in der Tragödie abseits von der Bühnenhandlung positioniert ist. „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“ *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, DTV II, S. 821. Die Positionsveränderung aus der Alltagswelt hinaus ins Theater versetzt m.E. das Publikum im Idealfall in eine dem Chor analoge Lage, und zwar in die Lage, beobachtete Ereignisse reflektieren zu können.²¹² Die „alte Bahn“, die der Dichter für das angekündigte, sein Publikum aus der Alltagswelt befreiende Kunstwerk, verlässt, symbolisiert eine zusätzliche Steigerung dieser Befreiungsvorstellung.

Zeitgenössische Wirklichkeit und Dichtung blendet Schiller durchaus ineinander, modelliert dabei das Kunstwerk jedoch als ein der Wirklichkeit enthobenes. So rechtfertigt Schiller die ungewohnte »Höhe« der *Wallenstein*-Trilogie.²¹³

²¹¹ Gesprochen wurde der Text vom Schauspieler Heinrich Vohs, dessen ruhige Deklamation von den Rezensenten gelobt wird, siehe DTV II, S. 1238.

²¹² Vgl. zur Funktion des Chores auch OSCHMANN (2007), S. 170.

²¹³ Mit dem Verhältnis von Wirklichkeit und Dichtung setzt sich Hans Feger in seinem Aufsatz „Die Entdeckung der modernen Tragödie. Wallenstein – Die Entscheidung“ (2006) auseinander und stellt fest: „Der ästhetischen Erziehung einer idealisierenden Kunst soll es (...) gelingen, eine Revolution zu bewerkstelligen, damit die Auswüchse der realen [Französischen] Revolution nicht riskiert werden müssen“ (FEGER 2006, S. 250). Dem stimme ich grundsätzlich zu und würde lediglich ergänzend zu Fegers Bemerkung hinzufügen, dass es die durch die Dichtung gewonnene Distanz ist, die den Betrachter in Ruhe über Möglichkeiten nachdenken lässt, die er nicht sieht, solange er völlig eingebunden in seiner Realität – „im engen Kreis“ (*Prolog* zu Schillers *Wallen-*

Er führt durch den *Der Prolog* hin zur Thematik des erwarteten Bühnenstückes. Die Rede ist vom Dreißigjährigen Krieg, genauer: davon, dass das Schauspiel zu einer Zeit einsetzt, in der bereits sechzehn Jahre lang dieser Krieg wütet. Der *Prolog* vermittelt einen kurzen Blick auf den sittenlosen Zustand und spricht von Wallensteins Unternehmen. Die Kunst der Dichtung, so der *Prolog*, „sieht den Menschen in des Lebens Drang / Und wälzt die grök्रे Hälfte seiner Schuld / Den unglückseligen Gestirnen zu“(108ff.).²¹⁴ Das Bild des Weges, das von den Sternenbahnen beschrieben wird, fällt in unseren Themenbereich. Durch die genannten Verse deutet Schiller auf ein Leitmotiv seiner Trilogie und auf die Perspektive der Dichtung, die eben nicht wie die Historiographie auf Daten und Fakten aus ist, um den inhaltlichen Ablauf geschichtlicher Ereignisse zu rekonstruieren, sondern die das Menschliche der Helden, die in die Geschichte eingegangen sind, in einer schönen Form wiedergibt.²¹⁵

Ausklängen lässt Schiller den *Prolog* mit zwei Bitten um Nachsicht, da erstens die Titelfigur in *Wallensteins Lager* nicht auf der Bühne präsent sein wird, wengleich ihre Wirkungsmacht die Soldateska durchdringt. Im Gegenzug dazu erkläre nur die dargestellte Soldateska Wirkungsmacht und Erscheinungsbild der Titelfigur, deren Auftritt dem zweiten und dritten Teil der Trilogie unter den Titeln *Die Piccolomini* und *Wallensteins Tod*, vorbehalten ist.²¹⁶ Die zweite Bitte richtet sich an die Geduld und Aufnahmebereitschaft des Publikums und verweist auf den Umfang und die Sprache

stein, Vs. 59) – bleibt. Hinsichtlich des von Feger angesprochenen Momentes der »Reue«, die „die Wirklichkeit aufheben und dialektisch in den Zustand der Möglichkeiten zurückführen [will], der vor der Veränderung des Werdens lag“ (FEGER 2006, S. 251, Fußnote 4) ist, mit Blick auf die Wegebildlichkeit, ein zentraler Aspekt angesprochen, der m.E. schlichtweg auf die Vorstellung der »Umkehr« verweist. Feger schreibt weiter: „In diesem Sinn will Schiller die französische Revolution wieder-holen“ (ebd.). Dagegen ist einzuwenden, dass Schiller – weder im zeitlichen noch nicht-zeitlichen Sinn des Wortes Wiederholung – die Französische Revolution wiederholt, wengleich er durchaus auf deren Ereignisse anspielt. Schiller zeigt mit der *Wallenstein*-Trilogie schlichtweg Möglichkeiten auf. Möglichkeiten, die so in Wirklichkeit nicht existieren. Und dass Schiller durch diese mitunter provokativ wirkenden Möglichkeiten Empfindungen auslöst, nachdenklich stimmt, körperliche und geistige Kräfte des Publikums zugleich aktiviert, damit, dass er etwas bewegt, und dass er das Publikum in einen Zustand versetzt, von dem aus die selbständige, freie Entscheidung zur möglichen Tatsache wird. Mit den Worten „[B]eides in einem: Theater der Affekte und politisches Theater“ bringt Rolf-Peter Janz diesen Aspekt auf den Punkt (JANZ 2006, S. 304). Auch KRAFT (1978) weist diesbezüglich den literarischen Kunstwerken Schillers einen entsprechenden Modellcharakter zu (KRAFT (1978), S. 92, 96 u. ö.). Solche Situationen, aus denen heraus das Gemüt die Fertigkeit, sich frei zu entscheiden, erlangt, blendet die *Wallenstein*-Trilogie für alle dargestellten historischen Ereignisse geradezu aus. M.E. ist es also nicht der Idealismus Schillers, der einen vertieften Realismus entdeckt (Feger, S. 258), sondern der Realismus Schillers, der die „fehlende Idealität“ (Brief Schillers an W.v.Humboldt vom 21. März 1796, NA 28, S. 204 – zitiert auch bei Hans Feger, S. 258) zeigt. – Zum Realismus bei Schiller sehr aufschlussreich H. Schneider in NA 8, S. 371ff. ; Zum anthropologischen Realismus unverzichtbar (RIEDEL 1985, S. 110, 238 u. ö).

²¹⁴ Einschlägig zur Bedeutung der Astrologie im *Wallenstein* RANKE (1990), S. 323ff.

²¹⁵ Zum Fiktionalitätscharakter auch des Inhaltes, der den Stoff bzw. das Material für die schöne Form liefert, vgl. ELM (1996), S. 83–97.

²¹⁶ Uraufführung der *Piccolomini* vor den Augen des Herzogs am 31. 1. 1799, ; Premiere von *Wallensteins Tod* am 20. 4. 1799 in Weimar, siehe DTV II, S. 1237.

des angekündigten Bühnenspiels, denn *Wallensteins Lager* wird in gereimten Versen vorgeführt.

In *Wallensteins Tod* vierter Auftritt, erster Akt, spricht Wallenstein den berühmt gewordenen, großen Monolog, den sogenannten Achsenmonolog. Der Feldherr reflektiert seine Lage. Sein Spiel mit dem Möglichkeitsreichtum, der Genuss vielfältiger Handlungsalternativen, seine Entscheidung, sich noch nicht zu entscheiden, stiften Verwirrung. „Die Wirklichkeit der Person wird nur in dem manifest, wozu sie sich entscheidet“²¹⁷, bemerkt Kurt Wölfel, ohne allerdings explizit auf die hier angesprochene Problematik der Entscheidung für das Sich–Nicht–Entscheiden Wallensteins einzugehen. Die Wirklichkeit der Person Wallenstein wird manifestiert und zwar dadurch, dass sein Nicht–Entscheiden zu entschieden vorgegreifenden Handlungen seiner Generale führt. Diese Handlungen bestimmen die Wirklichkeit Wallensteins. Die Thematik der Entscheidungssituation ist in der literarischen Tradition im Bild vom Scheideweg verankert.²¹⁸ Und dieses Bild kehrt auch in der *Wallenstein*–Trilogie wieder, die freie Entscheidungen werden allerdings nicht getroffen.

Der von Wallenstein offen gehaltene Möglichkeisspielraum veranlasst die Generale, Vorkehrungen zu treffen, falls diese oder jene Entscheidung Wallensteins doch fallen könnte. Und diese Vorkehrungen verringern enorm rasch Wallensteins Handlungsmöglichkeiten. Er selbst wird zur Marionette im ausgetragenen Kräftespiel voreiliger, profitorientierter Freundes– und Feindesaktionen.²¹⁹

Der Feldherr zögert. Weder führt er seine Armee gemeinsam mit kaiserfeindlichen Heeren gegen die kaisertreuen spanischen Heere ins Feld, noch bekundet er seine Loyalität zum Kaiser. Wallensteins Verhandlung mit dem schwedischen Oberst Wrangel führt zu keinem entschlossenen Handeln der Titelfigur. Wrangel fordert von Wallenstein einen öffentlichen Bruch mit dem Kaiser, die Entwaffnung der spanischen Heere, die dem Kaiser treu sind, und die Übergabe von Prag und Eger an die Schweden. Prag hat symbolische Bedeutung. Wallenstein weigert sich dieser Forderung. Wrangel lenkt ein und reduziert seine Forderungen auf einen Teil von Prag. Wallenstein bittet um Bedenkzeit und Wrangel entfernt sich. Der Herzog selbst gibt Octavio den Befehl, sich zu den spanischen Heeren zu begeben, um sie zum Schein gegen ihn anzuführen und doch tatenlos zu verharren, sollte dergleichen Befehl an ihn ergehen.

Max stellt, als Reaktion auf Octavios angesprochenen Verdacht hin, Wallenstein zur

²¹⁷ WÖLFEL (2004), S. 148

²¹⁸ HARMS (1970) passim.

²¹⁹ „[S]o zeigt er [Schiller T.N.] im *Wallenstein* den geschichtlichen Helden, der in der vermeintlichen Freiheit seines Tuns am Ende von Kräften umstellt ist, die ursprünglich das Werkzeug seiner eigenen Pläne waren. Der große Akteur der Geschichte treibt schließlich jener Erfahrung zu, die er vorher als die für ihn schlimmste aller möglichen ausgesprochen hat: »Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet.«“ BRANDT (1987), S. 24 mit Fußnote 23, die *Wallensteins Tod* I 7, Vs. 528 anführen sollte ; vgl. DTV II, S. 426.

Rede und muss dabei lernen, seinen Feldherrn mit den Augen eines mündig gewordenen, pflichtbewussten Oberst zu sehen.²²⁰

3.5.2 Scheideweg

Diese Trilogie enthält Topoi, die in der Literatur lange tradiert sind. Der griechischen Tradition entstammt die sehr alte Vorstellung vom Menschen am Scheidewege.²²¹ Vergleichbar dazu befindet sich Wallenstein in einer prekären Situation:

WALLENSTEIN

Noch ist sie rein – noch! Das Verbrechen kam
Nicht über diese Schwelle noch – So schmal ist
Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!
SCHILLER, *Wallensteins Tod* I 4, 220 ff., DTV II, S. 416²²²

Wallenstein betrachtet die konkrete Türschwelle vor sich und bezeichnet sie nachdenklich als schmale „Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet“ (s.o.). Mit diesen Worten verleiht er ihr symbolischen Gehalt. Die zur Rede gebrachten »Lebenspfade«, die sich scheiden, erscheinen als die sprachliche Variante des pythagoreischen Y-Symbols. Der Topos vom Dreiweg bzw. Scheideweg verweist in der abendländischen Literatur auf die Situation des homo viator in bivio.²²³ Im *Wallenstein* scheint diese Situation auf, doch mit gravierend veränderter Bedeutung. Wallenstein verharrt betrachtend, mit sich selbst im Gespräch, und erwartet, dass „[d]as Verbrechen“ – d.h. das Bündnis mit den Schweden – auf ihn zukommt. Der schwedische Abgesandte, Wrangel, betritt den Raum, bespricht sich mit Wallenstein, geht wieder hinaus und verschwindet spurlos. Doch ein Bündnis mit den Schweden kommt nicht zustande. Und solange dieses Bündnis noch nicht beschlossene Sache ist, liegen tatsächlich zwei »Lebenspfade« vor Wallenstein. Einerseits kann sich Wallenstein mit den Schweden verbünden, andererseits

²²⁰ Siehe auch Fußnote 111, S. 115 in dieser Arbeit, „Das Modell der Aufklärung ist (...) das Heraustreten aus dem rechtlichen Abhängigkeitsverhältnis der Vormundschaft (...) die Emanzipation von der patria potestas (...) [Emanzipation] bedeutet im römischen Recht die Entlassung aus der Hand (manus).“ BORCHMEYER (1987), S. 162 ; In Schillers *Wallenstein*-Trilogie löst sich der »mündig« gewordene Max nicht nur im rechtlichen, sondern auch im persönlichem Sinne von der Vormundschaft des Feldherrn, denn er findet zu seiner eigenen Sprache, vgl. „MAX: O Gott de Himmels! was ist das für eine / Veränderung! Ziemt solche Sprache mir / Mit dir [Wallenstein]“ (T II 2, 732, DTV II, S. 433).

²²¹ Vgl. die Prodikos-Fabel von *Herakles am Scheidewege*, überliefert in XENOPHON (1987), *Erinnerungen an Sokrates*, II, 1, 21 ff. oder auch die beiden Wege, die schon HESIODUS (1991), *Werke und Tage*, 285 ff. beschreibt ; siehe auch Kap. 1.1, S. 18 in unserer Studie.

²²² Die Teile der Trilogie werden im laufenden Text abgekürzt zitiert mit L für *Wallensteins Lager* ; P für *Die Piccolomini* und T für *Wallensteins Tod*. Anschließend bezeichnen die römischen Ziffern den Akt, gefolgt von den arabischen Ziffern für den Auftritt, dann für die Verszahl.

²²³ HARMS (1970)

Loyalität zum Kaiser beweisen. Ist „[d]as Verbrechen“ einmal über diese „Schwelle“ zu Wallenstein vorgedrungen, ist zugleich auch sein »Lebenspfad« bestimmt. Wallenstein befindet sich angesichts dieser räumlich fixierten »Passage« in einer liminalen Situation. Wrangel allerdings kommt und geht, ohne dass ein Verbrechen geschieht.

Diese kurze Textpassage versammelt als Brennpunkt die in der Trilogie auftauchenden Entscheidungssituationen. Die Rede verweist deutlich auf die Tradition der Vorstellung vom Scheideweg, wohingegen der Handlungsverlauf nur noch scheinbar Entscheidungssituationen zeigt. Die Bewegungsrichtung der handelnden Figuren verläuft wiederholt so, dass aus unterschiedlichen Richtungen »hin zum« Kreuzungspunkt, im oben angeführten Zitat direkt »hin zu« Wallenstein, ansonsten nach Pilsen, gegangen wird. Allerdings auch von Pilsen aus in unterschiedliche Richtungen wieder auseinander gegangen wird. Wie natürlich das „Verbrechen“, das Bündnis, wenn man es beschließen würde, wieder über diese »Schwelle« hinaus in die Welt gelangen würde, um dort erst seine volle Wirkungskraft zu entfalten. Das pulsierende »hin ins Zentrum« und »weg vom Zentrum« hat mit der Vorstellung, sich für einen von zwei Wegen zu entscheiden, im angeführten Zitat nur noch latent, in der Rede, im bildlichen Sinne, etwas zu tun. Die Vorstellung bleibt durch die Bezeichnung erhalten, die Bedeutung nicht.

Die Y-Symbolik, die in der literarischen Tradition darauf verweist, dass sich jemand für einen von zwei möglichen »Wegen« zu entscheiden hat, verändert hier im Bezug auf Wallenstein ihre Bedeutung. Wallenstein trifft die Entscheidung, sich nicht zu entscheiden, und lässt den Dingen »ihren Lauf«. ²²⁴ Wenngleich er wiederholt darum ringt, den richtigen »Weg« zu finden und zu wählen

WALLENSTEIN: Wenn eine Wahl noch wäre – noch ein milderer Ausweg
sich fände – jetzt noch will ich ihn Erwählen SCHILLER, *Wallensteins Tod* I
7, 482ff.

entscheidet sich der Feldherr nicht selbst. Er stellt die Entscheidungen den Ereignissen am Himmel und auf Erden anheim, er lässt entscheiden, so sagt die Gräfin auf Wallensteins Ringen hin verlauten: „Verlangst du weiter nichts, ein solcher Weg / Liegt nah vor dir“ (T I 7, 485f.).

Wallenstein stellt sich keiner echten Entscheidungs-Situation. Doch ist er es nicht selbst, der in seinen Worten Max vor die Entscheidung stellt, entweder zu ihm oder

²²⁴ Vgl. „Max: Soll ich ins Lager des Octavio / Die vatermörderische Kugel senden? / Denn wenn die Kugel los ist aus dem Lauf, / Ist sie kein totes Werkzeug mehr, sie lebt, / Ein Geist fährt in sie, die Erinnyen / Ergreifen sie, des Frevels Rächerinnen / Und führen tückisch sie den ärgsten Weg“ (T III 20, 2318ff.). – Vgl. „Walter Fürst: Es ist im Lauf. Ich kann sie [die aufgebrachten Menschen] nicht mehr halten“ (*Tell* V 1, 2864). – »Es« im *Wallenstein* übernimmt geradezu eine Art von Rolle, z.B. Max: „Es geht hier etwas vor um mich, ich sehs / (...) Wenns fertig ist, kommts wohl auch bis zu mir“ (P III 3, 1451ff.). „Octavio: O Gräfin Terky, mußt es dahin kommen? / Das sind die Folgen unglückselger Taten“ (T V 12, 3816).

zum Kaiser zu halten? Laut Wallenstein „scheiden / Die Wege sich [feindlich]“ für Max (T II 2, 723f.). Zudem behauptet der Feldherr, dass Max keine Wahl zu treffen hätte, denn „wenn der Stern, auf dem du [Max] lebst und wohnst, / Aus seinem Gleise tritt, sich brennend wirft / Auf eine nächste Welt und sie entzündet, / [Kannst du] nicht wählen, ob du folgen willst“ (T III 18, 2186ff.). Manipulativ erfolgt zunächst die Entscheidungsfrage, um anschließend die Entscheidungsmöglichkeit durch die bildliche Rede auszuschließen. Max hat der Rede Wallensteins nach keine Entscheidungsmöglichkeit vor sich. Doch die vertragliche Pflicht zum Kaiser nimmt Max sehr ernst und lässt sich nicht durch die Rede seines Feldherrn irritieren. Paradoxerweise liegt diesbezüglich wiederum keine wirklich freie, persönliche Entscheidung vor, wenn Max loyal bleibt. Der junge Piccolomini entscheidet sich jedoch auch nicht dafür, als Bekundung seiner uneingeschränkten Loyalität mit seinem Vater sofort weg aus Pilsen zu ziehen, sondern Max will zuerst noch mit Thekla sprechen, wenngleich Octavio ihn wiederholt bittet, ja, ihm sogar befiehlt, mit ihm zu ziehen, um eine beiderseitige »Trennung« zu vermeiden: „Erspare dir [Max] / Die Qual der Trennung, der notwendigen“ (T II 7, 1224f.). Max will seine Truppen lediglich aus Pilsen heraus und dem Kaiser zuführen, dabei hofft er den Kampf mit Wallenstein vermeiden zu können, doch in Pilsen entlädt sich, was sich lang schon zusammenballte. Wir werden darauf zurückkommen.

Mit Blick auf die Y-Symbolik konzentriert sich das dargestellte Geschehen im Schnittpunkt der Schenkel, so dass die Rede von Entscheidungen zunächst Paradox erscheint. Ereignet sich doch alles in diesem Schnittpunkt und es werden keine Wahlmöglichkeiten bereitgestellt.

Wenn Illo befürchtet, dass mit der versammelten Menschenmasse auch der Enthusiasmus, der Mut für waghalsige Unternehmungen, nachlässt, und manche, auf sich gestellt, „in die breitgetretne Fahrstraße der gemeinen Pflicht [umlenken]“ (P II 6, 955f.), klärt sich, dass der Augenblick der Entscheidung bereits im Zusammenfinden selbst gelegen hat. Nicht zukünftige Möglichkeiten werden vor Augen geführt, von denen die Entscheidung auf eine der Möglichkeiten zu fallen hat, und damit alle anderen Möglichkeiten ausschließt. Im »Zusammentreffen« liegt bereits die Entscheidung. Und zwar die Entscheidung für die Teilnahme an den Ereignissen in Pilsen, die Entscheidung für die Teilnahme im dargestellten Zentrum der Handlung. Die auf Grund des »Zusammentreffens« entstehende Menschenmasse führt zum in Kraft treten einer Massendynamik. Eine Kraft, die sich verliert, sobald sich jeder auf sich allein gestellt sieht.

Mit dem Verlassen der „breitgetretne[n] Fahrstraße der gemeinen Pflicht“ (s.o.) ist folglich bereits die ausschlaggebende Vorentscheidung gefallen, die eben diese „breitgetretene Fahrstraße“ ausschließt. Eine Alternative, die durch die beiden auseinandergespreizten Schenkel im Y-Zeichen symbolisiert werden würde, bestünde demnach einerseits im »Weg des Zusammenfindens« und andererseits in der »breitgetretenen Fahrstraße der gemeinen Pflicht«. Mit dem Einfinden in Pilsen ist bereits die Entscheidung gefallen, eine Entscheidung, die der dargestellten Handlung vorgelagert wurde,

die jedoch durchaus den dargestellten Gang der Handlung dynamisiert. Die »breitgetretene Fahrstraße« hingegen verläuft offensichtlich ohne weiteren Entscheidungsspielraum abseits der dargestellten Handlung. Die erste grundsätzliche Entscheidung, die, am »Zusammenfinden« teilzuhaben, zeigt eine Verdichtung der Anzahl von Menschen auf, die in der Trilogie selbst rhythmisch wiederkehrt. Noch im letzten Teil der Trilogie, in *Wallensteins Tod* findet ein »Zusammenlaufen« von Truppen statt, allerdings mit verändertem Vorzeichen. Truppen, die bisher Wallenstein treu ergeben waren, sammeln sich nun, um gegen ihn zu agieren. So wie vorher durch ein Zusammenlaufen hin zu Wallenstein gegen die »breitgetretene Fahrstraße« entschieden wurde, wird erneut ein Zusammenlaufen stattfinden, dessen Kraft sich gegen Wallenstein richtet.

Im *Wallenstein* insgesamt geht es immer wieder einerseits um ein »Zusammenlaufen«, »Zusammenfinden« und »Zusammentreffen«, und zwar aus mehr als nur einer Richtung. Andererseits ist in jeder Begegnung schon die künftige »Trennung« mit enthalten. Um diese Aussage zu erklären bietet es sich an, große Raum- und Bewegungskonzepte, die sich wiederholen, zu betrachten. Zuerst ist auf die zur Rede gebrachten, zentripetalen Raum- und Bewegungskonzepte einzugehen, um anschließend die zentrifugalen zu betrachten, so dass in einer schrittweisen Annäherung die Rhythmik der *Wallenstein*-Trilogie aufgedeckt wird, die, vergleichbar mit den zur Rede gebrachten naturgesetzlich ablaufenden Ereignissen eine Vorstellung von »Geschichte« repräsentiert.

Die Trilogie beginnt mit *Wallensteins Lager* und der vieldeutig-vorverweisenden Rede des Bauernknaben „Vater, es wird nicht gut ablaufen, / bleiben wir von dem Soldatenhaufen. / Sind Euch gar trotzig Kameraden; / Wenn sie uns nur nichts am Leibe schaden.“ (L 1, 1ff.)²²⁵ Der Vater sieht, dass neue Truppen „herein“ sind (L 1, 7). Beide, Vater und Sohn gehen trotz der Warnung des Sohnes auf das Soldatenlager zu und treffen dort ein. In der zweiten Szene stellt der Trompeter fest, dass die Herzogin und deren Tochter „heute herein [kommen]“ (Vs. 279). Bauernknabe und Vater, fürstliche Tochter und Mutter, Soldaten aus aller Herren Länder treffen sich in Pilsen. Gerade die Vielfältigkeit in Sachen Herkunft und Glaubensrichtung kennzeichnet das allgemeine Zusammenfinden in *Wallensteins Lager*. Und doch entdecken wir die durchdringende Einheit in der breitgefächerten Mannigfaltigkeit: die Ausrichtung hin zum Feldherrn, hin zu Wallenstein. In Schillers *Der Spaziergang* begegneten wir bereits die-

²²⁵ Vgl. „Max: ... das kann nicht gut endigen – und, mag sichs / Entscheiden wie es will, ich sehe ahnend / Die unglückselige Entwicklung nahen“ (P V 3, 2635ff.) Wie ein Vater steht der Kaiser über dem Volk und wie ein Vater herrscht Wallenstein über das Heer, Max ist der Sohn von Octavio, und dass die Tragödie „nicht gut ablaufen“ (s.o.) wird, steht fest. Der Bauernknabe wünscht sich und den Vater auf Distanz zu den Soldaten zu bringen, doch die Notwendigkeit, Armut und Hunger, treiben den Vater voran. Vor seinem Sohn spricht er davon, dass er durch List und Betrug und Verstellung Profit ziehen will. Der Betrug durch die falschen Würfel fliegt auf, und der Bauer muss um sein Leben bangen, ehe er notgedrungen aus dem Lager zu fliehen vermag. Der „trotzige“ Soldatenhaufen schadet sehr wohl an Leib und Leben, und das nicht nur in der Befürchtung des Bauernknaben. Auf Max und Octavio lässt sich die selbe Situation übertragen.

ser Art von Einheit unter den Menschen, wenn es im Vers 75f. heißt: „Tausend Hände belebt *ein* Geist, hoch schläget in tausend / Brüsten, von einem Gefühl glühend, ein einziges Herz“.

3.5.3 Implosion, Kollision, Explosion

Buttler bemerkt gleich zu Beginn der *Piccolomini*, dass Wallenstein „hier viel zusammen [ruft]“ (P I 1, 35) und fürchtet: „Wir gehn nicht von hier, wie wir kamen“ (P I 1, 81). Die dargestellte Szene erhält durch diese beiden Aussagen Buttlers eine besondere Art der Spannung. Die Feststellung, dass ein Zusammenrufen stattfindet, lässt Frage und Antwort nach Ursache und Zweck dieser Aktion unausgesprochen. Spekulationen und Ahnungen allerdings, ja, geradezu eine Furcht, und zwar eine Furcht vor ungewissen, tiefgreifenden Veränderungen, lässt sich ebenso feststellen, wie das Zusammenrufen. Aktion und Befürchtung setzen zeitgleich ein. Ursache und Zweck bleiben vage Vermutungen. Durch das »Zusammenrufen« entsteht eine Vorstellung von »Wegen«, die sich in einem Zentrum verdichten.

Wenn man vergleichsweise das Symbol, das dem Absolutismus als Zentrum gilt, das Symbol der Sonne, heranzieht, ergibt sich folgende Vorstellung. Die Strahlen der Sonne gehen vom Zentrum aus in alle Richtungen, das Zentrum, die Sonne, gilt als Symbol uneingeschränkter Herrschaft. Diese geht aus vom Kaiserhof. Die Herrschaft, die Wallenstein repräsentiert, geht einher mit dem »Zusammenrufen« und lässt sich vor dem Hintergrund des Sonnen-Symbols betrachten. Vergleichbar mit der Liminal-Situation angesichts der »zwei Lebenspfade« verläuft die Bewegungsrichtung hin zu einem Zentrum. Das Ausstrahlen der Sonnen-Symbolik kehrt die Richtung um, die Bewegungsrichtung verläuft von außen nach innen, ins Zentrum, implosionsartig. Wallenstein selbst spricht davon, dass er „[d]ie Kreise in den Kreisen, die sich eng / Und enger ziehn um die zentralische Sonne“ (P II 6, 982f.) wahrnimmt. Ähnliches nimmt Attinghausen wahr: „Und so in enger stets und engerm Kreis, / Beweg ich mich dem engsten und letzten, / Wo alles Leben stillsteht, langsam zu“ (Tell, II 1, 760). Doch davon wird an entsprechender Stelle noch die Rede sein. Beide Redner nutzen ein ähnliches Bild. Beiden Rednern gemeinsam ist, dass sie eine Art von überholter, angeborener Herrschaftsform repräsentieren, die mit dem jeweiligen Tod der, stets von enger werdenden Kreisen sprechenden, Person erlischt.

Auch die Figur, die „wie das glückliche Gestirn des Morgens (...) die Lebenssonne“ für Wallenstein heraufführt (T II 4, 757f.), Max, begibt sich von einer Reise rückkehrend, ins Zentrum. Er kehrt zurück nach Pilsen. Sein Vater stellt über den Zurückgekehrten fest: „Er [Max] kommt mir nicht zurück, wie er gegangen“ (P I 5, 596). – „Wir gehn nicht von hier, wie wir kamen“ (s.o.), bemerkt, wie gesagt, Buttler. Beide Aussagen, die von Octavio und die von Buttler, erscheinen inhaltlich parallel, doch zeitlich versetzt. So gesehen nimmt die Einzelperson Max mit seiner Reise und seiner durchlebten

Veränderung der schauspielerisch in Szene gesetzten Situation etwas vorweg. Die ungewisse Veränderung, die allgemein befürchtet wird, und die womöglich in Pilsen bald jeden betreffen wird, ist für Max bereits die zweite Veränderung. Die Rückkehr von der Reise distanziert Max vom allgemein ausgreifenden Kriegsenthusiasmus, zumal Max emotional von seiner während der Reise entstandenen Liebe zu Thekla bestimmt ist. Festzuhalten ist, dass Pilsen ein Zentrum bildet, auf das hin sich zunächst alles bewegt. Hier entsteht die Befürchtung einer Veränderung und Trennung. Und Pilsen bildet ein symbolisches Zentrum auf Grund der Rede, die auf Wallenstein hindeutet.

MAX Wohl dem Ganzen, findet
Sich einmal einer, der ein Mittelpunkt
Für viele tausend wird, ein Halt ; – sich hinstellt
Wie eine feste Säul, an die man sich
Mit Lust mag schließen und mit Zuversicht.
SCHILLER, *Die Piccolomini* I 4, 416ff., DTV II, S. 328²²⁶

Wenn Illo sagt: „Wo eine / Entscheidung soll geschehen, da muß vieles / Sich glücklich treffen und zusammenfinden“ (P II 6, 930ff.) und seinen Feldherrn bittet „O laß / Sie so nicht wieder auseinandergehen“ (P II 6, 941f.), wird zwar wieder sehr deutlich davon gesprochen, dass Entscheidungen im Sammelbecken der eintreffenden Truppen fallen. Doch gerade im Kreuzungspunkt liegt die Spannung der Erwartungshaltung gegenüber dieser noch nicht konkret zur Rede gebrachten Entscheidungen. Hier verharret die dargestellte Situation und die Rede evoziert keine Wegegabelung mit verzweigten Richtungen, in die auseinandergegangen wird. Zentripetal verläuft der Weg der Soldaten, Generale und ihrer Gefolgschaft hin nach Pilsen, genauer, hin zu Wallenstein, denn er ist wie gesagt „einer, der ein Mittelpunkt / Für viele tausend wird“ (P I 4, 417ff.).

Die Zentripetalkraft, die von Wallenstein und dem Ort, an dem er sich befindet, ausgeht, zieht die Ereignisse so lange zusammen, bis sie kollidieren und eine explosionsartige Zentrifugalkraft auseinandertreibt, was sich vorher einte.

TERZKY: Es ist ein Rennen und Zusammenlaufen
Bei allen Truppen. Niemand weiß die Ursach,
Geheimnisvoll, mit einer finstern Stille,
Stellt jedes Korps sich unter seine Fahnen
SCHILLER, *Wallensteins Tod* III 7, 1594ff., DTV II, S. 464.

²²⁶ Max wird seine Sicht auf Wallenstein ändern: „Wie das gemütlos blinde Element (...) mit dem kein bund zu schließen (...) Weh denen, die auf dich vertraun, an dich / Die sichre Hütte ihres Glückes lehnen“ (T III 18, 2095, DTV II, S. 482) und die den fünften Auftritt des fünften Aktes abschließende Regieanweisung „dann drückt er [Wallenstein] durch Gebärden seinen Schmerz aus, und lehnt sich gramvoll an eine Säule“ DTV II, S. 538).

Dieses durch Terszky ausgerufene »Zusammenlaufen«, Piccolominis Heer ausgenommen, ist eigentlich eine aggressive Vorbereitung zur bevorstehenden »Trennung«, und zwar zur Trennung von Wallenstein. Aus dem »Zusammenlaufen« und dem stillstagnierenden Verharren erwächst eine Anspannung, aus der heraus eine Entladung unweigerlich folgen muss. Das »Auseinander« kündigt sich im »Zusammentreffen« an. Und noch Buttler spricht von einer feindlichen »Zusammenkunft der Dinge«, die eine gewalttätige »Trennung« in sich trägt:

BUTTLER: Das Unglück treibt mich,
Die feindliche Zusammenkunft der Dinge.
SCHILLER, *Wallensteins Tod* IV 8, 2874ff., DTV II, S. 510

Über das Bild der Wege hin zu einem Zentrum begrenzten Raumes entsteht, will man die Raum- und Bewegungskonzeption auf eine prägnante Metapher bringen, die Vorstellung der Implosion, die Vorstellung einer energetischen Verdichtung, der Kollision und Explosion folgen müssen. Schiller nutzt m.E. zur Darstellung dieser pulsierenden Rhythmik von Verdichtung, Zusammenprall und Auseinandersprengen im *Wallenstein* auch tatsächlich zwei entsprechende Bilder, und zwar erstens das des sich zusammenziehenden Gewitters bzw. Unwetters, und zweitens integriert er das Bild vom »Netz«, das Menschen aneinander bindet, kettet, fesselt und dessen Bindungen, Ketten und Fesseln zerrissen, gelöst und zertrennt werden müssen.²²⁷

Das »Netz« als literarisches Bild, das sich auf verschiedene zwischenmenschliche Situationen bezieht, ist in einigen Textpassagen so aufschlussreich, dass es nicht unberücksichtigt bleiben darf. Das »Netz« ist zudem ein lang tradiertes, bedeutungsreiches Symbol.²²⁸ Das lateinische *intricare* (verwickeln, metaphorisch: in Verlegenheit bringen) zeichnet das »Netz« bereits als Symbol für Intriguen aus. Wenn beispielsweise sogar Wallenstein selbst äußert: „So hab ich mit eignem Netz verderblich mich umstrickt, und nur Gewalttat kann es reißen lösen“ (T I 4, 177ff.), erhält das »Netz« eine mit dem »Unwetter« vergleichbare Funktion. Beide Symbole, »Unwetter« und »Netz«, symbolisieren auf uneigentlicher Ebene das eigentliche Vorgehen. Und die bildliche Rede entwickelt eine in den Bildern verankerte Dynamik, die sich auf die Handlungslogik überträgt, so dass eine Wechselwirkung von bildlicher Rede und dargestellter Handlung entsteht.

²²⁷ Ein ähnlicher Rhythmus von Verdichtung (Menschenmasse) und Flucht (in die Isolation bzw. Einsamkeit) durchwirkt Schillers Fragment gebliebenen Fortsetzungsroman *Der Geisterseher*. Betrachtet man die »Wege«, die der Prinz zurücklegt, so arbeitet er sich offensichtlich wiederholt durch die Menschenmenge hindurch um jemandem zu folgen oder um jemanden zu fliehen. Immer wieder zieht sich der Prinz in Räumen zurück, um der Menschenmenge zu entgehen oder wird in Räumen von Menschenmengen umgeben. Ruhe, Zusammenballung, Stillstand, Entladung und Flucht spielen bereits im *Geisterseher* eine elementare Rolle, sobald der Blick sich auf die Wegebildlichkeit richtet. Auf Grund dieser Tatsache werden wir für den pulsierenden Rhythmus im *Wallenstein* nicht Goethes Vorstellung von Systole und Diastole erklärend heranziehen, sondern aus Schillers Werk heraus die Interpretation führen.

²²⁸ ELIADE (1958), S. 121ff.

Die Rede vom »Zusammenlaufen« der Truppen dem »Zusammenziehen des Unwetters« sorgt für eine räumliche Spannung, die durch Bewegung entsteht, sich steigert und die sich entladen muss. Da „Raum ohne Bewegung nicht denkbar ist“²²⁹ modelliert Schillers *Wallenstein* durch die Rede einen Raum aus evozierten Vorstellungen, die Bewegung sprachlich integrieren, wenngleich die Bewegung aus der sichtbaren Bühnenhandlung weitestgehend ausgelagert ist. Zuerst betrachten wir in diesem Zusammenhang die Rede vom »Unwetter« und die sich dadurch abzeichnenden »Wege«. Drei Aspekten widmen wir dabei vornehmlich unsere Aufmerksamkeit, erstens dem zusammenziehenden »Unwetter«, zweitens, dem in der entsprechenden Wegebildlichkeit verankerten »Schritt« und drittens dem »Weg des Blitzes«. Auf die Rede vom »Netz« werden wir später eingehen (hier: 3.5.3, S. 180). Festzuhalten ist, dass die genannten sprachlich vermittelten Vorstellungen durch intervallartiges, wiederholtes Auftauchen die Handlung der Trilogie strukturieren. Diese bildlichen Vorstellungen stabilisieren eine in sich stimmige, wirksame Struktur, die einerseits aus der ablaufenden Handlung hervorgeht und die andererseits zugleich wirksam als eigener Vorstellungskomplex die handlungsbegleitenden Empfindungen regeln.

Wallenstein: Die Geisterleiter, die aus dieser Welt des Staubes
 Bis in die Sternenwelt, mit tausend Sprossen,
 Hinauf sich baut, an der die himmlischen
 Gewalten wirkend auf und nieder wandeln,
 – Die Kreise in den Kreisen, die sich eng
 Und enger ziehn um die zentralische Sonne –
Die sieht das Aug nur, das entsiegelte,
 Der hellgebornen, heitern Joviskinder.
 SCHILLER, *Die Piccolomini* II 6, 978ff., DTV II, S. 347.

Wenn Wallenstein davon spricht, dass er sieht, wie sich „die Kreise in den Kreisen (...) eng und enger (...) um die zentralische Sonne [ziehen], erscheint der hier zu vernehmende Sprachkünstler als heiteres Joviskind, der die Rede gern als eigenmächtige Welt erkennt und nutzt, um die nackte Realität durch ein bildliches Analogon erträglich und erklärbar werden zu lassen.

Die Implosionsgefahr verdeutlicht sich uns in der Vorstellung eines aufziehenden Gewitters, eines Unwetters, das am Horizont bedrohlich und finster entsteht. Angekündigt wird ein spannungsgeladenes Zusammentreffen der Dinge, das in der Rede als Bild des Unwetters auftaucht. Aus der Perspektive Questenbergs zieht es sich zusammen, um sich gegen den kaiserlichen Hof gerichtet zu entladen. Für Questenberg in seiner Situation scheinen die versammelten Heere Wallensteins eine Bedrohung zu sein, die auf den kaiserlichen Hof gerichtet ist. Questenberg fragt sich und seinen Mitspieler Octavio, wie sie „dem Ungewitter stehn [können], / Das drohend uns umzieht von allen Enden?“ (P I 3, 319f.)

²²⁹ HALLET und NEUMANN (2009b), S. 20

Questenberg, vom kaiserlichen Hof nach Pilsen gesendet, sieht in der enormen Macht und im Einfluss Wallensteins explizit eine Bedrohung für den kaiserlichen Hof. Der Charismaträger Wallenstein verschiebt auch ganz klar die ursprünglich vom Kaiser regierte Militärsmacht.²³⁰ Er verdichtet diese Macht um sich und kehrt sie – der Vermutung Questenbergs entsprechend – um gegen den Kaiser. Die alte Ordnung ist damit bedroht. Das Heer, einst entstanden, um die vom Kaiser favorisierte katholische Religion durchzusetzen und um die staatlich vorgeschriebene Ordnung zu bewachen, wird durch diesen Vorgang der Verschiebung, Verdichtung und Umkehr dem Kaiser selbst zur Bedrohung. Quis custodiet ipsos custodes? „Weh uns! Wo dann ein zweites Heer gleich finden, / Um dieses [Wallensteins] zu bewachen!“ (P I 3, 280f.) Aus der Perspektive Questenbergs geht die Gefahr von eben genau dem Heer aus, das dafür zusammengerufen wurde, die Gefahren, die den kaiserlichen Hof und seine Ordnung bedrohen, zu bannen.

Aus der Perspektive der Herzogin allerdings gefährdet die implosionsartige Spannung in Pilsen den Feldherrn selbst, denn sie warnt Wallenstein mit den Worten: „Ein Ungewitter zieht sich über Ihnen [Wallenstein] / Zusammen“ (P II 2, 696f.). Mit dieser Warnung erinnert die Gräfin sich und Wallenstein an die bereits erlebte, schändliche Absetzung des Feldherrn. Die Vorstellung, dass sich Ereignisse wiederholen könnten, klingt an, doch die Gräfin irrt sich, es wiederholt sich in dieser Geschichte nicht, was schon einmal statt fand. Die dargestellte Geschichte Wallensteins verläuft nicht in raschen, zu Lebzeiten sich ereignenden, periodischen Wiederholungen ab, sondern entwickelt ein Eigenleben, das für die Betrachtenden undurchschaubar bleibt.²³¹ Lediglich durch die bildliche Rede scheint im Hintergrund eine naturgesetzliche Periodizität auf, innerhalb der die geschichtlichen Ereignisse fortschreiten. „Die Welt, als historischer Gegenstand, ist“, so Schiller in *Über das Erhabene* (DTV V, S. 03), „im Grunde nichts anders als der Konflikt der Naturkräfte untereinander selbst und mit der Freiheit des Menschen, und den Erfolg dieses Kampfs berichtet uns die Geschichte.“

Als Reaktion auf die Befürchtung Questenbergs versichert Octavio „Sie [Questenberg] wissen, daß ich ihn [Wallenstein] / Mit meinen Horchern rings umgeben habe; / Vom kleinsten Schritt erhalt ich Wissenschaft“ (P I 3, 341ff.). Bild und Gegenbild entstehen, denn die Reaktion Octavios auf etwas, das „drohend uns umzieht“ ist, dieses im Gegenzug „rings [zu] umgeben“. Das Gesamtbild der „Kreise in den Kreisen, die sich eng / Und enger ziehn um die zentralische Sonne“²³² erscheint hier in einzelnen Teilaspekten. Wallenstein sieht diese »Kreise« am Sternenhimmel, weiß sie aber nicht korrekt zu deuten.

Wieder als Bedrohung Wallensteins deutet Illo die Vorgänge in Pilsen und macht den

²³⁰ Bereits das *Lager* entwirft das „charismatische Herrscherbild“ Wallensteins, vgl. ALT (2000b), S. 456.

²³¹ „Das Undurchschaubare aber ist der Nährboden fürs Verbrechen“ bemerkt bereits richtig KRAFT (1978), S. 121 in seiner Abhandlung zu Schillers Texten.

²³² P II 6, 983f., DTV II, S. 347

Feldherrn darauf aufmerksam, „[w]ie entscheidend, wie verhängnisvoll / Sichts jetzt um dich [Wallenstein] zusammenzieht“ (P II 6, 937f.). Doch der Unwetter sind noch nicht genug im Spiele, denn an einen vergangenen »Sturm« erinnert sich auch die Gräfin. Aus dieser Erinnerung heraus folgert sie, was sich möglicherweise wieder ereignen wird: „An ihn [dem Kaiser] bloß hieltest du [Wallenstein] bei jenem Sturme / dich fest, der (...) sich gegen dich zusammenzog“ (T I 7, 562ff.). Damit verweist sie auf die Absetzung Wallensteins in Regensburg und bringt eben das Bild vom sich zusammenziehenden Unwetter zur Sprache. „Ein Ungewitter zieht sich über Ihnen [Wallenstein] / Zusammen“ (P II 2, 696f.).

Es entsteht ein sich im eigentlichen und im übertragenem Sinne abzeichnendes Raum- und Bewegungskonzept. Im eigentlichen Sinne erweisen sich die Wege der Truppen als solche, die aus unterschiedlichen Richtungen in ein Zentrum führen. Im übertragenem Sinne zeichnet sich dieser Verlauf im zusammenziehenden Unwetter ab. Gemeinsam bewirken Rede und Handlung eine Spannung, die aus einer Verdichtung entsteht und die wir als »Implosionsgefahr auf begrenztem Raum« bezeichnen wollen.²³³ Recht deutlich wird der begrenzte Raum in den Worten des Hauptmanns: „Nicht vorwärts konnten sie, auch nicht zurück, / Gekeilt in drangvoll fürchterliche Enge“ (T IV 10, 3038f.), die uns an Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* erinnert.

In Schillers *Wallenstein* ist oft von einem ganz besonderen »Schritt« die Rede, der sich erst noch ereignen muss, ehe etwas geschieht. Bereits Octavio befürchtet den »Schritt« und beugt vor. „Octavio: Sie [Questenberg] wissen, daß ich ihn [Wallenstein] / Mit meinen Horchern rings umgeben habe; / Vom kleinsten Schritt erhalt ich Wissenschaft“ (P I 3, 341ff.). „Ist der große Schritt / Nur erst getan“ (P III 1, 1365f.), sagt Illo, der mit Terzky Wallenstein dazu verführen will, sich gegen Wien zu stellen, um sich mit dem Feind zu verbünden. Octavios Rede, die dazu bestimmt ist, Max zu warnen, enthält ebenfalls den »Schritt«. Als Vater erklärt Octavio seinem Sohn, dass Wallenstein „mit leisen Tritten seinen bösen Weg [schlich]“ und fügt hinzu „so leis und schlaue ist ihm die Rache nachgeschlichen. (...) Ein Schritt nur noch, und schauernd rühret er sie an.“ (P V 1, 2477ff.) Die Nemesis kollidiert mit der bösen Tat, sobald der befürchtete und durch Vorbereitungen bereits erwartete »Schritt« erfolgt. Spannungsaufbau ereignet sich durch Flucht und Verfolgung, durch ein Näherbringen zweier Gestalten, durch die Annäherung der personifizierten Rache an die Figur Wallensteins. Die mögliche Entladung dieser Spannung wartet auf eine bestimmte Handlung, auf den bestimmten »Schritt«, der zur Berührung, zur Kollision führt. Flucht, Verfolgung und Angst vor dem Zusammentreffen sind dieser Vorstellung eingeschrieben. Im Traum erscheint der Gräfin ein entsprechendes Bild von Flucht und Verfolgung. Die Verfolgung findet bis zur erschreckenden Berührung statt:

²³³ Vergleichbare Situationen erscheinen z.B. auch in Schillers *Die Räuber*, wenn der Ruf „rings ziehen ihrer etliche tausen einen Kordon um den mittlern Wald“ *Die Räuber* II 2, DTV I, S. 548 (siehe auch 3.1.2, S. 86 in dieser Arbeit) laut wird und in *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, „Er muß rückwärts gegen seine Verfolger umwenden“, DTV V, S. 33, siehe auch 3.2.2, S. 111 in dieser Arbeit.

GRÄFIN *in düsteres Nachsinnen verloren*:
 Und ein andermal,
 Als ich dir [Wallenstein] eilend nachging, liefst du vor mir
 Durch einen langen Gang, durch weite Säle,
 Es wollte gar nicht enden – Türen schlugen
 Zusammen, krachend – keuchend folgt ich, konnte
 Dich nicht erreichen – plötzlich fühlt ich mich
 Von hinten angefaßt mit kalter Hand,
Du warsts, und küßttest mich, und über uns
 Schien eine rote Decke sich zu legen –
 SCHILLER, *Wallensteins Tod*, V 3, 3501ff., DTV II, S. 532, Hervorhebung von Schiller.

Die Gräfin versucht in ihrem Traum verzweifelt, Wallenstein zu folgen und fühlt sich plötzlich unerwartet von ihm angefasst „mit kalter Hand“. Ein ähnlicher Folgeablauf zeigt sich in Octavios Wegebild der Rache, die Wallenstein anrührt, wenn nur der eine »Schritt« von ihm noch gemacht wird.

„Den ersten Schritt erwart ich nur“ (P V 1, 2521), und „jedoch der erste offenbare Schritt“ (P V 1, 2531) sagt Octavio zu Max, denn jener erwartet nur die offizielle Kundgabe Wallensteins, mit den Schweden und / oder Sachsen verbündet gegen den Kaiser ziehen zu wollen. Max steht dieser Erklärung ungläubig gegenüber und lässt sich von der bildlichen Sprache des Vaters nicht beeindrucken. „Was nennst du einen solchen Schritt“ (P V 1, 2531) will Max wissen, und sein Vater erklärt, er warte auf eine Tat, die unwidersprechlich den Hochverrat bezeugt (vgl. P V 1, 2539f.). Die Figur Max unternimmt es folglich ganz offen, die Bezeichnung »Schritt« auf ihre eigentliche Bedeutung hin zu prüfen und liefert so gesehen einen erfrischenden Impuls für den aufmerksamen Rezipienten, das ebenfalls zu tun.

Das Schreiben des Kaisers, das Octavio zum Fürsten macht, will Octavio nicht eher nutzen, als bis der Hochverrat nachzuweisen ist. Doch Max verteidigt im blinden Vertrauen auf Wallenstein diesen mächtigen Feldherrn:

Max: *Der* Geist ist nicht zu fassen, wie ein anderer.
 Wie er sein Schicksal an die Sterne knüpft,
 So gleicht er ihnen auch in wunderbarer,
 Geheimer, ewig unbegriffner Bahn.
 SCHILLER, *Die Piccolomini* V 2, 2548ff., DTV II, S. 401, Hervorhebung von Schiller

Wallenstein wird bezeichnet als „[d]er Geist“ (s.o.), der in „geheimer, ewig unbegriffener Bahn“ den Sternen gleicht. Die »geheime Bahn« Wallensteins repräsentiert sein undurchsichtiges Handeln auf metaphorischer Ebene und verknüpft sie zugleich mit dem dargestellten Habitus des Feldherrn, der seine Pläne in Anbetracht der Gestirne

entwirft, und die für andere intransparent bleiben. Eben die Unbegreifbarkeit der »Bahn« ist es, die Befürchtungen weckt. Octavio ersinnt solche Befürchtungen und erwartet die entsprechenden Taten. Die Zeit, die verstreicht, bis diese befürchteten Taten eintreffen, nutzt er, um genau diesen Taten vorzubeugen. Seinen Sohn weiht er indes ein und spricht seine komplexe Gedankenstruktur aus, indem er vor dem befürchteten »Schritt« warnt.

Wallensteins Beobachtung der Sternenbahnen geschieht aus geistigem Antrieb heraus und diese Beobachtungen wirken zurück auf seinen Geist, der betrachtend und interpretierend militärstrategische Pläne entwirft. Auch sein Ordnungsdenken basiert auf diesem »Geist« (vgl. hier: 3.5.4, S. 182). Die »geheime Bahn« lässt in der Vorstellung von Max eben keine »Schritte« erahnen oder gar vorhersagen. Sein Vater gesteht denn auch, dass „die Schritte, die er [Wallenstein] öffentlich getan“ (P V 1, 2536), ihn noch nicht zum Verräter degradieren. Doch allein die ungerechtfertigte Vermutung Octavios bringt Max gegen ihn auf. Er will „eure [Octavios und der seiner Verbündeten] künstlichen Gewebe / Mit einem graden Schritte [...] durchreißen“(P V 3, 2612f.).

Der »gerade Schritt« entspricht dem »geraden Weg«, den Max zuerst auf Wallenstein projiziert, der aber Max selbst zukommt, denn der »Weg« von Max „muß grad sein“ (P V 3, 2603).²³⁴ Auf den Begriff der Ordnung und den »geraden Weg« von Max werden wir noch genauer eingehen (hier: 3.5.4, S. 188). Max entgegnet seinem Vater sogar, dass genau die Befürchtungen und Vermutungen, die die verängstigten kaiserlichen Getreuen gegen Wallenstein und sein mächtiges Heer hegen, die größte Gefahr überhaupt darstellen. Dafür übernimmt Max die Metapher vom »Schritt« seines Vaters, um ihm möglichst unmißverständlich mitzuteilen: „Ihr [Octavio und seine Verbündeten] werdet ihn durch eure Staatskunst noch / Zu einem Schritte treiben“ (P V 3, 2633f.). Max spricht hier vorausdeutend davon, dass Wallenstein getrieben wird. Wallenstein bekundet dieses Getrieben-Sein, wenn er die Schweden daran erinnert, dass er sie oft „durch eine Hintertür (...) entwischen [ließ]. / Das ists, was sie in Wien mir nicht verzeihn, / Was jetzt zu diesem Schritt mich treibt“ (T I 5, 251ff.). Wallenstein fühlt sich zu „diesem Schritt“ getrieben.

Die Bezeichnung »Schritt« verweist auf Vermutungen, auf das Gefühl des Getriebenseins und kündigt ein Intrigenspiel an. Das Wechselspiel der Perspektiven und die permanent wiederkehrende Bezeichnung »Schritt« zeigt, dass den erwarteten Taten Wallensteins handelnd vorgebeugt wird. Wallenstein sieht sich durch diese Handlungen dazu getrieben, genau das zu tun, was offensichtlich von ihm erwartet wird.

Insbesondere die betrügerische Unterschriftensammlung Illos erscheint für Wallenstein als Kundgebung des freien Willens seiner Truppen, die ausdrücklich nicht nach kaiserlichem Befehl agieren, also nicht den Spaniern helfen wollen. Den Blick auf diese

²³⁴ Vgl. „Max: Dein [Octavios] Weg ist krumm, er ist der meine nicht. (*Octavio läßt seine Hand los, fährt zurück*) O! wärst du [Octavio] wahr gewesen und gerade, / Nie kam es dahin, alles stünde anders!“ (T II 7, 1192ff.)

Unterschriftensammlung gerichtet spricht Wallenstein erneut vom »Schritt«: „Der erste Schritt zum Aufruhr ist geschehn“ (T I 3, 129). Der Feldherr selbst meint dem Willen seiner Heerführer gerecht zu werden. Erst, als er sich getrieben, ja, in seiner Ehre und Würde angegriffen fühlt, stellt er fest: „[A]us Notwehr tu ich / Den harten Schritt“ (T I 4, 270), jedoch auch in dieser extremen Situation spricht Wallenstein wieder etwas aus, ohne wirklich dementsprechend zu handeln. Noch beharrt er darauf, dass „[e]in solcher Schritt (...) wohl / Bedacht sein [will]“ (T I 5, 408f.), und er „nicht Opfer, nicht Gefahren (...) scheun [will], / Den letzten Schritt, den äußersten zu meiden“ (T I 7, 529f.).

Sogar eine Projektion deckt die Rede vom »Schritt« auf, und zwar an der Stelle, an der Wallenstein zu Octavio sagt: „Extreme Schritte sind nicht deine Sache“ (T II 1, 675). Gerade Wallenstein spricht über Octavio aus, was zu niemand als ihm selbst passt. Wohl unternimmt der handlungsfreudige und rasch geahnten Aktionen vorgreifende Octavio im Namen des Kaisers Aufträge und setzt sie durch, so, als hätte Wallenstein sich bereits aus eigenem Antrieb mit den feindlichen Truppen verbündet, um gegen den Kaiser anzutreten.²³⁵ Der korrupte Buttler lässt sich genau so leicht verleiten, wie er sich dagegen zu wehrten meint und sagt selbst: „So ließ ich mich in unglückselger Stunde / Zu jenem Schritt verleiten“ (T II 6, 1113f.). Projektionen weisen zurück auf den Sprecher selbst, im Falle Wallensteins verdeckt, im Falle Buttlers offensichtlich, im Falle von Max eine Distanzierung betonend. Max distanziert sich zugleich von Octavio und dessen Wegebild der Rache. „Ich vermags nicht länger / Mit leisem Tritt um dieses Haus zu schleichen“ (T III 18, 2043f), erklärt er, indem er direkt Wallenstein kontaktiert.²³⁶ Als die Truppen von Max in Pilsen aufrührerisch werden, erscheint das Wort »Schritt« im eigentlichen Sinne.

MAX zu Wallenstein: Laß mich
 Hinunter, sie bedeuten –
 WALLENSTEIN: Keinen Schritt!
 SCHILLER, *Wallensteins Tod* III 19, 2210ff., DTV II, S. 486

Die ganze Bedeutungsdimension der Bezeichnung »Schritt« in diesem Zitat scheint während der Zusammenschau der Textstellen auf, in denen vom Schritt die Rede ist.

²³⁵ Octavios Begriff der Ordnung entsteht, so könnte man mit Blumenberg sagen, als Präventionsmaßnahme. „Der Mensch hat sich in seiner Entwicklung aufgerichtet und optisch den Nahbereich der Wahrnehmung verlassen, den Horizont seiner Sinne relativ plötzlich erweitert zu einer Verhaltensweise der Distanz, des Zeitgewinns, der verzögerten Reaktion, der Prävention. Der Mensch ist, bis in seine wissenschaftliche Verhaltensweise hinein, ein Wesen, das allem zuvorkommen muß. (...) Der Begriff entsteht im Leben von Wesen, (...) deren Verhalten sich immer auf etwas richtet, was sie nicht vor Augen haben.“ BLUMENBERG (2007), S. 109

²³⁶ Die Seele wird seit Freud und der Traumanalyse als eine Art von vorgestelltem Haus gedacht, vgl. TÜRCKE (2009), S. 21, siehe FREUD (1969), *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Studienausgabe, 1c, Bd. 1, S. 116. Eine entsprechende Interpretation derjenigen Stellen im *Wallenstein*, in denen vom »Haus« die Rede ist, wäre sicherlich ertragreich, entgrenzt allerdings das für diese Studie vorgesehene Bezugsfeld.

Wallenstein spricht so gesehen nicht nur die Forderung aus, dass Max zu den Truppen nicht gehen darf, sondern untersagt jegliche Aktion, die offensichtlich zu deuten wäre.

Max will hinuntergehen, um seine Truppen zu beruhigen. Er zeigt sich ebenfalls bereit, tatsächlich zum Kaiser zu gehen und Wallensteins Ansehen wieder herzustellen, doch Wallenstein verwehrt beides. „Keinen Schritt!“ (s.o.) befiehlt er, gerade so, wie er metaphorisch den »Schritt« zu tun zögert. Die metaphorische Rede und die Handlung durchkreuzen sich im Wort »Schritt«, das dem Bild des Weges entstammt. Dieser »Weg« verläuft zunächst zentripetal, dann zentrifugal. »Zusammentreffen«, einander »folgen«, einander »fliehen« gilt für Dinge im übertragenen und eigentlichen Sinne. Der »Schritt« wirkt einerseits retardierend, wenn er erwartet wird, andererseits progressiv, wenn vorausgeplant wird, was zu unternehmen ist, sobald sich der »Schritt« realisieren würde. Zudem charakterisieren die Adjektive »gerade« und »extrem« sowie das Verb »verleiten«, die dem Nomen »Schritt« zukommen, die entsprechenden Redner selbst. »Unwetter«, »Schritt« und »Blitz«, sagten wir, sind handlungsdeutende Bilder, die auf einer Metaebene die Handlung der *Wallenstein*-Trilogie formen. Der gebundenen Rede leihen sie eine bestimmte Form, die die Vernunft, das Vermögen der Verbindung, unablässig beschäftigt. Für das »Zusammenziehen«, insbesondere des »Unwetters«, das von verschiedenen Standpunkten aus gesehen sich über verschiedenen Figuren zu entladen droht, gilt ebenfalls, dass es die Handlung tangiert, sobald es heißt: „[M]ag sich rasch und blutig denn entladen“ (T III 20, 2234).

Das Symbol »Blitz« integriert sich in diesen Zusammenhang dadurch, dass es als Element des Unwetters erscheint und einerseits darauf hindeutet, als kontrollierte, geleitete Energie für reibungslose Abläufe über gewaltige Strecken hinweg nach einer bestimmten Vorstellung von »Ordnung« zu sorgen, andererseits als unkontrolliertes Naturphänomen lebensbedrohliche Ausmaße annimmt und »blind« seinen »Weg« zurücklegt.²³⁷ Als kontrollierte, ordnende Kraft erwähnt Buttler »Blitz« indem er sagt: „Und wie des Blitzes Funke sicher, schnell / Geleitet an der Wetterstange, läuft, / Herrscht sein [Wallensteins] Befehl“ (P I 2, 234ff.)²³⁸, wohingegen die lebensbedrohliche Erscheinung in einem visionärem Bild Theklas veranschaulicht wird: „Es schießt der Blitz herab aus heitern Höhen, (...) / Blindwütend“ (P III 9, 1909). In mehrfacher, doch nicht isoliert voneinander zu deutender Hinsicht spricht der Feldherr selbst vom »Blitz«, den er erstens als Bedrohung seiner selbst am Sternenhimmel gewahrt („Wallenstein: [Der Mars schoß] Die roten Blitze meinen Sternen [Jupiter und Venus] zu“ (T I 1, 16), zweitens als Zorn im physiognomischen Ausdruck der zehn pappenheimischen Kürassiere erkennt („[I]ch seh den edlen Zorn / Aus euren kriegerischen Augen blitzen. / O daß mein Geist euch [die Abgesandten Kürassiere der Pappenheimer] jetzt beseelen möchte, / Kühn wie er einst in Schlachten euch geführt!“ T III 15, 1954ff.).

²³⁷ Zur „These von entlastenden Natur-Metaphern“ in Anschluß an und in Auseinandersetzung mit BÖHME und BÖHME (1983), BEGEMANN (1987) sowie ZELLE (1987) siehe BRIESE (1998), S. 8

²³⁸ Die Tatsache, dass gerade die „technische Entzauberung des Gewitters und seine vermeintliche Bezähmung durch Blitzableiter (...) mit einer neuen Welle von Angst und Furcht [um 1800 einherging]“ beschäftigt BRIESE (1998), S. 20.

Die roten Blitze des Mars lassen direkt (christlich-römisch) und die Verbindung von Zorn und Blitz (griechisch) läßt kombiniert mit jener auf Wallensteins mythische Deutung der ihn umgebenden Ereignisse schließen. Drittens beobachtet Wallenstein am Himmel folgendes Schauspiel:

WALLENSTEIN *ist ans Fenster getreten*
 Am Himmel ist geschäftige Bewegung,
 Des Turmes Fahne jagt der Wind, schnell geht
 Der Wolken Zug, die Mondessichel wankt,
 Und durch die Nacht zuckt ungewisse Helle“
 SCHILLER, *Wallensteins Tod* V 3, 3406ff., DTV II, S. 529.

Die „ungewisse Helle“ (ebd.) bereitet sprachlich die unverhoffte Wendung vor, die eintritt, sobald der Tod von Max im Zusammenhang mit dem »Blitz« zur Sprache gebracht wird. „Wallenstein: Der Neid / Des Schicksals ist gesättigt, es nimmt Leben / Für Leben an, und abgeleitet ist / Auf das geliebte Haupt der Blitz, / Der mich zerschmetternd sollte niederschlagen“ (T V 4, 3592ff.). Wallenstein täuscht sich. Das Schicksal hat es noch immer auf ihn abgesehen. Die mythische Deutung Wallensteins verliert so gesehen für die Zeit der neu entstehenden »Ordnung« ihre volle Gültigkeit. Max stirbt, zwar auf gewisse Art und Weise „niedergeschlagen“ (s.o.), jedoch unter dem Hufschlag der Pferde.²³⁹

²³⁹ Das Pferd als literarisches Motiv würde eine eigene Abhandlung verdienen. Einige Anhaltspunkte hierfür, die sich insbesondere mit der Vorstellung von »Weg« verbinden lassen, seien gegeben. Erstens bezeichnet Κέλευθος ursprünglich den »Weg«, der durch Aktivität entsteht (BECKER, 1937, S. 7ff.). Das Wort wurzelt in einer Grundanschauung, die ›treiben‹ und ›in rasche Bewegung versetzen‹ vermittelt. Agiert der Mensch als Antreibender, sind die Objekte dieser Arbeit zu meist Tiere: Rinder, Pferde und vor allem Rennpferde. Da der Sturmwind im mythischen Denken wesensverwand mit dem Pferd ist, bezieht sich κέλευθος auch auf ihn. Der Sturmwind weht beispielsweise über das Wasser. Trifft er auf ein Segel, so treibt er das Schiff übers Meer (siehe auch S. 146, Fußnote 189 in unserer Studie). Zweitens erscheint der Hinweis auf das Pferd in der Literatur als Metapher für das zu »zügeln« Volk und als Metapher für den zu »zügeln« Körper, so dass mit Blick auf das Verhältnis von Herrscher und Beherrschtem sowohl ein Körper-Geist-Zusammenhang im Bild des Reiters auf dem Pferd als auch ein Herrscher-Volk-Zusammenhang hergestellt werden kann, siehe VOSTERS (2001) S. 180–191; Die Worte: „Ohne den Moor sind wir Leib ohne Seele“ (*Die Räuber* I 2, DTV I, S. 514) legt Schiller Roller in den Mund. Damit wird Karl als Seele des Körpers der Räuberbande bezeichnet. Parallel hierzu: „Es ist der Geist, der sich den Körper baut, / Und Friedland wird sein Lager um sich füllen (...) / Wenn Haupt (Kaiser bzw. Wallenstein) und Glieder (Untertanen bzw. Heer) sich trennen, / Da wird sichs zeigen, wo die Seele wohnte“ (*Wallensteins Tod* III 14, 1830ff.) Zu berücksichtigen wäre in diesem Zusammenhang insbesondere der Dialog zwischen Questenberg und Illo „Questenberg: Genommen ist die Freiheit, nicht gegeben, / Drum tut es not, den Zaum ihr anzulegen. / Illo: Ein wildes Pferd erwarte man zu finden. / Questenberg: Ein beßrer Reiter wirts besänftigen. / Illo: Es trägt den *einen* nur, der es gezähmt. / Questenberg: Ist es gezähmt, so folgt es einem Kinde.“ (*Die Piccolomini* I 2, Vs.204ff., DTV II, S. 321) Wie ein „Fürst seine Affekte (Verzweiflung, Wut, Resignation, Furcht) (...) zügelt, gehorcht ihm auch das Pferd als Sinnbild des Volkskörpers willig.“ bemerkt STEPHAN (2009), S. 45 im Zusammenhang mit seiner Untersuchung des Tanzes in den Künsten. Für das Werk Schillers wäre danach zu fragen, warum Max, die von Schiller erfundene Figur, ausgerechnet

Wallenstein sieht diese Szene im Traum voraus, allerdings aus einer Perspektive, die ihn selbst als das Opfer zeigt. Die Bildlichkeit der Rede und die Visionen der Träume deuten auf die dargestellte Handlung. Die in der Rede dargestellte Handlung ist von einer Welt aus Bildern umgeben und wird von diesen Bildern tangiert. Dass der (täuschende) Traum in der Dichtung die Handlung beeinflusst, ist ein lange tradiertes Motiv.²⁴⁰ Literarische Bilder, Ungewitter und Blitz, Sonne, Gestirne, Planeten und Kometen stehen im *Wallenstein* mit ihrer jeweiligen Funktion und Bedeutung nicht nur für sich, sondern durchwirken und formen die Tragödie, indem sie Empfindungen evozieren und als Bezeichnung intervallartig wiederkehren, die Handlung tangieren und selbst als Bezeichnung hinterfragt werden. Die literarischen Bilder fügen sich gemeinsam zu einem eigenen Kosmos.

Auf »Entladungen« der angestauten Energie, die im Anschluß an Implosion und Kollision statthat, auf dass sich aus der Zentripetalkraft die Zentrifugalkraft entwickelt, verweist die Rede immer dann, wenn eine Art der »Flucht« zur Sprache kommt. Theklas Vision nimmt vorweg, was sich später in die Tat umsetzt:

THEKLA: Es geht ein finstrier Geist durch unser Haus,
 Und schleunig will das Schicksal mit uns enden.
 Aus stiller Freistatt treibt es mich heraus,
 Ein holder Zauber muß die Seele blenden.
 Es lockt mich durch die himmlische Gestalt,
 Ich seh sie nah und seh sie näher schweben,
 Es zieht mich fort, mit göttlicher Gewalt,
 Dem Abgrund zu, ich kann nicht widerstreben.
 (...) Es schießt der Blitz herab aus heitern Höhn,

„unter dem Hufschlag der Pferde“ stirbt, warum Wallenstein seinen Tod derart träumt und warum Octavio einen Pferdewechsel vorschlägt. Für unsere Thematik ist es interessant zu sehen, dass wenige Verse vor diesem Dialog zwischen Illo und Questenberg die Rede davon ist, dass Isolani „um die Reitpferde sollte handeln“ (*Die Piccolomini* I 2, Vs. 176), dann das Sinnbild und die Metapher erscheint. Anhand der Bezeichnung »Pferd« zeigt sich genau die für Schiller typische Art der Verschränkung konkreter („um die Reitpferde sollte handeln“, s.o.), metaphorischer („Drum tut es not, den Zaum ihr [der Freiheit] anzulegen“, s.o.), sinnbildlicher („Es [das Pferd / das Heer] trägt den *einen* [Wallenstein] nur, der es gezähmt“) und visionärer (Wallensteins Traum, der sich mit dem Tod von Max verschränkt) Bezeichnungsebenen, die zwar für sich selbst stehen, jedoch auf einer Metaebene miteinander korrespondieren, so dass eine kombinatorische Interpretation der hier analytisch bezeichneten »Elemente« den Tod unter dem Hufschlag der Pferde durchaus auch symbolisch, etwa als Körper, der die Seele bzw. als Menschenmasse welche die Herrschaft vernichtet, zu deuten vermag. Unsere Bezeichnung »Konkret« signalisiert hier den direkten Bezug auf den durch die Dichtung entworfenen Handlungsraum. Konkrete Bezeichnungen sind also im Nicht-übertragenen Sinne genutzte Bezeichnungen, um hier den „Jargon der Eigentlichkeit“ einmal bewusst zu vermeiden, vgl. HAVERKAMP (2001), S. 441 ; HAVERKAMP (2009) in: DZPHIL (1953ff.), 57 (2009) 2, S. 204.

²⁴⁰ „Eile mir, täuschender Traum, zu den rüstigen Schiffen Achaias“ gebietet z.B. Zeus, HOMERUS (1983) II, 8ff. ; Zum »Traum«, insbesondere in Schillers *Die Räuber*, vgl. auch MACOR (2010), S. 111 mit Fußnote 34.

Aus unterirdischen Schlünden fahren Flammen,
 Blindwütend schleudert selbst der Gott der Freude
 Den Pechkranz in das brennende Gebäude!“
 SCHILLER, *Die Piccolomini* III 9, 1899ff., DTV II, S. 377

Wie eng diese Vision auf die bereits angesprochene Bildlichkeit eingeht, lässt sich anhand der Schlagwörter »Geist«, »heraustreiben«, »fortziehen«, »Blitz« und »blindwütend« festmachen. Die Vision bezieht sich insbesondere auf das Metaphernnetz, das sich um den den »Weg der Ordnung« spannt, das ja bereits den Weg des Blitzes integriert. Von Ordnung ist nicht selten im Zusammenhang mit »Geist« die Rede. »Der Ordnung hoher Geist« erscheint Questenberg in Pilsen und er muss sich dieses »hohen Geistes« mit Hilfe Octavios erwehren. „Es geht ein finstrer Geist durch unser Haus“ (s.o.), spürt Thekla. Ohne hier genauer darauf eingehen zu können, dass es die Seele ist, die in Träumen und Visionen als »Haus« vorgestellt wird (siehe auch S.173, Fußnote 236 in unserer Studie) ist zu bemerken, dass der »Geist« in Theklas Vision als finster durchs Haus gehend erscheint und als Gegenbild zum »hohen Geist« der »Ordnung« und jedenfalls näher am Bild der schleichenden Nemesis als am Bild des belebenden Geistes Wallensteins anzusiedeln ist. »Es« treibt Thekla heraus und »Es« treibt Thekla fort entspricht einer zentrifugalen Vorstellung, entgegengesetzt all den Dingen, die sich in Pilsen »zusammenziehen«. „Blindwütend“ (s.o.) wird der „Pechkranz in das brennende Gebäude [geschleudert]. »Blind« und »Kranz« fallen in diesem Zusammenhang auf, denn Wallenstein will ja angesichts Theklas auf sein „vollendet Werk den Kranz“ (T III 4, 1530) setzen, und sie eben nicht zur Ehefrau von Max bestimmen. „Das Wort ist frei, die Tat ist stumm, der Gehorsam blind“ (L I 6, 339f.), weiß der Wachtmeister von Wallenstein. „Blindwütend“ steht also eng mit einem wütenden Gehorsam in Verbindung. „[B]lind gehorchend“ (P I 3, 330) ist die Armee dem „verwegensten [!]“ der Menschen, Wallenstein, hingegeben, und blind verlaufen alle gemütlosen Phänomene ihren zerstörerischen »Weg«: Blitz, Kanonball, Gewehr- und Kugeln. ; „Blind waltend“ führt der Zufall Wallenstein mit sich (T I 3, 136f.), ehe er zu erkennen meint, dass das „was uns blindes Ohngefähr nur dünkt, / (...) aus den tiefsten Quellen [steigt]“ (T II 3, 944f.).

Das Denken und Tun der Menschen meint Wallenstein zu durchschauen und kontrastiert es zur Verdeutlichung seiner scheinbaren Einsicht durch „des Meeres blindbewegte Wellen“ (T II 4, 954). Octavio spricht davon, dass Wallenstein Buttler zum „blinden Werkzeug“ (T II 6, 1150) mißbrauchen wollte. Hingegen wertet Wallenstein jeden Feldherrn ab, dessen Befehl „blind“ herrscht (T III 15, 1897). Illo hingegen, der Wallenstein vor Octavio warnen will, bezeichnet den Feldherrn als „blind mit (...) sehenden Augen“ (T II 3, 890). Max wiederum bringt klar zum Ausdruck, dass Wallenstein „Wie das gemütlos blinde Element“ (T III 18, 2091) agiert und stellt in seiner Rede das Bild des Weges vor, das Wallenstein charakterisiert und zugleich Elemente des Wegebildes enthält, das Octavio seinem Sohn anrät. Das Denken über Wallenstein rückt diesen in die Nähe von blind-mächtigen Naturgewalten, wohingegen sein eigenes Denken ihn als den sehenden unter blinden erachtet. Auch daraus entsteht

eine Spannung im Verhältnis der Figuren durch ihre gegenseitige, ja, gegensätzliche Deutung. Spannungsaufbau und zunehmende Verdichtung auf der Ebene der Handlung, der bildlichen Rede und der Deutungen der Ereignisse führen unweigerlich zur Situation, die wir mit Kollision bezeichnen haben.

Mit dem »Schritt« befinden wir uns in der Mitte der vorgestellten Richtungsfolge von Implosion, Kollision und Explosion. Die zentrifugale Bewegungsrichtung taucht in angeführten Rede Theklas auf: „Es zieht mich fort“ (P III 9, 1905). „Es zieht mich fort, ich weiß nicht, wie ichs nenne, / Unwiderstehlich fort zu seinem Grabe! (...) Fortstoßend treibt mich eine dunkle Macht / Von dannen – Was ist das für ein Gefühl!“ (T IV 11, 3137ff.) sagt Thekla, als sie vom Tod ihres Geliebten weiß.²⁴¹ Die Vision wird konkret, denn Thekla bricht auf und unternimmt die gefährliche Reise an die Grabstätte von Max, um sich einerseits vom Ort des allgemeinen »Zusammenfindens« zu entfernen und andererseits den Ort anzustreben, an dem Max begraben liegt. Die Grabstätte wiederum verbindet die einander Liebenden, Thekla und Max, deren Liebe jenseits des irdischen Raumes zu verorten ist.²⁴²

Ähnlich wie mit dem Raum- und Bewegungskonzept vom Zusammentreffen in Pilsen erschreckende Kollisionen erfolgen, die zur Flucht aus Pilsen nötigen, geht mit dem »Netz« und dem »Zusammenziehen« desselben ein »Riß« bzw. ein »Durchreißen« einher. Die Bildlichkeit vom »Netz« bleibt dabei eng verbunden mit Vorstellungen von Bewegungsverläufen, und zwar mit einer Vorstellung von Flucht und Verfolgung. Flucht und Verfolgung und eine befürchtete Berührung zeigen deutlich: Der große Handlungszusammenhang, den wir in der Struktur von Implosion, Kollision und Explosion sehen, kehrt in Einzelbildern wieder im Sinne von Annäherung bzw. Distanznahme und einer gefürchteten Berührung. Sowohl im Großen als auch im Einzelnen liegt dieser Folge eine Vorstellung von »Weg« als vorstellbare Spur der Bewegung durch den Raum, den durch sprachliche Bilder evozierten und den dargestellten Raum, zu Grunde. Und zwar eine Vorstellung, die sich mit dem Symbol des Netzes verschränkt. Octavio sieht seinem Sohn, der von seiner Reise mit Thekla aus Kärnten nach Pilsen zurückkehrt, das »Netz« bereitet:

²⁴¹ Zum »Es« als *Impersonale*, das „gleichsam der vormagischen Stufe [angehört], (...) und sich auch auf der nachmagischen Stufe, im Bereich klarer Geistigkeit, behauptet in Fällen, wo das ursprüngliche Gefühl des rettungslosen Preisgegebenseins sich geltend macht oder wo wir der *vis maior* ohne Möglichkeit der Einwirkung gegenüberstehen.“ AMANN (1929), S. 16 ; In der Auseinandersetzung mit AMANN (1929) betrachtet BLUMENBERG (2007), S. 68ff. die Herkunft dieses »Es« mit der „unbestimmte[n] Allgemeinheit des Lebensraumes im weitesten Sinne, als Welt“ und geht davon aus, dass diese Unbestimmtheit „am ehesten die metaphorischen Bestimmungen in sich auf[nimmt]“ (S. 68), so dass „Welt selbst in diesem abstrakten Sinne (...) zur Metapher [wird].“ (S. 69) Wendungen wie »Es dämmert, es tagt, es dunkelt« bewirken eine Verlebendigung des Lebensraumes selbst (S. 68). Im *Wallenstein* steigert sich diese Verlebendigung nahezu ins greifbar-personale, »Es« scheint näher an einer handelnden Person situiert zu sein als bloß an einem lebendigen Raum.

²⁴² Vergleichbar hierzu ist der Text aus Luises Brief, „ich weiß einen *dritten* Ort, wo kein Eidschwur mehr bindet, und wohin ihm kein Horcher geht“, SCHILLER, *Kabale und Liebe* V 1, DTV I, S. 836.

OCTAVIO: So ernsten Grund du [Max] hast, dies Licht zu fliehn,
 So dringendern hab ich, daß ich dirs gebe.
 Ich konnte dich der Unschuld deines Herzens,
 Dem eignen Urteil ruhig anvertraun,
 Doch deinem Herzen selbst seh ich das Netz
 Verderblich jetzt bereiten
 SCHILLER, *Die Piccolomini*, V 1, 2307ff., DTV II, S. 394.

„Seit jenem Tag verfolgt mich sein Vertrauen / in gleichem Maß, als ihn das meine flieht“ (P I 3, 371f.), sagt Octavio zu Questenberg. Beide angeführten Reden Octavios enthalten die gleiche Struktur von »Weg«. Seinem Sohn gegenüber ist Octavio derjenige, der aufdringlich nachfolgt, wohingegen Max flieht. Questenberg gegenüber spricht Octavio vom Vertrauen des Feldherrn, von dem sich Octavio verfolgt fühlt, und selbst flieht. Die Strukturen lassen sich über einander legen. Octavio flieht vor Wallensteins Vertrauen wie Max vor Octavios „Licht“ (s.o.). In der Mitte agiert Octavio und er ist es auch, der diese Struktur beidemale zur Rede bringt. Octavio übernimmt einer Art von Schanierfunktion auf der Linie von Flucht und Verfolgung. Aus seiner Sicht ereignet sich diese Bewegung zwischen ihm und Max sowie zwischen Wallenstein und ihm. In der Rede Octavios wiederholen sich Vorstellungen von Bedrängnis und Flucht.

Wenn wir uns daran erinnern, dass Max „eure [Octavios und der seiner Verbündeten] künstlichen Gewebe / Mit einem graden Schritte [...] durchreißen“(P V 3, 2612f.) will, können wir davon ausgehen, dass die „künstlichen Gewebe“ des Staatsgeschäftes durchaus mit einem »Netz« in der Vorstellungswelt einhergehen und somit der Tod von Max, der Ritt geradeaus in den Tod, wie der »gerade Schritt« ein »Durchreißen« zu eng gewordener Verstrickungen darstellt.²⁴³ Die Rede des Feldherrn zu Max wiederholt folgerichtig auch das »Netz«, denn „[ei]n Liebesnetz hab ich [Wallenstein] um dich [Max] gesponnen, / Zerreiß es, wenn du kannst – Du bist an mich / Genküpft mit jedem zarten Seelenbande, / Mit jeder heiligen Fessel der Natur, / Die Menschen aneinanderketten kann“ (T III 18, 2166ff.). Max bedient sich genau der Bildlichkeit seiner Gesprächspartner, um sie möglichst unmißverständlich anzusprechen: „Max: Du [Wallenstein] hassest mich, treibst mich im Zorn von dir. / Zerreißen soll das Band der alten Liebe, / Nicht sanft sich lösen und du willst den Riß“ (T III 23, 2380ff.). Nicht nur zwischenmenschliche Beziehungen zeigt das »Netz« auf, sondern auch Handlungen, zumal das »Durchreißen« und »Durchgreifen« einerseits in der Vorstellung vom »Netz« liegen, andererseits erweiterte Bezugfelder betreffen:

²⁴³ Zur Interpretation abstrakter politischer Wirklichkeit in sprachlichen Bildern siehe das entsprechende Kapitel bei BERGEM (1996), S. 186. Wolfgang Bergem zielt in seiner Untersuchung zwar auf das Zeitalter von Massenmedien ab, jedoch ist seine Aussage: „Für die Anerkennung einer politischen Ordnung und die Rechtfertigung von Herrschaft, ist das Bild von der Politik, das den Bürgern (...) vermittelt wird, ist dieser »farbige Abglanz«, Goethe, Faust II, V, Vs. 4727, der politischen Wirklichkeit wichtiger als die dahinterstehende politische Realität selbst, die in ihrer differenzierten Komplexität nicht mehr erfaßt werden kann.“ BERGEM (1996), S. 185. Mit umfassenden Literaturhinweisen.

ILLO: Es ist der Krieg ein roh, gewaltsam Handwerk.
 Man kommt nicht aus mit sanften Mitteln, alles
 läßt sich nicht schonen. Wollte mans ergreifen,
 bis sie zu Wien aus vierundzwanzig Übeln
 das kleinste ausgewählt, man paßte lange!
 – Frisch mitten durchgegriffen, das ist besser!
 Reiß dann, was mag! – Die Menschen, in der Regel,
 verstehen sich aufs Flicken und aufs Stückeln,
 und finden sich in ein verhaßtes Müßen
 weit besser als in eine bittere Wahl.
 SCHILLER, *Die Piccolomini* I 2, 182ff., DTV II, S. 321

Die „bittere Wahl“ den Menschen zu erlassen erscheint Illo sogar als Hilfestellung für all diejenigen, die der Krieg betrifft, ohne, dass sie ihn führen. Von der Wahl zwischen Alternativen haben wir bereits gesprochen. Dass sich dieses Zitat nicht losgelöst davon betrachten lässt, liegt auf der Hand. Zumal keine Figur aus Schillers *Wallenstein* je vor einer wirklich freien Entscheidung steht. So kommt auch hier die »Wahl« zur Sprache ohne auf eine Wahlmöglichkeit zu verweisen.

Neben der Tatsache, dass von einer „Wahl“ die Rede ist und das Bild des Scheideweges fehlt, liegt hier eine Nuance der Bildlichkeit vom »Netz« vor uns, mit der Illo den Krieg mit der »schonungsvollen« Vorgehensweise, die am kaiserlichen Hof herrscht, kontrastiert. Die artikulierte Empfehlung, diese schonungsvolle Ordnung und die damit verbundene Wartezeit durch vorgeifendes Handeln zu zerstören, verbindet Illos Rede mit Octavios Handlungsweise. Noch nicht reale Taten, die in den Gedanken Illos und Octavios als mögliche Taten in Betracht gezogen werden, geben beiden Figuren den Anlaß für Handlungen, die diesen möglichen Taten vorgeifen. »Frisch mitten durchzugreifen«, scheint für Illo in Kriegszeiten angemessen zu sein. Die durch solche Handlungen gestörte Ordnung wieder herzustellen, ein »Flicker« und »Stückeln« auf den vorgenommenen »Riß« mit einzukalkulieren, verweist auf die Bildlichkeit des zerrissenen Netzes. Doch ausgerechnet Illo, und zudem Terzky, sind es, die beide „ahnungslos / (...) in das ausgespannte Mordnetz stürzen / In ihrer blinden Siegestrunkenheit!“ (T IV 8, 2832ff.) So werden die selbst artikulierte Gedanken zum »Netz«, in das die sprechende Figur, wie Franz in Schillers *Die Räuber*, hier Illo, stürzt, ohne es zu sehen. Illo agiert in dieser Hinsicht wirklich »blind«. Wallenstein, der davon spricht, Max in einem »Liebesnetz« gefangen zu haben, steht vor einer ähnlichen Situation wie Illo, doch Wallenstein sieht, dass er sich „mit eignem Netz verderblich (...) umstrickt [hat], und nur Gewalttat kann es reißend lösen“ (T I 4, 177ff.). Wenngleich die Warnung Senis: „Die Zeichen stehen grausenhaft, (...) nahe / Umgeben dich die Netze des Verderbens (T V 5, 3605f.) Wallensteins Befürchtung in Anbetracht der Sternkonstellation bekräftigt, reagiert Wallenstein auf die seinen Taten vorgeifenden Intrigen zu spät.

Nach der allgemeinen »Verdichtung«, die in der Rede metaphorisch als »Unwetter«

und »Netz« erscheint, erfolgen Kollision und Explosion. Die Raumwahrnehmung der Figuren ändert sich. Die Gräfin bemerkt das und bittet ihn: „O laß uns [Gräfin, Herzogin, Thekla] nicht zurück / In diesem Ort der traurigen Bedeutung, / Denn schwer ist mir das Herz in diesen Mauren, / Und wie ein Totenkeller haucht michs an, / Ich kann nicht sagen, wie der Ort mir widert. / O führ uns weg!“ (T IV 8, 2991ff.) Und Wallenstein sinniert im Achsenmonolog „eine Mauer aus meinen eignen Werken baut sich auf“ (T I 4, 156).²⁴⁴ Wallenstein muss fliehen.

Im gleichen Monolog spricht er davon, sich die „Wege bloß (...) offen“ zu halten, den „guten Weg zur Seite“ bzw. die „Rückkehr“ im Blick gehalten zu haben, sich – im Gegensatz zu Buttler – seines „unverführten Willens“ bewusst zu sein, „der Laune [und der Leidenschaft] Raum“ gegeben zu haben (T I 4 145–170). An Laune und Leidenschaft denkt Max wohl weniger, wenn er sagt „Gebt ihm [Wallenstein] den Raum, das Ziel wird *er* sich setzen“ (P I 4, 445). Doch Max nimmt sehr richtig wahr, dass der Raum, der Wallenstein zur Verfügung steht, durch intrigante Aktionen beschränkt werden soll. Wallenstein nimmt die Rede vom »Ort« wieder auf, wenn er sagt: „Des Ortes böse Zeichen will ich ändern, / Er seis, der mir mein Teuerstes bewahrte“ (T IV 9, 2998f.). Die Unmöglichkeit dieses Vorhabens artikuliert Max. „Der einzig reine Ort ist unsre Liebe“ (T II 7, 1220). Folgerichtig weiß Thekla, wohin sie in der Tat will: „Es ist nur *ein* Ort auf der Welt! / Wo er bestattet liegt, zu seinem Sarge (T IV 10, 3091f.)“²⁴⁵

Fassen wir das bisher gesagte kurz zusammen. Wallenstein, der ja auf der Suche nach dem rechten »Weg« ernsthaft abwägt, was er tun könnte, bleibt fremdbestimmt. Eine wirkliche Entscheidungssituation im Sinne der Y-Symbolik erscheint nicht. Das bestätigt bereits Walter Müller–Seidels Studie *Friedrich Schiller und die Politik*. Walter Müller–Seidel gelangt zur Feststellung, dass „von Wählen, Entscheiden und Entschließen kaum noch die Rede sein [kann.]“²⁴⁶

Zu Wallensteins Aussage „[w]enn eine Wahl noch wäre – noch ein milderer / Ausweg sich fände – jetzt noch will ich ihn / Erwählen“ (T I 7, 482ff.) fügt sich die entscheidende Rede der Gräfin: „Verlangst du weiter nichts, ein solcher Weg / Liegt nah vor dir“ (T I 7, 485f.). Sie manipuliert und übernimmt die Entscheidung Wallensteins. Ähnliches versucht Octavio, der seinem Sohn mehr als dringend anrät: „Erspare dir [Max] / Die Qual der Trennung, der notwendigen“ (T II 7, 1224f.), denn im »Zusammenfinden« liegt, wie wir bereits wissen, die Trennung mit enthalten. Mit dem zusammenziehenden »Unwetter« geht die Entladung einher, mit dem »Netz« ist auch vom »Riß« die Rede, mit dem Streben um Distanz bleiben Verfolgung und gefürchtete Berührung grundlegend. Dieser Berührung folgt eine Bewegung, die wir, im Anschluß

²⁴⁴ Bereits im *Lager* fällt wiederholt die Feststellung, dass das Soldatenleben zu Kriegszeiten ein ständiges Wandern „von Ort zu Ort“ (L 5, 136 ; L 6, 285 ; L 11, 1097) bedeutet.

²⁴⁵ Vgl. „[I]ch weiß einen *dritten* Ort, wo kein Eidschwur mehr bindet, und wohin kein Horcher geht“ (Schiller, *Kabale und Liebe*, V 1, DTV I, S. 836).

²⁴⁶ MÜLLER-SEIDEL (2009), S. 128

an die gewählten Bezeichnungen Implosion und Kollision, mit Explosion bezeichnen.

Etwas »verlassen«, »fliehen«, »auseinandergehen« sind Verben, die eine Trennung klar vor Augen führen. So bittet Thekla: „O lassen Sie uns fliehen, liebe Mutter! / (...) Hier ist kein Aufenthalt für uns.“ (T III 3 1390f.), und Terzky berichtet: „Sie [die Kroaten] sind davon, heut Nacht, die Jäger auch, / Leer stehen alle Dörfer in der Runde“ (T III 5, 1561ff.). An ein Auseinanderdriften der »Wege« im persönlichen Bereich erinnert sich Gordon, wenn er über sich und Wallenstein erzählt, dass „uns das Schicksal auseinander [führte], / Weit, weit, er ging der Größe kühnen Weg, / Mit schnellem Schritt, ich sah ihn schwindelnd gehn“ (T IV 1, 2571f.). Ihren Bruder beschreibend weiß die Herzogin: „Doch seit dem Unglückstag zu Regensburg, / Der ihn [Wallenstein] von seiner Höh herunter stürzte, / Ist ein unsteter, ungesellger Geist / Argwöhnisch, finster, über ihn gekommen. / Ihn floh die Ruhe“ (T III 3, 1402ff.). So, wie die Ruhe Wallenstein flieht, flieht ihm auch das Vertrauen Octavios ; und so, wie Wallenstein dem Vertrauen zu Octavio unbekümmert folgt (siehe auch hier: S. 179) und in der Betrachtung der Sterne zur Ruhe findet, flieht er, obgleich ruhig und im blinden Vertrauen, seinem Tod entgegen.

3.5.4 Der Weg der Ordnung

Im *Wallenstein* haben wir es mit unterschiedlichen »Ordnungen« zu tun. Von »Ordnung« spricht Questenberg, dem „der Ordnung hoher Geist erschienen, / Durch die er, weltzerstörend, selbst besteht“ (P I 2, 89f.). Von einem „Geist“ spricht auch Wallenstein, als er „den edlen Zorn / Aus euren [die Abgesandten Kürassieren der Pappenheimer] kriegerischen Augen blitzen [sieht]“ und fährt fort: „O daß mein Geist euch jetzt beseelen möchte, / Kühn wie er einst in Schlachten euch geführt!“ (T III 15, 1954ff.) Der »Ordnung hoher Geist« und der beseelende Geist Wallensteins interpretieren sich gegenseitig. Die Bezeichnungen »Ordnung« und »Geist« integrieren sich durch die mit diesen Bezeichnungen einhergehende Bildlichkeit ins Bild des Weges sowie in die Raum- und Bewegungskonzepte der *Wallenstein*-Trilogie.

Das zentrale Wegebild der *Wallenstein*-Trilogie erscheint zur Eröffnung des tief greifenden Konfliktes zwischen Vater und Sohn Piccolomini:

OCTAVIO: Mein Sohn! Laß uns die alten, engen Ordnungen
 Gering nicht achten! Köstlich unschätzbare
 Gewichte sinds, die der bedrängte Mensch
 An seiner Dränger raschen Willen band;
 Denn immer war die Willkür fürchterlich –
 Der Weg der Ordnung, ging er auch durch Krümmen,
 Er ist kein Umweg. Grad aus geht des Blitzes,
 Geht des Kanonballs fürchterlicher Pfad –

Schnell, auf dem nächsten Wege langt er an,
 Macht sich zermalmend Platz, um zu zermalmen.
 Mein Sohn! Die Straße, die der Mensch befährt,
 Worauf der Segen wandelt, diese folgt
 Der Flüsse Lauf, der Täler freien Krümmen,
 Umgeht das Weizenfeld, den Rebenhügel,
 Des Eigentums gemeßne Grenzen ehrend –
 So führt sie später, sicher doch zum Ziel
 SCHILLER, *Die Piccolomini* I 4, 463 ff., DTV II, S. 329f.

Das Bild vom »krummen Weg« ist aus der jüdisch–christlichen Tradition („zu den Zeiten Jaels waren verlassen die Wege, und die da auf Straßen gehen sollten, die wanderten auf ungebahnten Wegen“, Richter 5,6 ; „Die aber abweichen auf ihre krummen Wege, wird der Herr dahinfahren lassen mit den Übeltätern“ Psalm 125, 5 ; siehe auch Kap. 1.3.3, Fußnote 200, S. 44 in dieser Arbeit) und auch aus der griechischen Tradition („Denn nah sind unter den Menschen die Götter / um zu schauen, wer alles auf krummen Wegen des Rechtes / auftreibt einer den andern, die Vorsicht der Götter mißachtend.“ (HESIODUS (1991), *Werke und Tage*, 248ff. ; siehe auch Fußnote 200, S. 44 in dieser Arbeit) überliefert. Wie aber nutzt Schiller diese tradierten Vorstellungen vom »krummen Weg« in seiner *Wallenstein*–Trilogie?

Octavios Rede vom „Weg durch Krümmen“ enthält für uns die Signalwörter »Argwohn« und »Geist«, denn beide sind verankert in weiteren zentralen Wegebildern der Trilogie. Dabei verbindet sich »Geist« mit einem Begriff von »Ordnung« (Questenberg: Da mir der Ordnung hoher Geist erschienen, / Durch die er, weltzerstörend, selbst besteht ; P I 2, 89f.) und »Argwohn« mit dem der Schuldfähigkeit (T II 7, 1213 u. 1257).

Die Vater–Sohn–Beziehung zwischen Octavio und Max nutzt Schiller in der oben angeführten Gleichnisrede, das zentrale Wegebild unserer Betrachtungen, um in Analogie zur Kaiser–Wallenstein–Beziehung und Wallenstein–Heer–Beziehung unterschiedliche Begriffe von Ordnung darzustellen. Octavio plädiert für den „Weg der Ordnung, ging er auch durch Krümmen“. Es lohnt sich, hier genauer hinzusehen, und durch all das, was nicht niedergeschrieben worden ist, dasjenige abzuheben, was niedergeschrieben worden ist, um desto schärfer zu sehen, worum es in den Tiefenschichten der Bedeutungsdimension der Rede auch gehen könnte. Schiller formuliert: „Der Weg der Ordnung, ging er auch durch Krümmen“ – und nicht etwa: Der Weg der Ordnung, wäre er auch krumm – oder: Der Weg der Ordnung, verlief er auch krumm. Der Kontrast zu den beiden anderen Sätzen deckt das Eigentümliche an Schillers Wortwahl auf. Der »Weg der Ordnung« erhält in diesem Zitat nicht die Möglichkeit des Krumm–Seins zugesprochen, sondern die Möglichkeit, »durch Krümmen« zu gehen. Nicht das Krumm–Sein, sondern das Sich–Krümmen wird artikuliert.

Zusammen mit folgender Textstelle „Der Römer des ersten Jahrhunderts hatte längst schon die Knie vor seinen Kaisern gebeugt, als die Bildsäulen noch aufrecht standen“

aus Schillers *Über die ästhetische Erziehung, 9. Brief*, DTV V, S. 594, und mit Gesslers Rede „Ich hab ihn [den Hut] aufgesteckt, daß sie [das Volk] den Nacken / Mir lernen beugen, den sie aufrecht tragen – / Das *Unbequeme* hab ich hingepflanzt / Auf ihren Weg (...)“ (*Wilhelm Tell* IV 3, 2719ff.) gewinnt die Tatsache, dass Schiller für die Gleichnisrede nicht den »krummen Weg«, sondern den „Weg durch Krümmen“ wählt, m.E. eine weitere Bedeutungsdimension.

Das Verb »geht« könnte m.E. auch im Sinne von »funktioniert« gelesen werden, dass das »Sich-Krümmens« im Zusammenhang damit, wie Ordnung »funktioniert«, zeigt, dass ein bestimmter Begriff von Ordnung nur funktioniert, wenn ein »Sich-Krümmen« stattfindet.²⁴⁷ Wenngleich diese m.E. mitklingende Bedeutungsnuance durch die Parallelkonstruktion „Die Straße, die der Mensch befährt, / Worauf der Segen wandelt, diese folgt / Der Flüsse Lauf, der Täler freien Krümmen, / Umgeht das Weizenfeld“ (s.o.) gut verborgen wird, so bleibt m.E. doch mitenthalten, was wir angesprochen haben, zumal die „freien Krümmen“ eben mit dem Zusatz »frei« erscheinen und auf Naturerscheinungen bezogen werden, wohingegen der »Weg der Ordnung« nur „Krümmen“ zugesprochen bekommt.

Die Rede Octavios wertet den »Weg durch Krümmen« auf. Zugleich rät er ab vom »Weg grad aus«. Vor uns liegt ein Zwei-Wege-Bild. Der krumme Weg gilt in der literarischen Tradition allerdings als nicht zu empfehlender Weg. Jemand, von dem gesagt wird, dass er »krumme Wege« macht, wird der Falschheit und Lüge bezichtigt. Der »gerade Weg« hingegen taucht in der literarischen Tradition auf als »Weg«, der die Aufrichtigkeit eines Charakters betont. Diese tradierten Bedeutungen sind Schiller bekannt.²⁴⁸ Aus der Perspektive Octavios heraus betrachtet verkehren sich die althergebrachten Bedeutungen. Der »Weg durch Krümmen« erscheint, oberflächlich gesehen, als empfehlenswert.

Die Wechselwirkung zwischen dem Begriff von Ordnung und dem Bild des Weges durchdringt die gesamte Wallenstein-Trilogie. Gordon erinnert sich an seine Begegnung mit dem geflohenen Wallenstein und berichtet erstaunt, dass dieser „ruhig, wie in Tagen guter Ordnung“ von Gordon die Rechenschaft des Amtes abnimmt. Wallenstein verkörpert also seine eigene Ordnung aufrichtig, denn „zum geringern Manne pflegt / Gefallner Stolz herunter sich zu beugen“ (T IV 1, 2426ff.). Der Feldherr bleibt aufrecht, er beugt sich nicht, er krümmt sich nicht, wenngleich er weiß, dass „die Er-

²⁴⁷ Vergleichbar hierzu beispielsweise auch PRÄSIDENT: Höre, junger Mensch, (...) Wenn es nach deinem Kopfe ginge, du kröchest ein Leben lang im Staube. FERDINAND: O, immer besser, Vater, als ich kröch um den Thron herum“ SCHILLER, *Kabale und Liebe* I 7, DTV I, S. 773f.

²⁴⁸ „Niemals erlaubte er [Karl] sich spitzbübische Dieberei, sein Weg ging gerade“ (*Selbstbesprechung* zu *Die Räuber*, DTV I, 620 ; „WALLENSTEIN: Wozu die krummen Wege, Herr Minister [Questenberg]? / Gerad heraus! (*Die Piccolomini* II 7, 1256 ; DTV II, S. 356.) ; „MAX [E]r [Wallenstein] (...) ist unverstellt und haßt die krummen Wege (*Die Piccolomini* III 5, 1700f. ; DTV II, 370.) ; Siehe auch RICŒUR (1971) Bd. II *Symbolik des Bösen*, S. 15. Zu »krummen Wegen« und »Krümmen« im Sinne des sich gängeln lassens, am Gängelbände geführt werden vgl. BLASHOFER-HRUSA und WARNEKEN (1990), die die Thematik des aufrechten Ganges beeindruckend illustrieren.

füllung / Der Zeiten (...) gekommen [ist]“ und zum Bürgermeister sagt: „Die Hohen werden fallen und die Niedrigen / Erheben sich (...) / Die spanische Doppelherrschaft neiget sich / Zu ihrem Ende, eine neue Ordnung / Der Dinge führt sich ein“ (T IV 3, 2604ff.). Dass sich die Niedrigen erheben wenn die Hohen fallen spricht auch Max aus, der erschrocken feststellt, dass Octavio durch den Fall Wallensteins steigt (T II 7, 1208). Die »neue Ordnung der Dinge« erleben Max und Wallenstein nicht.

Wallenstein verkörpert die Ordnung, die sich gegen die kaiserliche Ordnung aufrichtet. Die Gräfin erklärt das, wenn sie Wallenstein darauf aufmerksam macht, dass er schon immer „Hohn [sprach] allen Ordnungen des Reichs“ (T I 7, 606), und dass es lange schon hätte geschehen müssen, „den stolzen Willen dir [Wallenstein] / Zu brechen, dich zur Ordnung zu verweisen!“ (T I 7, 610f.) Schon in der Vorgeschichte der Trilogie beugt sich Wallenstein nicht der vorgeschriebenen Ordnung. Er initiiert „[Taten,] [d]ie nach der [kaiserlichen] Ordnung nie geschehen sollten“ (T I 7, 621).

Wallenstein lebt seine eigene Ordnung. Zum Nutzen des Kaisers ist seine Existenz eine willkommene Erscheinung. Doch zum Selbstzweck darf sich Wallenstein nicht erheben. Und doch vertraut der Feldherr der Wirkung des eigenen Charisma und sendet Neumann zu den aufständischen Truppen, um zu vermitteln „[s]ie sollen sich zurückziehn, augenblicks, / Ist mein Befehl, und in der Ordnung *schweigend* warten, was mir gefallen wird zu tun“ (T III 19, 2202ff. Hervorhebung von Schiller). Doch mit dem Umschlag in die Zentrifugalkraft, die von Pilsen ausgeht, zerstört sich auch die »Ordnung« Wallensteins.

Der Vater–Sohn Konflikt, der die mit dem oben angeführten Zitat eröffnete Situation schlagwortartig umschreibt, in der das Bild vom »Weg durch Krümmen« den Begriff der »Ordnung« umfasst, endet mit einer Selbstfindung von Max:

MAX

Dein [Octavios] Weg ist krumm, er ist der meine nicht.

O! wärst du wahr gewesen und gerade,

Nie kam es dahin, alles stünde anders!

SCHILLER, *Wallensteins Tod* II, 7, 1192 ff., DTV II, S. 449

Mit diesen Worten distanziert sich Max durch das Wegebild vom Gleichnis seines Vaters. Max holt die Vorstellung vom »Weg durch Krümmen« wieder, gibt ihr die Bedeutung im traditionellen Sinne von »krummer Weg« ist »falscher Weg« zurück und trennt seinen »Weg« von dem seines Vaters. Krümmen kennzeichnen Octavio, nicht seinen Sohn. Mit Blick auf das Generationenverhältnis kommt die tradierte Vorstellung vom »krummen Weg« der älteren, der »gerade Weg« der jüngeren Generation zu. Octavio, Stellvertreter der älteren Generation, überlebt. Max, der sich „auf kürzerm Weg (...) Licht verschaffen“ (P V 3, 2599) will, kommt zu Tode.

Mit Posa inszeniert Schiller eine mir Max gut vergleichbare Figur, die jedoch diesen Mut der direkten Hinwendung zur herrschenden Macht, den Max aufbringt, noch nicht aufweist. „Noch kennt er [Posa] keinen andern und kürzern Weg, sein hohes Ideal von Freiheit und Menschenglück wirklichzumachen, als der ihm in Karlos geöffnet wird. Es fiel ihm gar nicht ein, dies auf einem andern Wege zu suchen; am allerwenigsten viel ihm ein, diesen Weg unmittelbar durch den *König zu nehmen*“ (*Briefe über Don Karlos*, fünfter Brief, DTV II, S. 243, Hervorhebung von Schiller). Hier zeigt sich besonders deutlich, wie genau Schiller über den »Weg« der jeweiligen Figuren reflektiert. KRAFT (1978) zitiert diese Textstelle aus Schillers *Briefe über Don Karlos* um zu zeigen, dass „[d]ie Grenze des Verstehens in den *Briefen über Don Karlos* (...) der Beschränkung des Gehalts im Drama [entspricht]“ und dass „Interpretation und Werk, Theorie und literarische Praxis [Schillers, T.N] (...) hier äquivalente Werte [haben].“ KRAFT (1978), S. 87. KRAFT (1978) belegt anhand der *Briefe über Don Karlos* „den spezifischen Fehler in der Konstruktion des Dramas.“ KRAFT (1978), S. 87. Dem ist lediglich ergänzend hinzuzufügen, dass schon ein Blick auf die vorhandene Wegmetaphorik zeigt, dass sich dieser Fehler in Schillers *Wallenstein*-Trilogie so nicht wiederholt. Die kaiserliche Ordnung, die Octavio vertritt, setzt sich durch.

Mit dem Adjektiv »krumm« kontrastiert die Idealvorstellung einer Ordnung, der die Beschreibungswörter »wahr« und »gerade« gleichsam zukommen, um aufzuzeigen, wie Octavio in den Augen seines Sohnes hätte sein und scheinen sollen. »Wahr« und »gerade« repräsentieren in der Rede Maxens eine Einheit von Wort und Tat. Sobald wir uns an den »Weg durch Krümmen« erinnern, den Octavio seinem Sohn empfiehlt und die oben angeführte Aussage Maxens ergänzend hinzufügen, fallen der »krumme Weg« mit dem »Krumm-Sein« und dem »Sich-Krümmen« einerseits, der »gerade Weg« mit dem »Wahr-Sein« und dem »Aufrichtig-Sein« andererseits zusammen.²⁴⁹ Darüber hinaus stoppt Max die Projektion der Wegebildlichkeit auf Wallenstein, von dem Max aussagt, er „ist unverstellt und haßt die krummen Wege“ (P III 5, 1700f.). Durch Theklas Worte „[d]as bist du!“ (P III 5, 1702) trifft der Wallenstein zugesprochene Charakter auf Max zu.

Max nutzt das Bild des Weges nicht nur, um sich von seinem leiblichen Vater Octavio zu distanzieren, sondern auch, um sich von seinem militärischen Vater, von Wallenstein, abzugrenzen. Der junge Anführer des pappenheimischen Heeres reflektiert. Er überdenkt sein bisheriges und sein jetziges Dasein und eröffnet seinem Feldherrn:

MAX: Du [Wallenstein] machst mich heute mündig.
 Denn bis auf diesen Tag war mirs erspart,
 Den Weg mir selbst zu finden und die Richtung.
 Dir folgt ich unbedingt. Auf dich nur braucht ich
 Zu sehn und war des rechten Pfads gewiß.

²⁴⁹ Denn bereits Franz wehrt sich dagegen, sich „gängeln [zu] lassen wie einen Knaben“ (*Die Räuber* I 2, DTV, S. 502 ; Vgl. *Fiesko*, II 19, DTV S. 695)

Zum ersten Male heut verweist du
 Mich an mich selbst und zwingst mich, eine Wahl
 Zu treffen zwischen dir und meinem Herzen.
 SCHILLER, *Wallensteins Tod* II 2, 711ff., DTV II, S. 432f.

Ehe Max zur Mündigkeit²⁵⁰ herangewachsen war, repräsentierte ihm Wallenstein all das, was seinem eigenen »Herzen« entsprach. Mit der Liebe zu Thekla kehrt sich der Blick von der Projektionsfläche Wallenstein ab und Max wird sich selbst bewusst. Die Orientierungsfigur, die Max in Wallenstein gesehen hatte, löst sich von diesem mächtigen Charismaträger. Von Orientierungslosigkeit ist dabei nicht die Rede, denn Max findet in sich, was er außerhalb seiner selbst zu sehen dachte. Schließlich erfolgt über die doppelte Distanzierung durch das Wegebild eine Synthese, die über die vorgegebenen Vorstellungen hinausreicht. Über diejenige vom »Weg der Ordnung« hinausgreifend, spricht Max nun vor Wallenstein von einer Vorstellung eines Vulkans, der seinen »Weg« zerstörend zurücklegt. Mit dieser Vorstellung artikuliert Max in seiner Mündigkeit die revidierte Sichtweise auf den Feldherrn.

MAX [zu Wallenstein] Wie das gemütlos blinde Element,
 Das furchtbare, mit dem kein Bund zu schließen,
 Folgst du des Herzens wildem Trieb allein. (...)
 Schnell, unverhofft, bei nächtlich stiller Weile
 Gärts in dem tückschen Feuerschlunde, ladet
 Sich aus mit tobender Gewalt, und weg
 Treibt über alle Pflanzungen der Menschen
 Der wilde Strom in grausender Zerstörung.
 SCHILLER, *Wallensteins Tod* III 18, 2097ff., DTV II, S. 482

Wallenstein wehrt sich gegen diese Charakterisierung mit den Worten „Du schilderst meines Vaters Herz“, doch Max bleibt unbeirrt, trifft er doch die Züge Wallensteins nur zu genau, nutzt er doch auch nicht weniger bewusst für seinen Vater explizit das Bild vom »krummen Weg«. Max vergleicht Wallenstein mit dem „gemütlos blinde[n] Element (s.o.), folglich mit dem Vulkan, der vergleichbar mit dem »Blitz« aus dem Gleichnis seines Vaters ist. Ferner ist die von Max ausgesprochene Bewegung des Elementes Feuer mit der an sich »blinden« Bewegung von Kanonball und Gewehrku-gel und ausdrücklich mit dem „wilde[n] Strom“ vergleichbar, mit der Bewegung des Elementes Wasser, das in der Gleichnisrede Octavios eben nicht „das Weizenfeld, den Rebenhügel [umgeht] / Des Eigentums gemeßne Grenzen [ehrt]“ (P I 4, 477f.), sondern sich „[ausladet] mit tobender Gewalt und weg / Treibt über alle Pflanzungen der Menschen“ (s.o.). So bringt Max wortgewandt über einen Wechsel des Elementes, von Wasser zu Feuer, eine Variante des Wegebildes Bild zur Sprache, für das Octavio

²⁵⁰ Schillers *Die Räuber* als „philosophisches Experiment“ zu betrachten, „dessen sich Schiller bedient um nach Wegen zur Mündigkeit zu suchen“ unternimmt MACOR (2010), S. 79

plädiert, ohne dieses Plädojer zu übernehmen und ohne es völlig zu ignorieren. „Der Flüsse Lauf“ (P I 4, 475), der noch im Bild vom »Weg der Ordnung« Octavios erscheint, wird im Bild, das Max auf Wallenstein anwendet zum „wilden Strom“ (s.o.). Gleichsam als „geschwollner Strom“ ergießt sich in den Augen Wallensteins „dieser Gustav“ ins Bayernland (T III 14, 1799f.). So, wie im Bild des über die Ufer tretenden Flusses die Erde überschwemmt wird, erfolgt bei Landeroberungszügen eine Inbesitznahme fremden Eigentums. „Der Flüsse Lauf“ (P I 4 475) in der Vorstellung Octavios erreicht sein Ziel zwar „später, [doch] sicher“ (P I 4, 479), wohingegen Wallenstein in den Augen von Max und Gustav in den Augen von Wallenstein Grenzen mißachtend agieren. Das Kalkül Octavios hingegen verläuft innerhalb gegebener Grenzen.

Max stellt Wallenstein erstens als blindes Naturphänomen und zweitens als »außerordentliche« Erscheinung dar. Octavio erweist sich als listiger, intriganter Zögling der Kultur und Max, die reflektierende Seele, bringt die Dinge nicht nur treffend zu Wort sondern verteilt auch treffend Teilaspekte des komplexen Gleichnisses vom »Weg« auf diejenigen Figuren, denen sie zukommen. Durch die gewonnene Distanz zu beiden väterlichen Figuren findet Max seinen eigenen, den »geraden Weg«.

Max: (zurückkommend) Wenn du [Octavio] geglaubt, ich werde eine Rolle
In deinem Spiele spielen, hast du dich
In mir verrechnet. Mein Weg muß gerade sein.
SCHILLER, *Die Piccolomini*, V 3, 2601ff., DTV II, S. 403

Terkzy, der die Schwester Wallensteins zur Frau hat, verbindet mit Wallensteins Machtgewinn eigenen Profit. Er würde den Feldherrn gerne über den Kaiser den Sieg davon tragen sehen und forciert all die Dinge, mit denen Wallenstein in Gedanken und Worten spielt. Von Wallenstein selbst jedoch geht keine konkrete Tat aus, mit der er bezeugt, sich über den Kaiser erheben zu wollen.

Die Perspektive Wallensteins bleibt m.E. auf seine weitsichtigen Friedenspläne ausgerichtet. Der mächtige Feldherr zieht durchaus den Konflikt mit dem Kaiser in Betracht, um den Krieg zu beenden. Terzky achtet genau auf diesen Teilaspekt, auf den möglichen Konflikt mit dem Kaiser, und ist nicht in der Lage, diesen als mögliches Mittel für den Frieden zu sehen, sondern erachtet den Krieg gegen den Kaiser als profitablen Selbstzweck. So entsteht aus der Perspektive Terzkys der Widerspruch zwischen Wort und Tat Wallensteins. Mit Hilfe der Wegmetaphorik kommt Terzkys Perspektive auf Wallenstein zur Rede. Die Sachsen werden laut Terzky ungeduldig, „[w]eil du [Wallenstein] so krumme Wege machst“ (P II 5, 847). Terzky artikuliert wegmetaphorisch seine Kritik an dem für ihn intransparenten Wort–Tat–Zusammenhang Wallensteins, der wohl auf Terzky selbst nicht wenig unangenehm wirkt, und nutzt hierfür den Hinweis auf die Ungeduld der Sachsen.

Gegenüber Questenberg lässt Wallenstein wegmetaphorisch Frage und Aufforderung laut werden: „Wozu die krummen Wege, Herr Minister? / Gerad heraus!“ (P II 7, 1256)

Die Titelfigur der Trilogie deckt damit den Unterschied zwischen beschönigender Rede und zu vermittelndem Inhalt auf, denn Questenberg verdeckt durch scheinbares Lob seine bittere Kritik an Wallensteins Mißachtung kaiserlicher Befehle. Dass Wallensteins Mißachtung kaiserlicher Anordnung Menschenleben schont, steht dabei nicht zur Debatte.

Der Vergleich mit der Wegmetapher Terzkys zeigt, dass dieser nicht versteht, was Wallenstein plant und die Metapher vom »krummen Weg« nutzt, um Wallenstein eine ausführliche Erklärung abzugewinnen. Wallenstein hingegen will mit der Metapher vom »krummen Weg« die lange Rede Questenbergs abkürzen. Der Feldherr wünscht die Konzentration auf das Wesentliche. Ausführliche Lobesworte winkt er ab. Die unterschiedliche Verwendungsweise der Metapher des »krummen Weges«, in der Rede Terzkys und Wallensteins, deckt unterschiedliche Denkweisen der Redner selbst, deren Handlungsziele und Charakterzüge auf. Terzky argumentiert trickreich, Wallenstein gibt den Hinweis, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Noch deutlicher als am Unterschied zwischen Terzkys trickreichem Einsatz der Wegmetaphorik und Wallensteins wegmethaphorischem Hinweis zeigt sich diese, auf den Redner selbst rückführbare Ausdrucksweise, an Max, der ja zuerst von seinem Feldherrn sagt, er „ist unverstellt und haßt die krummen Wege“ (P III 5, 1700f.), bis er herausfindet, dass er selbst den »krummen Weg« ablehnt. Im eigentlichen Sinne bekräftigt sein Entschluß, das ihm anvertraute Heer aus Pilsen zu führen, auch, wenns „von hier gerad ins Feld des Todes“ (T III 23, 2414) ginge, dass der »gerade Weg«, wie auch der »gerade Schritt« metaphorisch und konkret die Grundlage geistigen und körperlichen Daseins von Max repräsentieren.

Auch Wallenstein orientiert sich an der Geradlinigkeit und grenzt sich damit von Octavio ab, dessen „schlechtes Herz (...) über mein [Wallensteins] gerades / Den schändlichen Triumph davongetragen [hat]“ (T III 9, 1683f). Doch wie wir bereits gesehen haben, tangiert Wallensteins wirkungsmächtige Erscheinung diejenige elementarer Naturgewalten. Er repräsentiert einen »Geist« und eine »Ordnung«, in deren Bannkreis das Heer sich „[w]ie das gemütlos blinde Element“ (T III 18, 2091) gebiert. Wenngleich Wallensteins Wesen »gerade« ist, schafft es m.E. sich auf gewissen Art und Weise zugleich »blind« und durchaus zerstörerisch den Raum und die Ordnung, durch die es existiert.

Eine weitere Figur setzt die Bezeichnungen »krumm« und »gerade« in ihrer Rede ein: Buttler. Der familiär ungebundene Buttler hat sich vierzig Jahre lang treu verhalten, hochgearbeitet und erhält von Wallenstein ein Regiment zugesagt. Diese Zusage erfüllt Buttler so sehr mit Stolz und Ehre, dass er bereit ist, sich ohne Vorbehalt Wallenstein zu verpflichten. Auch, wenn er von Illos und Terzkys betrügerischer Unterschriften-sammlung weiß, lässt er sich durch dieses „Spiel“ (P IV 4, 1987) der beiden nicht „vom langgewohnten Ehrenpfade [treiben]“ (P IV 4, 1990). Der Betrug ist nichts, was Buttlers „gerades Urteil krümmt“ (P IV 4, 1987). Zeichnet Aufrichtigkeit Buttler aus?

Als falscher Freund gesellt er sich zu Wallenstein. Buttler hegt Mordabsichten. Sein Engagement ist zwar geradlinig, wenn er die einmal getroffene Entscheidung, Wallenstein zu töten, unaufhaltsam durchsetzt. Doch wie Kanonball und Blitz agiert Buttler »blind«. Ist er einmal »im Lauf«, lässt er sich nicht mehr stoppen. Eine Analyse der Wegebildlichkeit zeigt, dass Buttlers Wesen demjenigen Wallensteins gleicht. Er selbst bringt das zur Sprache, wenn er sein und Wallensteins Karriere überdenkend feststellt: „Ich liebe einen Weg, der meinem gleicht“ (P IV 4, 2012).

Die „breitgetretne Fahrstraße der gemeinen Pflicht“ (P II 6, 955f.) und der „[langgewohnte] Ehrenpfad“ (P IV 4, 1990) evozieren vergleichbare Wegebilder. Beide sind Sinnbilder für Autorität. Der Gegensatz dazu wäre die Mündigkeit. Auf eigentümliche Weise begrenzen beide Wegebilder die Bewegungsfreiheit und weisen auf vorgegebenes Regelwerk, die Entscheidungsfreiheit und die Aussicht auf Neues bleiben dabei ausgegrenzt. Diese Wegebilder deuten auf ambivalente Interpretationen von Ordnung, im Sinne von einerseits Sicherheit und andererseits Freiheitsverlust. Gordons Menschenkenntnis befürwortet den eingeschränkten Handlungsspielraum aus Furcht vor unmäßigen Menschen und aus Anhänglichkeit zur Tradition, „[d]enn um sich greift der Mensch, nicht darf man ihn / Der eignen Mäßigung vertraun. Ihn hält / In Schranken nur das deutliche Gesetz / Und der Gebräuche tiefgetretne Spur“ (T IV 2, 2484ff.). Buttler gibt zu bedenken: „Wo viel Freiheit, ist viel Irrtum, / Doch sicher ist der schmale Weg der Pflicht“ (T IV 1, 2514f.) und argumentiert, indem er zugleich Freiheit und Irrtum abwertet, mit der »Sicherheit« für den »schmalen Weg«. ²⁵¹ Wenngleich die Figuren im Wegebild übereinstimmen, kontrastieren sie in der Situation des Mordes, den Gordon zu verhindern und Buttler durchzuführen strebt. Octavio nutzt in seinem Bild vom »Weg der Ordnung« ebenfalls das Argument der Sicherheit, um den langsamen Weg zu befürworten. Buttler und Octavio äußern folglich, dass ihnen die eigene Sicherheit zur Orientierungshilfe wird, nach der sie ihre Handlungen, auch, wenn anderen Personen dabei die Freiheit radikal geraubt wird, ausrichten. Buttler und Octavio würden sich jenseits des von Gordon artikulierten Wegebildes bewegen, zumal diese beiden Figuren gerade auf Grund ihres Begriffes von »Pflicht« unmäßig agieren. Sicherheit meint folglich auch Sicherheit für ihre jeweils eigene Person, auch, und gerade weil sie von Natur aus machtlos sind und sich vor mächtigen Herrschernaturen schützen müssen. Dies geschieht, indem diese mächtigen Naturen »beschwert« und »begrenzt« werden.

Die »alte Ordnung«, die Max als »totes Bücherwesen« (P I 4,461) abwertet, veranlaßt Octavio von den „alten engen Ordnungen“ (P I 4, 463) zu sprechen, sie als „[k]östlich unschätzbare Gewichte“ (P I 4, 464f.) zu bezeichnen, damit das Bild vom »Weg der Ordnung« einzuleiten und seinem Sohn zu empfehlen. Für diesen werden ausgerechnet »Gewichte« zum Verhängnis. „Es hängt Gewicht sich an Gewicht / Und ihre Masse

²⁵¹ „Sicherheit vor der Natur war [in der Epoche der Aufklärung] nicht verbürgt.“ BRIESE (1998), S. 9. Schiller überträgt hier wohl den um 1800 wahrnehmbaren „Angstdruck“ sowohl vor der Natur als wohl auch vor den Gewaltausbrüchen der Französischen Revolution auf die Bildlichkeit des Weges. Vgl. BRIESE (1998), bes. S. 11.

zieht mich schwer hinab“ (T III 23, 2420f.) gibt Max zu bedenken, ehe er geradewegs in den Tod reitet. Und hinabgezogen wird auch Wallenstein, dem Max sagt: „Es sind Lügengeister, / Die dich [Wallenstein] bedrückend in den Abgrund ziehn“ (T II 2, 811f.). Die Lügengeister ziehen folglich den »hohen Geist der Ordnung« der sich durch Wallensteins Präsenz verkündigt, hinab. Damit, dass Wallenstein an seiner inneren Stimme zu zweifeln beginnt, kommt er selbst auf den Lügengeist zu sprechen. „Uns zu berücken, borgt der Lügengeist / Nachahmend oft die Stimme von der Wahrheit“ (T III 4, 1445f.) und Wallenstein zollt ausgerechnet seinem Mörder damit seine Achtung. Nachdem Wallenstein das ihm von Max zugesprochene Bild des Weges vernimmt, sagt der Feldherr von Octavio: „Mir sandte / Der Abgrund den verstecktesten der Geister, / Den Lügenkundigsten herauf“ (T III 18, 2106f.).

Octavios »köstliche Gewichte« alamieren seinen Sohn. Dieser warnt Wallenstein davon, dass ihn Lügengeister in den Abgrund ziehen und fühlt sich selbst von Gewichten gezogen, ehe er in den Tod reitet. Der Geist der hohen Ordnung und der Lügengeist stehen sich in diesem Zusammenhang kontrastierend gegenüber und werden von Wallenstein und Octavio verkörpert.²⁵² Analog zur Vorstellung, dass die begrenzten Wege das Ausbreiten verhindern, verändern die »Gewichte« aus Octavios Wegegleichnis das Tempo. Begrenzungen und Gewichte schränken den Handlungsraum für Aktionen hinsichtlich der Bewegung in der zeitlichen und räumlichen Dimension ein. Octavios »Weg der Ordnung« zeigt anhand des natürlichen Flußlaufes, wie Schutz gegen Herrscher naturen durch die niedergeschriebene, papierfixierte »Ordnung« funktioniert. Doch mit Blick auf Begriffe wie Freundschaft und Vertrauen zeigt sich die Instabilität einer solchen Argumentation, die der vorschnell angenommenen Analogie von elementaren Naturgewalten und Herrschern entstammt. Die »köstlichen Gewichte« reduzieren auch nicht nur horizontal das Handlungstempo der Dränger, und gewähren so die Sicherheit für Bedrängte, sondern bewirken vertikal, dass ein aufrechte Gang sich beugen muss. Der Niedergang bzw. Sturz Wallensteins, und der »Aufstieg« der kaisertreuen, karriereorientierten Figur Octavios, liegt mit im Bild der »köstlichen Gewichte«. Die Bezeichnungen »Sturz« / »Fall« und »Aufstieg« vermitteln zugleich ihren bildlichen, d.h. ihren im evozierten Raum vorstellbaren, und ihren begrifflichen, d.h. ihren abstrakten, Sinn. Die vertikal und horizontal bewerkstelligte Dynamisierung des Raumes lässt sich in Schillers *Wallenstein* nicht mehr, wie noch in Schillers *Die Räuber* oder *Der*

²⁵² Wallenstein bleibt trotz seiner Wirkungsmacht ein ausgelieferter der Ereignisse, die geradezu als Selbstläufer auseinander hervorgehen. Seit dem Werk des Kopernikus *De revolutionibus orbium caelestium* (1543) ist der Revolutionsbegriff gegeben, „über den die damals weit verbreitete Astrologie in die Politik einmündete.“ KOSELLECK (1979), S. 71. „So wie die Sterne unabhängig von den irdischen Menschen ihre kreisende Bahnen ziehen, den Menschen aber gleichwohl beeinflussen oder gar determinieren, so schwang seit dem 17. Jahrhundert auch im politischen Revolutionsbegriff jeder Doppelsinn mit: die Revolutionen vollziehen sich zwar über die Köpfe der Beteiligten hinweg, aber jeder Betroffene bleibt, wie etwa Wallenstein, ihren Gesetzen verhaftet.“ KOSELLECK (1979), S. 71. ; Dass das Werk des Kopernikus „Sprache, Bewegungs- und Wahrnehmungsweisen (...) durch das sich neu konfigurierende Koordinatensystem der Welt [erschüttert]“, siehe HAITZINGER (2009), S. 70 und BARTL (2005), S. 29, wirkt sich allumfassend und auch in Schillers *Wallenstein* aus. „Das Denken über Bewegung verändert sich“, stellt HAITZINGER (2009), S. 70 treffend fest

Verbrecher aus verlorener Ehre, anhand der Handlung bestimmter Personen festmachen, sondern ereignet sich durch sprachliche Bilder, die sämtliche Raumdimensionen ausloten, wohingegen sich die dargestellten Figuren physisch relativ ruhig miteinander im Gespräch befinden. Und gerade durch diese Verschränkung dynamischer Raummodellierungen, durch die bildlich vermittelte Bewegung bei gleichzeitig ruhiger Choreographie, verlagert sich die tragische Wirkung weg vom dargestellten Inhalt und geht aus von der Form der Tragödie. Die sprachlichen Bilder vermitteln über die Imagination eine Wirkung, die dem vor Augen ablaufenden Schauspiel entzogen ist.²⁵³

Mit dem »Abgrund«, der hier im Zusammenhang mit »Gewicht« erscheint, treffen wir auf eine Bezeichnung in Schillers Werk, der wir im Zusammenhang mit dem »Sprung« in *Die Räuber* und in der Elegie *Der Spaziergang* bereits begegnet sind.²⁵⁴ Ricœur spricht in vergleichbaren Zusammenhängen vom Tiefengefühl²⁵⁵ das, radikal weitergedacht, auf den Sinn der Bezeichnung »Abgrund« verweist. Erst der Kontrast zum neu wahrgenommenen Lebensgefühl, das Thekla seit der Begegnung mit Max erlebt, macht sie empfänglich sowohl für ihr vorhergehendes unschuldiges Dasein als auch für die verderblichen Ahnungen, die sie durch eine Vision in Pilsen überkommen. Thekla fühlt etwas, das sie „[d]em Abgrund zu [treibt]“ (P III 9, 1905f.), das nicht von ihr ausgeht, jedoch auf sie einwirkt. Max, noch unwissend, handelt intuitiv richtig, wenn er zu keinem Zeitpunkt, in dem er sich unaufmerksam fühlt, etwas unterschreibt, auch, wenn er damit nicht wie renommierte Vorbilder agiert. Ausgerechnet sein Vater, der geschickte Intrigant bemerkt: „Danks Deinem Engel, Piccolomini! Unwissend zog er dich zurück vom Abgrund“ (P V 1, 2290). Der »Engel« stellt hier Unschuld und naturgegebenes Gutsein vor, das in Max wirkt, seine Handlungen bestimmt und wie von außen auf ihn einzuwirken scheint. Obwohl Max nicht weiß, was gespielt wird, zieht es ihn noch »zurück vom Abgrund«, wohingegen Thekla bereits ahnt, dem Abgrund zugetrieben zu werden. Sie spricht, und das wird im Folgenden erneut von Bedeutung sein, in dieser an den Abgrund mahnenden Vision auch davon, dass „ein finsterner Geist durch unser Haus [geht]“ (P III 9, 1899). Max vernimmt die Worte seines Vaters, der von einem Engel spricht, der Max vom »Abgrund« zurückgezogen habe. Diese »Abgründe« – was bedeuten sie?

Betrachten wir weitere Textstellen, in denen vom »Abgrund« die Rede ist, treffen wir erneut auf die Worte Octavios, die er an seinen Sohn richtet: „Ich rechnete auf einen weisen Sohn, / Der die wohlthätigen Hände würde segnen, / Die ihn zurück vom Abgrund ziehn“ (P V 3, 2616ff.). Hier stellt sich Octavio selbst als denjenigen dar, der

²⁵³ „Zwar setzten die Worte die individuelle Anschauung in Gang, so daß durch Assoziationen Bilder konkret und empirisch ausgelöst, aber gleichzeitig unabhängig werden.“ OSCHMANN (2007), S. 175. Dass die „Allgemeinheit der Sprache“ diesen sonst nahezu autonomen Prozess in ihren Grenzen hält, weiß Schiller zu nutzen. Hierzu mit umfassenden Hinweisen zur Forschungsdiskussion OSCHMANN (2007), S. 175f. Festzuhalten ist die wohl kaum treffender formulierbare Feststellung Dirk Oschmanns, dass es Schiller auf „das Für-sich-Sein der Handlung gleichermaßen ankommt wie auf das Für-sich-Sein der Sprache.“ OSCHMANN (2007), S. 179

²⁵⁴ Siehe z.B. Kap. 3.1.4, S. 91 in unserer Studie.

²⁵⁵ Siehe auch S. 87, Fußnote 60 in unserer Studie.

seinen Sohn zurück vom »Abgrund« zieht. Doch verglichen mit der ersten Situation, die sich daraus ergibt, dass Octavio seine Unterschrift für einem Betrug hergibt, sein Sohn aber nicht, und woraufhin Octavio davon spricht, Max sei durch seinen Engel vom Abgrund zurückgezogen worden, entsteht durch die wiederholte Bildlichkeit in Octavios Rede ein Widerspruch. Nicht Octavio ist es, dessen „wohltätige Hände“ (P V 3, 2617) seinen Sohn vom Abgrund zurück halten. Der „gute Engel“ (P V 1, 2289), den Octavio noch als etwas außerhalb seines Sohnes wirkendes anspricht, erweist sich als Max selbst, sobald wir drei Textstellen kombinieren. Erstens die Textstelle, in der Octavio seine vermeindlich wohltätigen Hände als diejenigen bezeichnet, die seinen Sohn vom »Abgrund« zurückziehen würden, denn im selben Zuge wirft Octavio seinem Sohn vor, dass ihn die Liebe zu Thekla „zum Toren“ machen würde (P V 3, 2620). Doch gerade Thekla, die ihren Ausgang aus dem unschuldigen Dasein hin zur Schuldfähigkeit rückblickend beschreibt, vergleicht ihr bisheriges Klosterleben und den Eintritt ins weltliche Leben mit folgenden Worten:

THEKLA
 Du [Max] standest an dem Eingang in die Welt,
 Die ich betrat mit klösterlichem Zagen,
 Sie war von tausend Sonnen aufgehell't,
 Ein guter Engel schienst du hingestellt,
 Mich aus der Kindheit fabelhaften Tagen
 Schnell auf des Lebens Gipfel hinzutragen
 SCHILLER, *Wallensteins Tod* IV 12, 3169ff., DTV II, S. 520.

Hier betrachten wir die zweite Textstelle. Sie spricht von Theklas Schwellensituation, von ihrem Übergang zur Adoleszenz, zur Mündigkeit. Max erscheint in Theklas Erinnerung selbst als „guter Engel“ (T IV 12, 3172), dessen »Geist« Thekla nach dem Tode ihres Geliebten ruft, und dem sie folgt. Wenn Octavio behauptet, dass die Liebe seinen Sohn dermaßen verblende, dass er die Hände nicht wahrnimmt, die ihn zurück vom »Abgrund« halten wollen, und wenn Octavio damit seine Hände bezeichnen will, in seiner ersten Rede allerdings davon spricht, ein Engel hätte Max vom »Abgrund« zurückgehalten und Thekla Max als Engel bezeichnet, klärt sich der Zusammenhang. Max schützt sich selbst davor, in den »Abgrund« zu stürzen. Die dritte Textstelle, die darauf verweist, dass es eben nicht Octavio ist, der seinen Sohn vom »Abgrund« zurückhält, sondern dass gerade Octavio selbst mit dem »Abgrund« zu tun hat, erscheint, sobald Wallenstein zu sagen vermag: „Mir sandte / Der Abgrund den verstecktesten der Geister“ (T III 18, 2106). Hier steht der »versteckte Geist« für Octavio. Der »finstre Geist« aus Theklas Vision und die Textstellen mit der Bezeichnung »Abgrund« lassen sich kombinieren und zeigen, dass sich Octavio zwar als denjenigen bezeichnet, der Max vom »Abgrund« zurückziehen will und zugleich als derjenige bezeichnet wird, der selbst dem »Abgrund« entstammt. Übermenschlich-Schicksalhaft fallen die Bezeichnungen »finstrer Geist« aus Theklas Monolog und »versteckter Geist« aus Wallensteins Rede ins Gespräch. Beide Textpassagen führen das Nomen »Geist« in den

Zusammenhang mit dem »Abgrund« ein. Fügen wir nun die Resultate zusammen, die sich aus der Betrachtung des »Weges der Ordnung« hinsichtlich des »Sich-Krümmens« und »Aufrichtig-Seins«, hinsichtlich des tradierten gerade-krumm Gegensatzes, hinsichtlich der »Gewichte« und des »Abgrundes« ergeben, fällt, wenngleich nicht durch die dargestellte Handlung, so doch durch die bildliche Rede auf die Figur Octavios ein weitaus schlechteres Licht, als die Forschung das bisher wahrgenommen hat.

Möglicherweise liegt ein Grund für die Schonung der poetischen Figur Octavios in Schillers Brief an den sog. Ubique, an Karl August Böttinger vom 1. März 1799. In diesem Brief reagiert Schiller auf eine Rezension zur Aufführung der *Piccolomini*:

Freilich konnte die Intention des Poeten nicht überall deutlich erscheinen, da zwischen ihm und dem Zuschauer der Schauspieler stand; nur meine *Worte* und das *Ganze* meines Gemäldes können gelten. So lag es z.B. nicht in meiner Absicht, noch in den Worten meines Textes, daß sich Octavio Piccolomini als einen so gar schlimmen Mann, als einen Buben, darstellen sollte. In meinem Stück ist er das nie, er ist sogar ein ziemlich rechtlicher Mann, nach dem Weltbegriff, und die Schändlichkeit, die er begeht, sehen wir auf jedem Welttheater von Personen wiederholt, die, so wie er, von Recht und Pflicht strenge Begriffe haben. Er wählt zwar ein schlechtes Mittel, aber er verfolgt einen guten Zweck. Er will den Staat retten, er will seinem Kaiser dienen, den er nächst Gott als den höchsten Gegenstand aller Pflichten betrachtet. Er verräth einen Freund, der ihm vertraut, aber dieser Freund ist ein Verräther seines Kaisers, und in seinen Augen zugleich ein Unsinniger.

Schiller an Karl August Böttinger, Jena, 1. März 1799, DKV 12, S. 448, Herv. v. Sch.

Oberflächlich betrachtet liegt sehr viel Material vor, das einen handfesten Widerspruch zu unserer Aussage enthält. Beachten wir die Feinheiten in der Formulierung und den Anlass des Briefeschreibers, berücksichtigen wir den Hintergrund der Beziehung Schillers und Böttingers und achten wir auf das Verhältnis von dargestelltem Inhalt und poetischer Form in der *Wallenstein*-Trilogie, löst sich dieser Widerspruch. Erstens betont Schiller zu Beginn des Briefes die „*Worte*“ und das „*Ganze*“, und spricht im weiteren Text von seiner „Absicht“ und den „Worten“ des Textes, womit er die eingangs betonten „Worte“ wiederholt, das „Ganze“ jedoch ausspart. Das „Ganze“, das m.E. im Einklang mit der Vorstellung des bewegten Betrachters aktiv zu kombinieren ist, weist auf Wirkung und Form der Tragödie hin. Dass Octavio im „Ganzen“ betrachtet als „schlimmer Mann“ wirkt, stellt folglich keinen eindeutigen Widerspruch zu Schillers Briefftext dar. Zweitens ist dieser Brief veranlasst als eine „Abfertigung von »Ubique«“²⁵⁶, von der Schiller im am gleichen Tag, kurz vorher verfaßten Brief an Goethe berichtet. Die abwertende Bezeichnung Ubique spielt an auf den Verdacht, dass Böttinger die Raubkopie von *Wallensteins Lager* nach Kopenhagen gebracht hat. Schillers Mißmut über diese Machenschaften Böttingers ist nachvollziehbar. Und doch

²⁵⁶ „Ich kann Ihnen heute nichts mehr sagen, die Post drängt mich und ich muß auch den Ubique abfertigen.“ Schiller an Goethe, Jena 1. März 1799, DKV 12, S. 447

spricht er dem gelehrten Böttiger gegenüber diesen Mißmut nicht direkt aus. Dass aber von Freundschaft und Verrat, wenngleich bezogen auf die Figuren der Trilogie, die Rede ist, bleibt unübersehbar. Und Freundschaft ist für Schiller bekanntlich sehr wertvoll.²⁵⁷ Daher gilt es die Worte „die Schändlichkeit, die er [Octavio] begeht, sehen wir auf jedem Welttheater von Personen wiederholt, die, so wie er, von Recht und Pflicht strenge Begriffe haben“ (s.o.) ernst zu nehmen. Dafür muss mit in Betracht gezogen werden, dass Schillers „poetische Personen symbolische Wesen sind“ obgleich sie als „poetische Gestalten (...) das allgemeine der Menschheit darzustellen und auszusprechen haben.“²⁵⁸ Schiller nutzt also seine Figuren, um auszusprechen, was direkt nicht sagbar ist, ohne einen offenen Konflikt zu provozieren.

Anhand dieses Briefes wird klar: Die Schauspieler stellen die Barriere dar, die dem Rezipienten der *Wallenstein*-Trilogie das Verständnis von Schillers Worten und das Verständnis des Ganzen erschweren, d.h., dass die Schauspieler das Gemeinte verzerren. Die Handlung, der Inhalt der Trilogie, bekundet sich in den sichtbaren Aktionen und in den während der Handlung gesprochenen Worten der „poetischen Gestalten“. Die schöne Form hingegen erscheint nicht wirklich, sie ist m.E. auf das „Ganze“ bezogen. Die Wirkung jedoch geht von der schönen Form aus. Die Figur Octavio wirkt auf den Rezipienten durchaus als »Bube«. Er ist das symbolisch böse Wesen. Doch in der Handlung selbst lässt sich diese Wirkung eben nicht festmachen. Und genau darin liegt m.E. die künstlerische Leistung, die Wirkung von der Form ausgehen zu lassen und die Form durch die Vernunft erreichbar werden zu lassen. Beide Feststellungen fordert m.E. den bewegten Betrachter. Erst die Vernunft, das Vermögen der Verbindung, die ununterbrochen dazu angehalten wird, Bild und Begriff zu kombinieren, vermag durch die Kombination einzelner Aggregate ein großes Ganzes subjektiv vorstellbar werden zu lassen.

Auf der Bühne als Bösewicht dargestellt widerspricht die Figur Octavio tatsächlich den

²⁵⁷ Wenngleich er z.B. auf der Carlsschule „unter den dreihundert Zöglingen der Akademie nur wenig vertraute Freunde [hatte]“ fällt auf, dass er [b]ei seiner Wahl (...) ebenso sehr, ja beinahe mehr, auf die Güte des Herzens und Haltung im Charakter, als auf ausgezeichnete Geistestaleute [sah]“, so erinnert sich Caroline von Wolzogen nach F.W. von Hovens Mitteilungen, siehe BIEDERMANN (1961), S. 17–22, Zitat S. 22 ; „In welcher Sorge und Unruhe der Wachende [Andreas Streicher T.N.] die Zeit zugebracht, während der Kranke [Schiller T.N.] schlief, kann nur derjenige allein fühlen, der die Freundschaft nicht bloß durch den Austausch gegenseitiger Gefälligkeiten, sondern auch durch das wirkliche mit Leiden und mit Tragen aller Widerwärtigkeiten kennt“, erinnert sich Andreas Streicher. Zur unerschütterlichen Freundschaft mit Andreas Streicher siehe BIEDERMANN (1961), S. 57–97, Zitat S. 77 ; Auch Charlotte von Schiller bemerkt die starken Freundschaftsbande, die Friedrich Schiller, z.B. mit der Familie von Wolzogen, knüpft. „Wieviel sie [Frau von Wolzogen] damit, dass sie Schiller eine geheime Aufenthaltsmöglichkeit anbot, T.N.] wagte (...), erkennt nur die zarte Freundschaft, die selbst fühlt, was sie aufzuopfern vermag.“ vgl. BIEDERMANN (1961), S. 98–102, Zitat S. 99 ; Darauf, dass „Freundschaft bei Schiller (...) unabhängig von Kant, und im Unterschied zu ihm (...) [den] Gegensatz von Sinnlichkeit und Verstand schon darum [aufhebt], daß Böses aus der Vernunft erwachsen kann“ weist VIEWEG (1987), S. 95 hin und legt darüber hinaus den bestimmt interessanten Vergleich der Freundschaftsauffassung Schillers mit Kants *Metaphysik der Sitten* nahe.

²⁵⁸ NA 29, S. 266

Vorstellungen Schillers. „So lag es z.B. nicht in meiner Absicht, noch in den Worten meines Textes, daß sich Octavio Piccolomini als einen so gar schlimmen Mann, als einen Buben, darstellen sollte.“

Doch woher genau rührt dieser Impuls, Octavio als Buben hinzustellen? Jedenfalls ist eine solche Darstellung von Schiller ausdrücklich nicht erwünscht und lässt sich auch anhand des darzustellenden Inhaltes nicht begründen. Denn Octavio „wählt zwar ein schlechtes Mittel, aber er verfolgt einen guten Zweck. Er will den Staat retten, er will seinem Kaiser dienen, den er nächst Gott als den höchsten Gegenstand aller Pflichten betrachtet. Er verräth einen Freund, der ihm vertraut, aber dieser Freund ist ein Verräther seines Kaisers, und in seinen Augen zugleich ein Unsinniger.“ (s.o.)

Als poetische Gestalt hält die eingeschränkte Perspektive den Octavio im legalen Bereich verankert und entwertet Vertrauen und Freundschaft, die ihm – „in seinen Augen“ – von einem »Unsinnigen« entgegengebracht werden. Nirgends in der Trilogie ist eine grundsätzliche Börsartigkeit Octavios nachweisbar. Erst die bildliche Rede, die im Bild des Weges verankert ist, in ihren Teilaspekten jedoch weit über die aktuell dargestellte Handlung hinaus Vor- und Rückverweise liefert, trägt dazu bei, zu verstehen, dass erst durch die Kombination solcher Redeteile, die nicht isoliert voneinander zu betrachten sind, eine bestimmte Wirkung ausgeht. Und zwar *wirkt* die Figur Octavios als teuflisches Wesen, obgleich die Figur Octavio kein „schlimmer Mann“ (siehe Brieftext) *ist*. Ebenso lässt sich die Wirkung erklären, die durch die Tragödienform von der Figur Max ausgeht. Schiller stellt Max dem Octavio in Form einer kontrastierenden Lichtgestalt zur Seite. Auch für Max lässt sich an keinem Punkt der dargestellten Handlung diese bestimmte Wirkung einer Leuchtkraft festmachen, die aber auf Grund einer Kombination von Bildern, die in der Wegebildlichkeit verankerten sind, z.B. eine Kombination leuchtender Gestirne und der Rede vom »Engel«, aufscheint. Die Bilder der Rede interpretieren sich gegenseitig und stabilisieren sich gegenseitig, sie lassen die Form durchscheinen, die – wie die Choreographie in einem Tanz – für sich selbst steht und unabhängig vom Inhalt als »schöne Form« wirken kann.²⁵⁹

²⁵⁹ Schiller selbst spricht davon, dass „[d]ie Gerichtsbarkeit der Bühne [anfängt] (...), wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt“ (*Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*, DTV V, S. 823) und weist damit m.E. der Bühne ein genaueres Hinsehen auf den Einzelfall zu, der im bestehenden Gesetzesapparat zwar erfasst und beurteilt werden kann, darin jedoch nicht völlig aufgehen muss. Siehe auch MÜLLER-DIETZ (1990), S. 173. Müller-Dietz betont den „sozialpädagogischen Impetus“ S. 176. Siehe zudem KRAFT (1978), der darauf aufmerksam macht, dass „[d]as Defizit des Wirklichen die Bedingung der unwirklichen Realität [ist], die zur Ausfüllung des Wirklichen, das heißt auch: zur Kritik seines konkreten Zustandes, im Verfahren der Kunst (...) fähig wird“ KRAFT (1978), S. 79. Kraft bemerkt Schillers Intention, „Erkenntnis mit Belehrung“ (S. 176) zu verbinden und stellt Schillers *Verbrecher aus Verlorener Ehre* in die Reihe der Werke, „die dichterische Einverwandlung der Themen Schuld und Strafe in exemplarischer Weise illustrieren“ (S. 182), wobei Müller-Dietz auf den „volkspädagogischen und rechtserzieherischen Aspekt“ (S. 196) und das seit der Antike für Literaten immer wieder interessante „Verhältnis von Schuld und Sühne“ (S. 202) abzieht. ; Klaus Lüderssen stellt zu Schiller richtig fest, „daß Schillers dramatisierte Imaginationen auf eine – geheimnisvoll, durch die Form – gesteigerte Realität deuten“ LÜDERSEN (2006) in: IASL 31,1 (2006) S. 191.

Als symbolisches Wesen eines »Engels« leuchtet die von Schiller erfundene Figur des jungen Piccolomini auf, so dass die Form der Tragödie bewirkt, dass Vater und Sohn den Feldherrn in eine Mitte zwischen Teufel und Engel rücken. Blitz und Kanonball, die blind ihren »fürchterlichen Pfad« verfolgen, verweisen auf Wallenstein, dessen Befehl so lange herrscht und nur so lange geduldet ist, wie er kontrolliert werden kann. Dem »Blitz«, der Naturerscheinung und dem Kanonball, dem Menschenwerk, ist eigentümlich, dass sie ihren einmal begonnenen »Weg« blind verfolgen. Daher liegt jede Kontrollmöglichkeit ausschließlich im Vorfeld des Bewegungsablaufes. Octavio greift den Handlungen Wallensteins auch wirksam vor. Wenn dabei die dargestellte Handlung das m.E. mephistophelische Wesen verbirgt, offenbart die bildliche Rede dagegen das böse Spiel, das im Kontrast zum symbolischen Wesen Wallensteins steht, das naturgesetzliche Abläufe repräsentiert. Die Figur des Feldherrn, die über ein gigantisches Heer befiehlt, wird in der Rede durch elementare Naturerscheinungen bezeichnet, deren Wirkungsmacht der Kaiser nutzt, solange sie sich zerstörerisch gegen den kaiserliche Feinde richtet. Solange Wallensteins Befehl wie »der Blitz an der Wetterstange«, also kontrolliert, verläuft, ist Wallenstein die nützliche Figur des Kaisers.²⁶⁰ Doch wenn Wallenstein den Krieg nicht so weiterführen will, bzw. überhaupt nicht weiterführen will, wenn Wallenstein nicht mehr so agiert, wie es der Kaiser befiehlt, stellt er eine allgemeinmenschliche Bedrohung dar, gegen die sich die Truppen stellen. Wieder im Namen des Kaisers verbünden sie sich, um gemeinsam Wallenstein zu stürzen, zumal er selbst beinahe übermenschlich–unzerstörbar erscheint.²⁶¹

Gräfin: Denn gleich wie an ein feurig Rad gefesselt,
Das rastlos eilend, ewig, heftig, treibt,
Bracht ich ein angstvoll Leben mit ihm zu,
Und stets an eines Abgrunds jähem Rande

²⁶⁰ Der Blitz an der Wetterstange ist ein durchaus politisch aufgeladenes Bild, das deutlich zeigt, dass Schillers *Wallenstein* nicht bloß historische sondern geschichtsphilosophische Elemente birgt. „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht“ heißt es bereits in Schillers Gedicht *Resignation* (1786 ersch. im Febr. Heft der *Thalia*), Vs.95, DTV I, S. 133. Darauf, dass auch „das jüngste Gericht (...) gleichsam verzeitlicht“ wird, weist KOSELLECK (1979), S. 60 hin und führt zu Schillers Worten aus: „Schillers schnell kursierendes Wort aus dem Jahre 1784 war schon bar aller historiographischen Spuren, es zielte auf eine der Geschichte selbst innewohnenden Gerechtigkeit, in die alles menschliche Tun und Lassen gebannt bleibt.“ KOSELLECK (1979), S. 60 ; Vgl. auch KOSELLECK (1979), S. 331 ; Dass nicht nur Geschichte, sondern vor allem die mediale Übermittlung geschichtlicher Tatsachen zentral für das jeweilige Geschichtsverständnis sind, mit anderen Worten: dass die bildliche Übermittlung durch Medien einflussreicher auf die Interpretation tatsächlich eingetretener Ereignisse ist, als diese selbst es sind, bezeugen schon Goethes Worte vom »farbigen Abglanz« [Goethe, *Faust II*, V, Vs. 4727], vgl. BERGEM (1996), S. 185.

²⁶¹ Die in der Schlusszene durch die Worte „Sein Glückstern ist gefallen“ (T V 3245) bewirkte „poetische Intensität“ führt Peter André ALT darauf zurück, dass durch diese Worte „[e]indrucksvoll (...) die Dialektik von Aufstieg und Sturz zu Gesicht [kommt]“ ALT (2000b), S. 454. Er bemerkt zudem richtig, dass „Sinnbilder und Symbole den drohenden Untergang des Helden [präludieren]“ (ebd.), wobei m.E. zu ergänzen ist, dass das symbolische Wesen der poetischen Figur Wallenstein auseinandergeworfen und an den Sternenhimmel projiziert in den astrologischen Symbolen aufscheint.

Sturzdrohend, schwindeln riß es mich dahin.
 SCHILLER, *Wallensteins Tod* III 3, 1380ff., DTV II, S. 455

Das bisher Gesagte ist hinsichtlich der »blind« verlaufenden »Pfade« zu erweitern durch einen Blick auf den Begriff »Argwohn«, der im Zusammenhang mit der Wegebildlichkeit wiederholt zur Sprache kommt und anhand dessen eine erweiterte Perspektive die *Wallenstein*-Trilogie aufzufassen vermag. Der Kontrast zum Tiefengefühl – der in Krisensituationen aufspringenden Verklammerung mit dem eigenen Körpergefühl – ist die körperbedingte »Offenheit«, die die Blickrichtung dem Begehren nach außen hin vorgibt. Das Tiefengefühl ging in den *Räubern* einher mit der Vorstellung des »Abgrundes«, die den »Sprung« hervortrieb. Im *Wallenstein* erscheint der »Abgrund« in der Rede um eine Anderwelt zu bezeichnen, deren Wirkung sich in der dargestellten Handlung nur als verborge festmachen lässt, und deren Anwesenheit in der Rede gründet. Der Aspekt des »Argwohns«, der im *Wallenstein* den Unterschied vom unschuldigen Dasein zur Schuldfähigkeit bezeichnet, kommt zur Rede, wenn Octavio zu seinem Sohn sagt: „Sei Sei offen, Max. Du hattest keinen Argwohn“ (P V 1, 2287). Die geforderte Offenheit hin zur Rede seines Vaters löst Max aus seiner In-Sich-Geschlossenheit, entfernt Max von seinem Tiefengefühl und richtet seine Aufmerksamkeit aus. Noch hat Max keinen »Argwohn«, doch mit der Öffnung hin zu Octavio findet die Intrigenkunst Eingang ins unschuldige Dasein Maxens, der zugleich mit diesem Wissen zur Mündigkeit heranreift. „Unwissend“ (P V 1, 2290) entging Max dem von Illo angezettelten Betrug. „Unwissend“ meint einerseits, dass Max nichts vom Betrug weiß, andererseits, dass Max ohne Falschheit und Betrug denkt und handelt und somit auch in den Menschen, mit denen er zusammen lebt und kämpft weder Falschheit noch Betrug vermutet. Doch mit der Öffnung hin zu Octavio wird Max konfrontiert mit dem Wissen, dass Octavio durch Wallensteins Fall aufsteigen wird, und er wird konfrontiert mit der Vermutung, dass Wallenstein zum Verräter werden könnte. Max will daraufhin, wie gesagt, diese „künstlichen Gewebe / Mit einem graden Schritte (...) durchreißen“ (P V 3, 2612f.), worauf sein Vater darauf zu sprechen kommt, dass er dachte, Max würde „die wohlthätigen Hände (...) segnen, / Die ihn zurück vom Abgrund ziehn (...)“ und fährt ununterbrochen fort:

Octavio: Und jetzt, nachdem ein Wunderwerk des Himmels
 Bis heute mein Geheimnis hat beschützt,
 Des Argwohns helle Blicke eingeschläfert,
 Laß mich erleben, daß mein eigener Sohn
 Mit unbedachtsam rasendem Beginnen
 Der Staatskunst mühevolltes Werk vernichtet.
 SCHILLER, *Die Piccolomini* V 3, 2666ff., DTV II, S. 404

Mit den Worten „Des Argwohns helle Blicke eingeschläfert“ (s.o.) spricht Octavio aus, dass gerade Unwissenheit, Naivität und unschuldiges Dasein seinen listigen Plänen den

nötigen Spielraum schaffen. Um diese Aussage zu bekräftigen, überblicken wir in einer hermeneutischen Schleife erneut die dafür nötigen Zusammenhänge.

Als Octavio seinen Sohn aufklärt, verteidigt Max den Feldherrn und glaubt weiterhin an dessen Unschuld, da „[d]er Geist (...) nicht zu fassen [i]st, wie ein andrer. Wie er sein Schicksal an die Sterne knüpft, / So gleicht er ihnen auch in wunderbarer, / Geheimer, ewig unbegriffner Bahn.“ (P V 2, 2548ff.) – Diesen »Geist« haben wir bereits betrachtet. Die »unbegriffene Bahn«, die für Wallenstein gleichsam wie für die Sterne charakteristisch ist, birgt eigentlich einen Widerspruch. Sterne und periodisch ablaufenden Naturgesetze auf einer »unbegriffenen Bahn« zu sehen, ist m.E. für Schiller zunächst ungewöhnlich. Und doch verbindet Schiller hier möglicherweise bewusst zwei Aspekte des stellaren Himmels mit der Figur Wallensteins. Erstens die notwendig ablaufenden und zweitens nur schwer kontrollierbaren »Wege« elementarer Bewegung. Zudem legt er wohl Wert auf die Undurchschaubarkeit der Absichten seiner Titelfigur. Max beschließt seine Verteidigungsrede mit den Worten: „Glänzend werden wir den Reinen / Aus diesem schwarzen Argwohn treten sehn“ (ebd. 2553f.). Die Mündigkeit Maxens kommt ebenso wie die Empfindung des Argwohns im Zusammenhang mit der Wegebildlichkeit zur Rede. Um das zu zeigen fassen wir das Wichtigste erneut für eine kurze Gegenüberstellung zusammen. Max diszantiert sich, wie gesagt, vom empfohlenen Bild des Weges seines Vaters, spricht diesem den »krummen Weg« zu und distanziert sich gleichfalls von Wallenstein als Orientierungsfigur, indem er ihm ein Wegebild zuspricht, das einige Elemente aus demjenigen enthält, das sein Vater ihm anrät.

Octavio [zu Max]
 (...) Grad aus geht des Blitzes,
 Geht des Kanonballs fürchterlicher Pfad –
 Schnell, auf dem nächstem Wege, langt er an,
 Macht sich zermalmend Platz, um zu zermalmen.
 (...)
 Die Straße, die der Mensch befährt,
 Worauf der Segen wandelt, diese folgt
 Der Flüsse Lauf, der Täler freien Krümmen,
 Umgeht das Weizenfeld, den Rebenhügel,
 Des Eigentums gemeßne Grenzen ehrend –
 So führt sie später, sicher doch zum Ziel.
 (P I 4, 469ff.)

Max [zu Wallenstein]
 Wie das gemütlos blinde Element,
 Das furchtbare, (...)
 Folgst du des Herzens wildem Trieb allein.
 (...)
 Schnell, unverhofft, bei nächtlich stiller Weile
 Gärts in dem tückschen Feuerschlunde, ladet
 Sich aus mit tobender Gewalt, und weg
 Treibt über alle Pflanzungen der Menschen
 Der wilde Strom in grausender Zerstörung.
 (T III 18, 2091ff.)

„Schnell“ (P I 4, 471 ; T III 18, 2097) verläuft der Pfad der blinden Naturgewalt, des Blitzes, und der unaufhaltsamen Waffe, des Kanonballs, wie auch Wallensteins, der als blinde vulkanische Naturgewalt im Wegebild Maxens erscheint. Der „fürchterliche Pfad“ (P I 4, 470) von Blitz und Kanonball und das „furchtbare“ Element des Feuers, mit dem Wallenstein verglichen wird, entsprechen einander. Im Gegensatz zur anempfohlenen »Straße«, von der Octavio redet, die der „Flüsse Lauf“ (475)) folgt, umgeht Wallenstein eben nicht „Weizenfeld und Rebenhügel“ (P I 4, 476), ehrt Wallenstein nicht „des Eigentums gemeßne Grenzen“ (P I 4, 477), sondern statt „der Flüsse

Lauf“ (P I 4, 475) erscheint „[d]er wilde Strom“ (T III 18, 2101) und „[t]reibt über alle Pflanzungen der Menschen“ (T III 18, 2100) hinweg. Max versteht inzwischen, wovon Octavio abrät, wenn er das Bild vom Weg der Ordnung zur Rede bringt, denn einiges übernimmt er, jedoch nicht wörtlich. Max variiert. Er versteht auch, dass er in eine Ordnung, die »durch Krümmen« geht, nicht hineinfindet. Ebensovienig kann er sich weiterhin an Wallenstein orientieren, denn das Bild des Weges, das Max dem Feldherrn vorwirft, distanziert die beiden Figuren voneinander.

In eben der Situation, in der Octavio seinen Sohn drängt, er solle ihm folgen, Max jedoch, mündig, sich weigert, lässt Max die Vermutung laut werden „Wärs möglich? Vater? (...) Hättest du / mit Vorbedacht bis dahin treiben wollen? / Du steigst durch seinen Fall“ (T II 7, 1208). Die vertikale Bewegung von Steigen und Fallen verweist auf die Absetzung Wallensteins, die Octavio zum Aufstieg verhilft. Max spricht seinen Verdacht aus und bemerkt zugleich selbstkritisch, dass er „die Natur verändert [hat]“. Er fragt sich „Wie kommt der Argwohn in die freie Seele?“ (T II 7, 1212f).

Das »Steigen« seines Vaters durch den »Fall« seines Feldherrn veranlaßt Max, seinen Vater zu kritisieren, ja, an seiner bisherigen Vorstellung von Octavio zu zweifeln, und zugleich bemerkt Max, dass mit ihm etwas bisher Unbekanntes geschieht. Max empfindet den Argwohn und ist mit seiner Mündigkeit in die Lage geraten, Verdacht und Zweifel wahrzunehmen und selbst zu hegen. Seinem Vater wirft Max vor : „hättest du vom Menschen besser stets / Gedacht, du hättest besser auch gehandelt. / Fluchwürdiger Argwohn! Unglückselger Zweifel! Es ist ihm Festes nichts und Unverrücktes, / Und alles wanket, wo der Glaube fehlt“ (T II 7, 1255ff.). „Wo die Natur aus ihren Grenzen wanket, / Da irret alle Wissenschaft. War es / Ein Aberglaube, menschliche Gestalt / Durch keinen solchen Argwohn zu entehren, (...) Das war kein Heldenstück, Octavio! (...) Ein Kind nur bin ich gegen solche Waffen“ (T III 10, 1672ff.). So lauten die entsprechenden Worte des Feldherrn, als dieser vom Auftrag Octavios erfährt. Octavio hat die Natur übertreten. „Dein [Octavios] schlechtes Herz hat über mein gerades / den schändlichen Triumph davongetragen“ (T III 10, 1683). Die Wegebildlichkeit mit dem Gegensatz »krumm–gerade« wird hier erneut in Erinnerung gerufen.

Wallenstein sieht die Intrigen Octavios ebenfalls wie Max und beide Figuren bringen ihre Sicht auf Octavio durch den Begriff »Argwohn« und das Verb »wanket« zur Rede. Darüber hinaus bewertet Wallenstein das Herz Octavios als »schlecht«, wohingegen er das seinige als »gerade« bezeichnet. Max allerdings, dem eindeutig der »gerade Weg« zukommt, weiß, dass es auch ein blindes, wildes, wenngleich durchaus »gerades« Herz ist, das Wallensteins »Wege« bestimmt, so, wie Max weiß, dass der »krumme Weg« seinen Vater brandmarkt. „Ein Kind nur“ (T III 10, 1687) wägt sich Wallenstein gegen die Machenschaften seines Generalleutnants. Festzuhalten ist: »Argwohn« ist damit genau der Begriff im *Wallenstein*, der kindliche Unschuld, der Naivität ausschließt und kann m.E. in dieser Geschichtstragödie als Gegenbegriff zum Naiven Schillers gelesen werden.

Die Parallelstelle zu *Wallensteins Tod* II 7, in der Max seinem Vater den »krummen Weg« vorhält, den einzig reinen Ort in seiner Liebe zu Thekla findet und schließlich den Argwohn verflucht, erscheint in *Wallensteins Tod* III 18. Max begegnet Thekla, wird Wallenstein gewahr und hält ihm den »Weg des gemütlos blinden Elements« vor, das „des Herzens wildem Trieb allein“ (T III 18, 2093) gehorcht. Nun spricht Wallenstein vom »Argwohn« und unterscheidet dadurch sein Handeln dem Kaiser gegenüber von der Handlung Octavios ihm gegenüber. Zwischen dem Kaiser und Wallenstein hätte keine Freundschaft bestanden wie zwischen Octavio und Wallenstein. Somit habe Wallenstein auch kein Vertrauen mißbraucht, „denn Krieg ist ewig zwischen List und Argwohn“ (T III 18, 2126). Der Argwohn, die Schuldfähigkeit die mit dem Verlust des kindlichen Daseins und mit der errungenen Mündigkeit zusammenfällt, ist so gesehen schlichtweg menschlich. Die darüber hinaus planmäßig Vertrauen unterlaufende List hingegen, die Wallenstein hier anprangert, steht für vorsätzlich bösertiges Handeln, nicht nur für Befürchtungen und Verdacht. „Mir sandte / Der Abgrund den verstecktesten der Geister, / Den Lügenkundigsten herauf, und stellt' ihn / Als Freund an meine Seite. Wer vermag / Der Hölle Macht zu widerstehn!“ (T III 18, 2105) Der Argwohn ist neben der Ordnung ein Begriff, der durch das Bild des Weges und dessen verwandte Vorstellungen neue Bedeutungsdimensionen vermittelt.

Das Bild des Weges hat uns gezeigt, dass Schiller im dramatischen Schauspiel *Die Räuber* noch relativ abstrakt von »Zirkel«, »Bahn« und »Abgrund« gesprochen hat. In Schillers Elegie *Der Tanz* wird die Drehbewegung und die durch sie hindurch entstehende »Bahn« zum Sinnbild umfassender Reflexion.²⁶² Im *Spaziergang* macht sich das lyrische Ich in der Tat auf den Weg, und das dargestellte körperliche Gehen verschränkt sich mit der Reflexion über wahrgenommene Eindrücke. Die *Wallenstein*-Trilogie nutzt das Bild des Weges, um tradierte Topoi in Erinnerung zu rufen, sie in neue Handlungszusammenhänge einzubinden und Begriffe zu hinterfragen.

Kreis, Bahn, Sprung, Abgrund, und davon ausgehend, Bestimmung, Gesetz und Ordnung, Argwohn sind Wörter, die unsere Beobachtungsbereiche umfassen. Das Wechselspiel zwischen abstrakter und anschaulicher Rede nimmt in Schillers *Wilhelm Tell* eine radikale Wendung, die deutlich wird, wenn wir diesen Wörtern weiterhin unsere Aufmerksamkeit schenken.

3.6 Wilhelm Tell

3.6.1 Überblick

Wilhelm Tell (1804) ist Schillers letztes abgeschlossenes dramatisches Schauspiel.²⁶³

²⁶² Nicht als Sinnbild, sondern als Allegorie interpretiert ALT (1995), S. 621 Schillers *Der Tanz*, und zwar als Allegorie der Musik.

²⁶³ Zur zeitgenössischen Rezeptin siehe FAMBACH (1957), S. 499ff.

Der inzwischen routinierte Bühnendichter verarbeitet darin den Stoff einer in verschiedenen Formen überlieferten schweizer Volkssage des Freiheitskämpfers Wilhelm Tell.²⁶⁴ Das Stück spielt vor dem Panorama der schweizer Berge, so dass Abgründe, Felsen, Wald und Gewässer die dargestellten Personen umgeben. Die »erhabene Natur« der schweizer Berge, die immer mehr Reisende anzieht, verlagert gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch das primäre Ziel Bildungsreisender, denn sogar Italien gilt zu dieser Zeit als weniger erstrebenswert als die Schweiz.

„Im Hochgebirge [entdecken] Grand Touristen auf der Durchreise das Erhabene in der Natur, das Vergnügen an einer Landschaft, die nicht [im herkömmlichen Sinne, T.N.] schön und eben war, sondern wild, urwüchsig und schroff. Zahllose Reiseberichte, Briefe und Tagebücher [erzählen] von atemberaubenden Aussichten, ewigem Eis und der unbändigen Kraft tosender Wasserfälle.“²⁶⁵

Schiller greift folglich nicht nur in politischer Hinsicht ein Thema auf, das sich auf die zeitgenössisch aktuelle Situation anwenden lässt²⁶⁶, sondern weckt mit seinem Theaterstück auch das zeitgenössisch aktuelle Interesse an der erhabenen schweizer Landschaft. Schiller eignet sich die landschaftlichen Gegebenheiten der Schweiz dadurch an, dass er damit beginnt „alle Wände seines Zimmers mit so viel Spezialkarten der Schweiz zu bekleben, als er auftreiben [kann]. Nun [liest] er die Reisebeschreibungen, bis er mit Weg und Stegen des Schauplatzes bekannt [ist].“²⁶⁷

²⁶⁴ Zu literarischen Verarbeitungen der Sage um Wilhelm Tell und zur Wirkungsgeschichte von Schillers *Wilhelm Tell* siehe UTZ (1984) passim. ; Zur Stoff- und Werkgeschichte siehe UEDING (1992), S.385ff. ; Die Ermordung König Albrechts I durch Johannes Parricida ereignete sich am 1. Mai 1308, vgl. NA 10, S. 493. *Wilhelm Tell* spielt jedoch im Herbst. Der Rütlichschwur wird im *Weißes Buch* von Sarnen (1470/1474) zwar erwähnt aber nicht datiert. Der Geschichtsschreiber Aegidius Tschudi datiert in seiner Schweizer Chronik den Rütlichschwur auf den Mittwoch vor Martini, also den 8. November 1307. – Zur Entstehung des Dramas und zu den Einflüssen siehe LUSERKE-JAQUI (2005), S. 348ff. ; DTV II, S. 1284ff. ; ZYMNER (2002), S. 143ff. ; UEDING (1992), S. 385ff. ; NA 10, S. 367ff. ; Zu Schillers *Wilhelm Tell* als »Drama der Freiheit« mit Wilhelm Tell als »Befreiungsgestalt« siehe METTLER und LIPPUNER (1989).

²⁶⁵ TROTHA (1999), S. 96

²⁶⁶ Zum Wandel der Geschichtsauffassung von Geschichtsphilosophie und Nationalgeschichte, d.h. dazu, dass „die [Geschichtsphilosophie der T.N.] [deutschen] Aufklärung (...) den Ort des Menschen in der realen Welt bestimmen sollte“, jedoch mit den „Befreiungskriegen ein neues Verständnis der Nation und der eigenen Vergangenheit [aufkam]“ siehe NAMOWICZ (1987), bes. S. 111 ; Zur Haltung deutscher Autoren gegenüber der Französischen Revolution und zum Standort von Schillers *Wilhelm Tell*, bei dem die „Idyllenkonzeption auf die geschichtliche Wirklichkeit der Französischen Revolution stoßen muß“, siehe KAISER (1978), S. 167–206, Zitat S. 169.

²⁶⁷ Goethe zu Conta, Karlsbad 26. Mai 1820, GOETHE (1889), S. 465f. ; Hierzu bemerkt CASSIRER (1971) „[Schiller] mußte sich seine ethischen Ideale und Forderungen in gegenständlicher Bestimmtheit gegenüberstellen, er mußte sie in Bildern der Phantasie verwirklichen – aber er gebot andererseits diesen Bildern und lenkte sie bewußt einem Ziele entgegen. So fand er im Kunstwerk, im dramatischen Gestaltungsprozeß eine grundlegende Dialektik seines eigenen Innersten beschwichtigt und aufgelöst. (...) Schillers Theorie des Ästhetischen (...) bestimmt die Schönheit als »lebendige Gestalt« – als die in sich geschlossene Form, die aus der schrankenlosen Bewegtheit des Lebens gewonnen wird.“ CASSIRER (1971), S. 102f.

Die zeitgenössisch vielgerühmte Landschaft der Schweiz wird sogar in der Gartenkunst nachgestellt. „To a Scene in Switzerland“ kündigt beispielsweise ein Wegweiser auf dem für die deutsche Gartenkunst vorbildlichen *Grotto Hill*, Hawkstone Park, an und gibt damit vor, worauf sich die Gartenbesucher einzustellen haben.²⁶⁸ In diesem Zusammenhang ist auch bemerkenswert, dass „der zeitgenössische Hawkstone-Führer warnte: »For the enjoyment of this charming and astonishing scene, a steady head and a steady foot are both equally necessary.«²⁶⁹ Geist und Körper werden herausgefordert. Dieser Herausforderung muss sich auf zwei »schicksalhaften Wegen« auch die Titelfigur *Wilhelm Tell* stellen.

Etliche Wege führen im *Wilhelm Tell* durch die dargestellte Gebirgslandschaft und sehr auffällig ist, dass die entsprechenden Bezeichnungen von Schiller auf den ersten Blick nur zur Bezeichnung eben dieser landschaftlichen Erscheinungen genutzt werden, bei genauerer Betrachtung jedoch als symbolisch aufgeladene Phänomene zu interpretieren sind. Darin liegt, wie zu zeigen sein wird, eine radikale Wendung. „Die Schliche kenn ich und die Felsensteige“ (I 4, 710) erklärt Melchtal, der hofft, nach Unterwalden gesendet zu werden. „Auf öden Pfaden können wir dahin / Bei Nachtzeit wandern und uns still beraten“ (I 4, 731), schlägt Walter Fürst vor, um das Rütli als Treffpunkt für die Beratung zu empfehlen.²⁷⁰ Während der Zusammenkunft im sogenannten Rütli stellt Walter Fürst die Tatsache fest, dass es ungewöhnlich ist, wenn »gute« Menschen auf »bösen« Wegen gehen.²⁷¹ Das geschieht, wenn er die zurückgelegten Wege reflektiert: „So müssen wir auf unserm eignen Erb / Zusammenschleichen, wie die Mörder tun“ (T II 2, 1097).²⁷²

Die Wege durch die Gebirgslandschaft werden im eigentlichen Sinne als solche be-

²⁶⁸ TROTHA (1999), S. 100

²⁶⁹ TROTHA (1999), S. 101

²⁷⁰ Zum Vergleich von Rütli Schwur und Ballhaus Schwur, „der die Französische Revolution eingeleitet hatte“, siehe UTZ (1984), S. 35. ; Dass Rütli Szene Elemente enthält, die den Chor nachbilden zeigt GARLAND (1969), S. 278–281 ; Dass es sich dabei um eine „Steigerung des *Wilhelm Tell* zum Chordrama in der Rütli Szene“ handelt, deren inhaltlich Begründung darin liegt, dass hier „der neue Chor der Brüder“ spricht, zeigt KAISER (1978), S. 187 ; Zur Diskussion darüber, inwieweit Schiller seine Theorie von dem aus der Bühnenhandlung distanzieren Chor umsetzt vgl. OSCHMANN (2007), S. 174f.

²⁷¹ „Geßler hat die Welt ins Chaos zurückgeworfen. Das ist für Schiller die äußerste Zuspitzung der Tyrannei. Indem Geßler als der schlechthin Böse und Widernatürliche dargestellt wird, gerinnt die gesamte dramatische Konstellation des *Wilhelm Tell* zu einem Dualismus von Gut und Böse, der nirgends in Schillers Dramen so scharf heraustritt wie hier.“ KAISER (1978), S. 179 ; Dass dieser Dualismus von einer Empfindung des Unwohlseins begleitet wird verstärkt Schiller genau dadurch, dass die guten hier gezwungenermaßen die Wege der bösen Menschen einzuschlagen haben. Dies betont die Verkehrtheit des Allgemeinen Zustands der helvetischen Eidgenossenschaft unter Geßlers Tyrannenherrschaft.

²⁷² Dass diese Zusammenkunft an keinem anderen Ort als dem Rütli stattfinden kann, zeigt KAISER (1978). „Weil der neue Bund sich als erneuerter alter Bund versteht, weil die Umwälzung gemeint ist als Wiederherstellung, deshalb steht in der Mitte der Rütli Szene die Ursprungserzählung. Die Eidgenossenschaft muß, um zu sich zu kommen, an den Ort ihres Ursprungs zurückgehen.“ KAISER (1978), S. 174

zeichnet und wecken Gedanken, die sich in Mythen, Befürchtungen, Erinnerungen und Vergleichen äußern. Wir begegnen im *Wilhelm Tell* wiederum dem »Kreis« und der linearen »Bahn« im Zuge der Landschaftsbeschreibung, Choreographie und Regieanweisung. Melchtal beispielsweise ist eine Figur, die sich durch Körperkraft ihren Weg bahnt (I 4, 629). Rösselmann, der Pfarrer aus Uri, gibt die Anweisung: „Wohlan, so sei der Ring sogleich gebildet“ (II 2, 1122) und einige Verse später erscheint die Regieanweisung für ihn „[Rösselmann] tritt in den Ring (II 2, vor 1289). Das Einkreist sein von Menschen oder natürlichen Phänomenen taucht wiederholt auf. Wenn Tell mit seinem Sohn gegen die Anordnung Gefßlers sich nicht vor einem Hut verbeugt, erscheint „ein großes Gefolge von bewaffneten Knechten, welche einen Kreis von Piken um die ganze Szene schließen“ (Regie III 3, vor Vers 1854). Sogar wenn »enger werdende Kreise« den Lebensabend des Bannerherrn Attinghausens bezeichnen, bleibt auf eigentümliche Weise der eigentliche Sinn in dieser zur Rede gebrachten Vorstellung erhalten, denn die zurückgelegte Strecke zwischen Ausgangsort, dem Aufbruch aus dem häuslichen Dasein ins Gebirge, und Rückkehr ins Wohnhaus, reduziert sich im ganz eigentlichen Sinne mit zunehmendem Alter, so dass sich in der Tat der Radius des »Kreises«, der Radius der durch eigene Körperkraft zurückgelegten Wegstrecken, verkürzt.

Attinghausen: Und kommt die Sonne nicht zu mir,
 Ich kann sie nicht mehr suchen auf den Bergen.
 Und so in enger stets und engerm Kreis,
 Beweg ich mich dem engesten und letzten,
 Wo alles Leben stillsteht, langsam zu,
 Mein Schatte bin ich nur, bald nur mein Name.
 SCHILLER, *Wilhelm Tell* II 1, 759ff., DTV II, S. 942

Ähnliches nimmt Wallenstein wahr. Der Feldherr spricht davon, dass er „[d]ie Kreise in den Kreisen, die sich eng / Und enger ziehn um die zentralische Sonne“ (P II 6, 982f.) sieht. Der hochbetagte Attinghausen und der von seiner Zeit überholte Wallenstein empfinden möglicherweise beide bereits den nahenden Tod als enger werdenden »Kreis«. Die »engen Kreise« scheinen m.E. daher auch in beiden Fällen auf als Sinnbild eines kampfflosen Sich-Fügens. In Schillers *Wallenstein* sprechen die dramatis personae im übertragenem Sinne davon, dass sich über ihren Köpfen »ein Unwetter zusammenzieht«, wohingegen im *Wilhelm Tell* das Unwetter sich im ganz eigentlichen Sinn ereignet. „Ein Gewitter ist im Anzug“ (I 1, 44) sagt beispielsweise Werni, der Jäger, bereits im zweiten Teil der Eröffnungsszene, deren erster Teil im Sonnenschein spielt und mit einem Lied eingeleitet wird. Diese Tendenz zur Abkehr metaphorischer Rede zu Gunsten einer Hinwendung zu den Phänomenen selbst zeichnet m.E. Schillers schriftstellerischen Prozess aus. Aber dabei darf nicht unterschlagen werden, dass die Bezeichnungen in der Funktion, eigentliche Dinge zu bezeichnen, nicht völlig aufgehen. Es bleibt ein Bedeutungsüberschuß vorhanden, dem sich nur die aktiv kombinierende

Rezeption anzunähern vermag. Die Vorstellungen, die von den zu kombinierenden Elementen evoziert werden, bleiben dabei jeweils subjektive Vorstellungen.

Das Besondere der von Schiller dargestellten Landschaft liegt in ihrer Wirkung. Das Besondere an den Bezeichnungen liegt darin, dass die Wirkung der Landschaft durch ausgewählte Bezeichnungen an die Wegebildlichkeit literarischer Traditionen anknüpft und sie zugleich in ihrer Bedeutungskomplexität verschiebt, denn die Figuren, die sich für die Menschenrechte einsetzen, betreten die nächtlichen Pfade und nutzen die Schliche, um sich zu versammeln und zu besprechen.

3.6.2 Nur Mensch zu Mensch, und neben uns der Abgrund

Wilhelm Tell ist Jäger, das Gebirge ist sein Jagdgebiet. In Auseinandersetzung mit den natürlichen Gegebenheiten seines Aufenthaltsraumes erlangt Tell eine körperliche Tüchtigkeit, die ihn vor allen anderen Figuren im *Wilhelm Tell* auszeichnet. Sämtliche Errungenschaften höfischer Gesellschaft knicken in sich zusammen, begegnet ein Vertreter dieser Gesellschaft dem Tell in seinem Gebiet. Das zeigt sich besonders deutlich wenn der Titelheld seinen beiden Söhnen ein Erlebnis erzählt.

TELL: Es ist nicht lange her,
 Da ging ich jagen durch die wilden Gründe
 Des Schächentalts auf menschenleerer Spur,
 Und da ich einsam einen Felsensteig
 Verfolgte, wo nicht auszuweichen war,
 Denn über mir hing schroff die Felswand her,
 Und unten rauschte fürchterlich der Schächchen,
*(Die Knaben drängen sich rechts und links an ihn und sehen mit gespannter
 Neugier an ihm hinauf)*
 Da kam der Landvogt gegen mich daher,
 Er ganz allein mit mir, der auch allein war,
 Bloß Mensch zu Mensch, und neben uns der Abgrund.
 SCHILLER, *Wilhelm Tell* III 1, 1547ff., DTV II, S. 968

Was unter den Schlagwörtern der Französischen Revolution mit Gleichheit auch immer bezeichnet worden ist, hier treffen wir in Schillers Drama auf ein Bild, das vor Augen führt, was das für diesen Dichter heißt: Gleichheit.²⁷³ „Bloß Mensch zu Mensch, und neben uns der Abgrund“ (III 1, 1556) taucht als Aussage einer Erzählung auf, die, in ihrer radikalen Kürze und Eigentlichkeit, wie keine andere, zwei Menschen zeigt, die

²⁷³ „Die naturrechtlich formulierte Freiheit zieht die positiv rechtliche und soziale Freiheit nach sich und damit jene Gleichheit aller, die in der Forderung nach Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit gemeint ist.“ KAISER (1978), S. 189

auf ihre eigenen individuellen körperlichen und geistigen Kräfte zurückgeworfen werden und die dabei alle Arten von Ranghöhe und Befehlsgewalt löscht, die ein Stück Papier zu verleihen vermag.

„Der alte Urstand der Natur kehrt wieder, / Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht“ (II 2, 1281f.) sagt Stauffacher während des geheimen Treffens der drei Landvölker auf dem Rütli, und erinnert mit diesen Worten den aufmerksamen Rezipienten deutlich an die philosophische Debatte um den Naturzustand des Menschen und, Textintern, an die Szene, die Tell seiner Familie schildert.

Im Vergleich zu Schillers *Die Räuber* und zur *Wallenstein*-Trilogie wird deutlich, dass Schiller hier die bisher meist im übertragenem Sinne genutzte Bildlichkeit sehr oft auf ihren eigentlichen Inhalt zurückführt. Bereits in der Elegie *Der Spaziergang* wußte Schiller den Abgrund als landschaftliche Gegebenheit zu nutzen, um den Menschen in Auseinandersetzung mit ihr zu zeigen. Und doch erscheint in Schillers Elegie der Abgrund als vergleichsweise künstlich integrierter, der dem einsamen Wanderer zum Anhaltspunkt seiner Betrachtungen dient. Konstruiert wirkt der Abgrund im *Spaziergang* dadurch, dass er drei Mal erscheint und somit das Gedicht gliedert. Zudem erscheint er jeweils in unterschiedlicher Weise, erstens kombiniert mit dem Blick auf den »geländerten Steig«, zweitens von den Gebäuden der Stadt umsäumt, drittens als absolut unberührtes Naturphänomen. So dass in einer kaum bemerkbaren Steigerung der »Weg« des Spaziergängers immer weiter hinein in Vorstellungen von immer deutlicher überwundenen und nutzbar gemachten Naturerscheinungen führt und plötzlich umschlägt in die sinnliche Wahrnehmung unberührter Natur.

Im *Wilhelm Tell* erscheint nicht nur ein Mensch, sondern es sind zwei Menschen, die sich am Abgrund begegnen. Sie stehen nicht etwa gemeinsam betrachtend vor dem Abgrund, sondern gehen in entgegengesetzter Richtung aufeinander zu. Die vor allen anderen Figuren dieses Dramas auf Grund ihrer Gewalttaten gefürchtete Figur Geßlers trifft auf den Jäger Tell. Beide sind allein. Die sich nun abspielende Begegnung offenbart Stärke und Schwäche des jeweiligen Charakters unter radikalen Bedingungen von Gleichheit. Angesichts des mutigen, körperlich durchtrainierten und agilen Tell ist es ausgerechnet der mächtige Landvogt, der erblaßt, der sich an die schroffe Felswand kauert und der dem Tell mit der Hand deutet, dass er vorübergehen möge. Der eloquente Landvogt ist in dieser Situation unfähig zu sprechen, nicht der gern Worte sparende Tell, der sich, entsprechend seiner Gesinnung, dem Geßler zu erkennen gibt. Der Landvogt kauert sich aus eigenem Antrieb, ja, aus innerer Notwendigkeit heraus an die Felswand, noch ehe die geringste Art der Konfrontation stattfindet. Geßler hat Angst vor Tell. Er macht also freiwillig den Weg frei. Dieser geht an ihm vorbei, und unterlässt es nicht, sich zu erkennen zu geben. Es ist Tells Naivität der Gesinnung, die Geßler beschämt. Dem geschockten Landvogt sendet Tell sogar die österreichische Gefolgschaft nach, ohne die Geßler sich offenbar nicht zurecht findet.

Ohne den Einschub reflexiver Elemente erzählt Tell seiner Frau und seinen beiden Söhnen von dieser Begegnung. Und diese Erzählung erweist sich als reine Darstellung einer Begebenheit, die aus sich selbst heraus auf die Idee der Gleichheit zu verweisen vermag. Um diese Aussage, dass etwas aus sich selbst heraus auf eine Idee hinzuweisen vermag, zu belegen, sei der Vergleich mit Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* durchgeführt.

In der Novelle *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, folglich in einer vergleichsweise recht frühen Schrift Schillers, ist ebenfalls vom Abgrund als landschaftlicher Erscheinung die Rede. Denn betrachten wir die für uns relevante Stelle, lesen wir:

Jetzt stand ich allein vor dem Abgrund, und ich wußte recht gut, daß ich allein war. (...) Ich sah in den Schlund hinab, der mich jetzt aufnehmen sollte, es erinnerte mich dunkel an den Abgrund der Hölle.
SCHILLER, *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, DTV V, S. 26f.

Die Landschaft, insbesondere der Abgrund im *Verbrecher aus verlorener Ehre* wird von Schiller erfunden, um sinnbildlich innermenschliche Vorgänge zu verdeutlichen, um durch die Landschaft vor Augen zu führen, was sich in unsichtbaren Bereichen ereignet. Selbstverständlich sind dabei der körperliche und geistige Bereich der dargestellten Figur nicht voneinander zu trennen. Der Abgrund und das körperliche Hinabsteigen in denselben verweisen im *Verbrecher aus verlorener Ehre* auf moralische Aspekte. Ausdrücklich wird in dieser Erzählung die Erinnerung an den „Abgrund der Hölle“ integriert, so dass der Abgrund, der zwar nicht aufhört, als Erscheinung für sich selbst zu stehen, zusätzlich als Sinnbild funktioniert. Das erinnert an Panofskys berühmte Formel vom »disguised symbolism«. Die Idee der Hölle wird explizit in dieses Sinnbild integriert.

Der Abgrund in Schillers *Wilhelm Tell* hingegen erscheint im Landschaftsbild der Schweiz so natürlich, wie der verständige Künstler „denjenigen Ast des Baumes, der den Hintergrund zu verhüllen droht, *aus eigener Schwere* sich heruntersinken und dadurch dem hintern Prospekte freiwillig Platz machen [läßt]“²⁷⁴. Analog hierzu erscheint die Begegnung zweier Menschen an einem Abgrund, der sich ganz aus eigenen Gesetzen heraus ins Landschaftsbild einfügt und ohne ergänzende Erklärung die Idee der Gleichheit vermittelt.

Der Abgrund erweist sich als diejenige landschaftliche Gegebenheit, die einerseits Menschen schützen, andererseits Menschen bedrohen kann. Je nach dem, ob der Mensch in der Natur Vor- oder Nachteile für sich wahrzunehmen vermag. So zeigt sich neben der Charakterstärke Tells auch die eigentliche Gesinnung von Rudenz, noch ehe er sie sprachlich artikuliert, in seinem Verhältnis zur Gebirgslandschaft.

²⁷⁴ Kallias-Brief vom 23. Februar 1793, DTV V, S. 423, Hervorhebung von Schiller.

RUDENZ *tritt rasch ein*: Fräulein, jetzt endlich find ich Euch allein,
 Abgründe schließen ringsumher uns ein,
 In dieser Wildnis fürcht ich keinen Zeugen
 SCHILLER, *Wilhelm Tell* III 2, 1585ff., DTV II, S. 969f.

Rudenz folgt Berta, die er gerne für sich gewinnen möchte, und beide sondern sich ab von einer Jagdgesellschaft. Berta und Rudenz finden in einer Landschaft zusammen, die kreisförmig, „ringsumher“, von „Abgründen“ (III 2, 1586) eingeschlossen ist. Und Rudenz fühlt sich in dieser Landschaft nicht etwa eingeschränkt, in Gefahr oder gar bedroht, sondern er fühlt sich sicher. Und zwar in Sicherheit vor unerwünschten Zeugen. Und in dieser Landschaft findet er Berta endlich „allein“ (III 2, 1585), die sonst wohl von österreichischen Landsleuten umgeben zu sein pflegt. Umgeben von diesen Menschen wagt Rudenz folglich nicht zu sprechen, wohingegen er im Umringtsein von Abgründen sein Herz zu öffnen vermag. Gerade Rudenz tritt als derjenige auf, der sich in Wort und Tat gegen seine Verwandten stellt und der für eine österreichische Herrschaft plädiert. Das macht er offensichtlich deswegen, um Berta zu imponieren. Doch Berta eröffnet Rudenz in dieser vertraulichen Szene, dass sie ihn auf Grund dieses Verhaltens ziemlich gering schätzt. Sie drängt Rudenz dazu sich zu seinem eigenen Volk zu bekennen, verweist auf ihre Güter, auf die es die österreichische Herrschaft abgesehen hat und hofft, dass Rudenz sich wieder auf seine Herkunft besinnt. Erleichtert und beschämt zugleich folgt Rudenz dem Rat Bertas. Abgründe decken auch in dieser Szene wahre innermenschliche Grundhaltungen auf.

In der nächsten Szene taucht noch einmal der »Abgrund« in Rudenz' Rede auf. Diesmal nutzt der Sprecher ihn im übertragenen Sinne.

Rudenz: Mein Volk verließ ich, meinen Blutsverwandten
 Entsagt ich, alle Bande der Natur
 Zerriß ich, um an Euch mich anzuschließen –
 Das Beste aller glaubt ich zu befördern,
 Da ich des Kaisers Macht befestigte –
 Die Binde fällt von meinen Augen – Schaudernd
 Seh ich an einen Abgrund mich geführt –
 Mein freies Urteil habt Ihr irrgeliehet,
 Mein redlich Herz verführt – Ich war daran,
 Mein Volk in bester Meinung zu verderben.
 Gefßler: Verwegener, diese Sprache deinem Herrn?
 SCHILLER, *Wilhelm Tell* III 3, 2010ff., DTV II, S. 984

„Die Binde fällt von meinen Augen – Schaudernd / Seh ich an einen Abgrund mich geführt“ sagt Rudenz, um Gefßler mitzuteilen, dass er in seiner Gefolgschaft beinahe zum Verräter am eigenen Volk geworden wäre. Bertas Liebe ist es, die ihm die Augen öffnet. Der Abgrund weist hier im übertragenem Sinne darauf hin, dass die prunkvollen

Auftritte der österreichischen Soldaten und der laute Ruf, der Habsburgs Ruhm kund gibt, verführerisches Blendwerk sind. Damit, dass Rudenz dieses Blendwerk durchschaut, sieht er, dass er beinahe zum Verräter geworden wäre. Mit dieser Erkenntnis verläßt er seine Position, die er gegen seine Landsleute und für Österreich inne hatte. Mit dieser Umorientierung, besser: Rückorientierung verläßt er den »Weg«, den Gefßler ihm gewiesen hätte. Mit der Bezeichnung »Verwegener«, die auf den ersten Blick den Übermut Rudenz' – aus der Perspektive Gefßlers tadelt, verschränkt sich zugleich die Bedeutung ›vom Weg abgekommen sein‹ und zwar noch immer aus der Perspektive Gefßlers heraus betrachtet. Seine Landsleute hingegen bewundern Rudenz' Mut und erfreuen sich der »Umkehr«, die, mit biblischem Bezug, auf die Reue des vorübergehend auf Österreichs Seite positionierten Landmannes der alten Eidgenossenschaft verweist. Die durch die Metapher »ver-wegen« einsetzende Multi-Perspektivität, einerseits ist aus der Perspektive Gefßlers Rudenz verwegen, andererseits hat er aus der Perspektive der Landsleute wieder auf den rechten Weg zurückgefunden, verweist so gesehen auch darauf, dass die Perspektive „kein Gegebenes, sondern eine Entwicklung [ist].“²⁷⁵

Die Reden von Rudenz, in denen der »Abgrund« zur Sprache kommt, vermitteln unterschiedliches. Im ersten Fall das Gefühl von Sicherheit, das entsteht, wenn sich Rudenz von eigentlichen Abgründen umringt weiß. Im zweiten Fall sieht sich Rudenz in einer Situation, die vergleichbar ist mit derjenigen Maxens aus Schillers *Wallenstein-Trilogie*. „Danks Deinem Engel, Piccolomini! Unwissend zog er dich zurück vom Abgrund“ (P V 1, 2290, siehe auch Kap. 3.5.4, S. 192 in unserer Studie). In dieser wie in jener Situation ist vom Abgrund im übertragendem Sinne die Rede. Rudenz artikuliert seine Erkenntnis selbst, wohingegen Max unbewußt handelt und von seinem Vater aufgeklärt wird. In der Erkenntnis, dass verräterisches Handeln ihn vor einen »Abgrund« im übertragenem Sinne geführt hat, kehrt Rudenz, der »Verwegene«, im Besitz dieser Erkenntnis reuevoll zurück, d.h. er bekennt sich wieder zu seinem Volk.

Hier sei rasch an die zentrale Stelle, an der der Abgrund in Schillers *Die Räuber* auftaucht, erinnert (siehe auch hier: 3.1.2, S. 87).

KARL: lern erst die Tiefe des Abgrunds kennen, eh du hineinspringst! (...)
 Du [Kosinsky] trittst hier gleichsam aus dem Kreise der Menschheit
 SCHILLER, *Die Räuber*, III 2, DTV I, 566.

Alle drei Stellen verweisen auf eine noch nicht aber schon fast begangene Umorientierung. Kosinsky wird sich tatsächlich und bewusst der Räuberbande anschließen, und somit in den »Abgrund« springen. Unbewusst vermeidet Max durch den Vorbehalt seiner Unterschrift, dass ein Dokument seine Abtrünnigkeit vom Kaiser belegt, und entgeht somit dem »Abgrund«. Rudenz erkennt Österreichs Herrschaft als Blendwerk, weil Berta ihn zur Besinnung bringt. Kosinsky, Max und Rudenz sind Figuren, die

²⁷⁵ SAILER-WLASITS (2003), S. 152

aus Liebe handeln. Alle drei lösen sich auf je eigene Weise durch ihre Liebe aus den gesellschaftlich vorgegebenen Regelwerken, für alle drei nutzt Schiller die Rede vom »Abgrund«. Kosinsky tritt dem neuen Bund der Räuberbande bei, Max entzieht sich unbewusst und Rudenz bewusst der verführerischen Herrschaft kriegerisch ausgerichteter Macht. Die Tendenz geht dahin, dass diese Figuren weniger auf den Ausbruch aus vertrauten Ordnungen und mehr auf die Liebe hin ausgerichtet sind. Das Befürworten der eigenen Herkunft erweist sich in Schillers *Wilhelm Tell* stärker als die Rebellion gegen dieselbe – wenngleich ein weitgehend vorhersehbarer Tagesablauf das Dasein in vertrauter Umgebung bestimmt.

Herders Aussage, Schillers *Spaziergang* als Landkarte an die Wand zu schlagen, lässt sich ernst nehmen.²⁷⁶ Schillers *Wallenstein* und *Wilhelm Tell* lassen sich anhand der Wegebildlichkeit auf dieser Landkarte verorten. Der *Wallenstein* ist anzusiedeln in Schillers *Der Spaziergang* Vs. 75f. „Tausend Hände belebt *ein* Geist, hoch schläget in tausend / Brüsten, von einem Gefühl glühend, ein einziges Herz“ , wohingegen *Wilhelm Tell* Vs. 35f. „Aber zwischen der ewigen Höh und der ewigen Tiefe / Trägt ein geländerter Steig sicher den Wandrer dahin“ zu plazieren wäre, denn Stauffacher weiß von den Überwindungen natürlicher Gegebenheiten Folgendes zu berichten:

STAUFFACHER: Die Brut des Drachen haben wir getötet,
 Der aus den Sümpfen giftgeschwollen stieg,
 Die Nebeldecke haben wir zerrissen,
 Die ewig grau um diese Wildnis hing,
 Den harten Fels gesprengt, über den Abgrund
 Dem Wandersmann den sichern Steg geleitet
 SCHILLER, *Wilhelm Tell* II 2, 1263ff., DTV II, S. 959.

Das Zusammenspiel der Bilder vom »Abgrund« und vom »geländerten Steig« aus Schillers *Der Spaziergang* kehrt im *Wilhelm Tell*, und zwar in Stauffachers Rede wieder. Stauffacher verschränkt in seiner Rede Mythos, Aufklärung und Überwindung natürlicher Gegebenheiten. Dabei wird deutlich, dass eine menschenfreundliche Gesinnung im Sinne einer Idylle die Naturbeherrschung vorantreibt.²⁷⁷ Die diesem Volk fremden Völker Österreichs sind es, die, in Anklang an Schillers *Der Spaziergang*, den fremden, finsternen Geist über das Gebiet des Hirtenvolkes verbreiten, und die, um einen uns bereits bekannten Begriff der *Wallenstein*-Trilogie zu nutzen, den »Argwohn« ins menschenfreundliche Volk der Hirten tragen. Festzuhalten ist, dass Schiller dazu tendiert, bereits durchgeführte Situationen zu variieren und in ihrer Variation zu

²⁷⁶ Herder an Schiller am 10. Oktober 1796.

²⁷⁷ „Der Mensch prägt seine Natur in der Natur aus, indem er sie kultiviert. Seine Arbeit, den Naturbedingungen angepaßt, bedingt rückwirkend die Natur, nicht im Sinne bloßer Ausbeutung und Benutzung, sondern der Hinführung zu ihrer idealen Möglichkeit, gute Natur zu sein; es entsteht ein Gleichklang im Rhythmus von Mensch und Natur, der Idylle ausmacht.“ KAISER (1978), S. 175f.

wiederholen. Ähnliche literarische Bilder vermitteln dabei die vergleichbaren Situationen und entdecken zugleich die spezifischen Unterschiede vergleichbarer Situationen.

Erinnern wir uns an den Abgrund in der Vision Theklas, so ist hier auch noch von anderen Weltregionen als der bloß irdisch-natürlichen die Rede, denn die Tochter Wallensteins sagt: „Es zieht mich fort, mit göttlicher Gewalt, / Dem Abgrund zu, ich kann nicht widerstreben“ (P III 9, 1905). Eine vergleichbare, jedoch mehr auf die literarisch entworfene Realität bezogene Vision lässt die Ehefrau von Wilhelm Tell verlauten, die sehr um das Leben ihres Mannes besorgt ist.

HEDWIG: Bei jedem Abschied zittert mir das Herz,
 Daß du [Tell] mir nimmer werdest wiederkehren.
 Ich sehe dich im wilden Eisgebirg,
 Verirrt, von einer Klippe zu der andern
 Den Fehlsprung tun, seh, wie die Gemse dich
 Rückspringend mit sich in den Abgrund reißt,
 Wie eine Windlawine dich verschüttet,
 Wie unter dir der trügerische Firn
 Einbricht und du hinabsinkst, ein lebendig
 Begrabner, in die schauerliche Gruft –
 Ach, den verwegenen Alpenjäger hascht
 Der Tod in hundert wechselnden Gestalten,
 Das ist ein unglückseliges Gewerbe,
 Das halsgefährlich führt am Abgrund hin!
 SCHILLER, *Wilhelm Tell* III 1, 1494ff., DTV II, S. 966f.

Verglichen mit der Vision Theklas löst sich der visionäre Charakter in Hedwigs Aussage nahezu auf. Hedwig artikuliert Vorstellungen, die in der literarischen Landschaft, die Wilhelm Tell durchstreift, durchaus möglich, wenn nicht sogar wahrscheinlich eintreffen könnten.

Halten wir bei der bloßen Bezeichnung »Abgrund« vorerst kurz inne. Der Abgrund, das ist zunächst einmal ein Naturphänomen. Es steht aus der eigenen Gesetzlichkeit heraus weder als Bedrohung noch als Schutz noch als Symbol für himmlische oder höllische Regionen dem Menschen gegenüber. Lediglich die Gedanken derjenigen, die in den Abgrund blicken, lösen aus, was dann bedrohlich erscheint. Der Abgrund selbst macht Hedwigs Herz nicht zittern, es sind ihre Gedanken, Vorstellungen und Befürchtungen, die diese körperliche Reaktion, die hier zur Rede kommt, auslösen. Gerade der wortkarge Tell vermag sich m.E. in einer Landschaft von Felswänden, reißenden Gewässern und Abgründen so unbeschwert zu bewegen, weil er nicht durch eine gefahrenevozierende Gedankenwelt belastet agiert.

Tell reagiert auf real drohende Gefahren, wohingegen Hedwig vorausschauend mögliche Gefahren zu vermeiden wünscht. Der Unterschied der Denkweise beider Eheleuten

wird mit Blick auf die Textpassagen deutlich, die vom Abgrund sprechen.²⁷⁸ Wenn Tell und Geßler sich am Abgrund begegnen, zeigt Tell keinerlei Scheu, weder vor dem Landvogt noch vor den natürlichen Gegebenheiten. Seine Stärke ist die direkte Reaktion und nicht die gedankliche Planung möglicherweise eintreffender Ereignisse. Für Hedwig hingegen wird die Vorstellung des Abgrundes zur Bedrohung ihres Mannes, weil sie die Möglichkeit eines Absturzes evoziert. Es ist m.E. die Naivität der Denkart, die Tell davor schützt, Gefahren zu fürchten, die nicht vorhanden sind und diese Denkart stärkt seine Aufmerksamkeit für all die Dinge, die ihm in der Tat begegnen.

Neben der Begegnung mit Geßler findet noch eine weitere Begegnung Tells mit einer ihm kontrastierenden Figur statt, die Tell veranlasst, vom Abgrund zu sprechen. Tell beschreibt den Weg, den Parricida zu gehen hat, um vom Papst den Richterspruch für seinen Mord zu empfangen. Und dass der Weg am Abgrund entlang führt, ist eine Botschaft, die Tell Parricida mitteilt.

Tell: Am Abgrund geht der Weg, und viele *Kreuze*

Bezeichnen ihn, errichtet zum Gedächtnis

Der Wanderer, die die Lawine begraben.

SCHILLER, *Wilhelm Tell* V 2, 3245ff., DTV II, S. 1027, Hervorhebung von Schiller

Wilhelm Tell hat die Feindseligkeit der Menschen kennengelernt. Er weiß möglicherweise um die Gedanken derjenigen, die sich Angesichts des Abgrundes fürchten. Mit den Worten „Ihr steigt hinauf, dem Strom der *Reuß* entgegen, / Die wilden Laufes von dem Berge stürzt“ (V 2, 3242f., Hervorhebung von Schiller) beginnt die Wegbeschreibung, die Parricida dann auch erschrocken kommentiert: „Seh ich die Reuß? / Sie floß bei meiner Tat.“ (V 2, 3245) Die Natur weckt Erinnerungen, bleibt selbst jedoch von solchen Erinnerungen unberührt. Wie von selbst wird der Weg, den Parricida zu gehen hat, auf Grund der Gedanken und Vorstellungen, die Parricida hegt, zum Kreuz- und Bußweg, denn Angesichts natürlicher Erscheinungen wird sein Denken genau die Bilder evozieren, die dazu beitragen, dass er sich mit seinen Taten gedanklich auseinandersetzen muss. Daneben dient das Bild des Abgrundes natürlich einfach auch dazu, das Lokalkolorit darzustellen.

3.6.3 Brücke

Die »Brücke« fällt in der Rede von Schillers *Wilhelm Tell* mitunter zusammen mit dem »Sprung« und dieser wiederum nicht selten mit dem »Abgrund«. Wir erinnern uns

²⁷⁸ Den Unterschied der Dekweise bestätigen auch Tells Einsatz für Baumgarten, den Hedwig tadelt, und Tells Aufbruch zum Vater, den Hedwig vermeiden will. „Ich seh den Knaben ewig / Gebunden [!] stehn, den Vater auf ihn zielen, / Und ewig fliegt der Pfeil mir in das Herz“ (*Wilhelm Tell* IV 2, 2325ff.) sagt Hedwig, die, geprägt von ihren angstausslösenden Vorstellungen bleibt, als sie den geretteten Sohn – der übrigens ausdrücklich nicht während des Schusses gebunden worden ist – unverletzt bei sich weiß.

daran, dass es in Schillers *Der Spaziergang* der geländerte Steig, folglich eine Art von Brücke, anzeigt, dass menschliche Erfindungskraft und deren Umsetzung natürliche Gegebenheiten zu überwinden vermag. Überraschender Weise treffen wir im *Wilhelm Tell* auf einen »Sprung von der Brücke«, der die Möglichkeit des Selbstmordes vorstellbar werden lässt. Und diese Möglichkeit, sich selbst durch einen Sprung von der Brücke zu töten, steht Gertrud nicht als erschreckende, sondern als erlösende Möglichkeit vor Augen.

GERTRUD: Ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei.
SCHILLER, *Wilhelm Tell* I 2, 329, DTV II, S. 928

Warum wählt Schiller ausgerechnet einen Sprung von der Brücke, um in der Rede Gertruds die Möglichkeit des Selbstmordes darzustellen? Favorisiert er doch sonst das Gift, zu dem seine Figuren im letzten Moment greifen, um sich vor den Qualen menschlicher Mißhandlung zu retten.²⁷⁹

Wenn der vor Tyrannenmacht befreiende Selbstmord im »Sprung von der Brücke« vorgestellt wird, erhalten »Sprung« und »Brücke« besondere Bedeutung. Geradezu das Rückgängigmachen menschlicher Überwindung von Naturgegebenheiten wird hier m.E. zum Ausdruck gebracht. Der »Sprung von der Brücke« trägt möglicherweise dazu bei, in diesem Rückgängigmachen die grundlegende Tendenz in Schillers *Wilhelm Tell* besser zu verstehen. Diese Tendenz, die im befreienden »Sprung von der Brücke« prägnant aufleuchtet, bestätigt sich an weiteren ausgewählten Textbeispielen. Zwei seien hier auf Grund ihrer Deutlichkeit angeführt.

Am deutlichsten spricht wohl der Text zu Beginn des vierten Aufzugs von der Vorstellung des Rückgängigmachens der Überwindung natürlicher Gegebenheiten. Ein Fischer fasst die katastrophalen Veränderungen zusammen, die Österreichs Tyrannei für die Kantone der Schweiz bewirkt. „[D]er Mund der Wahrheit / Ist stumm, das sehende Auge ist geblendet, / Der Arm, der retten sollte, ist gefesselt“ (IV 1, 2124ff.). Sein Knabe macht ihn auf den schweren Hagel und das einsetzende Unwetter aufmerksam. Er bittet seinen Vater in die Hütte zu kommen, doch dieser beschwört geradezu die Natur, dass sie den Menschen und die menschliche Ungerechtigkeit durch sintflutartige Unwetter zerstören möge. „Ihr wilden Elemente, werdet Herr, / Ihr Bären kommt, ihr alten Wölfe wieder / Der großen Wüste, euch gehört das Land“ (IV 1, 2133ff.), sind die Worte des Fischers, die uns bestätigen, dass mit dem Einfallen habsburgischer Tyrannei der Wunsch eines Rückgängigmachens menschlicher Überwindung

²⁷⁹ „Schwarz: Kann man nicht auf den Fall immer ein Pülverchen mit sich führen, das einen so im stillen übern Acheron fördert, wo kein Hahn darnach kräht?“ (*Die Räuber* I 2, DTV I, S. 512f.). ; „Karl Moor: Hier werf ich meinen Dolch weg, und meine Pistolen und dies Fläschchen mit Gift, das mir noch wohlkommen sollte“ (*Die Räuber* II 3, DTV I, S. 555). ; „Gräfin: [Wir] (...) achten einen freien, mutgen Tod / Anständiger als ein entehrtes Leben. – Ich habe Gift – – –“ (*Wallensteins Tod* V 12, 3860ff., DTV II, S. 547).

natürlicher Gegebenheiten bei den helvetischen Landleuten einsetzt. Brücken helfen dem Menschen, Flüsse und Abgründe zu überwinden und sind aus menschenfreundlicher Gesinnung heraus entstanden. Der bisher wahrscheinlich nicht mit einkalkulierte Mißbrauch dieser Erfindungen weckt die Gedanken an die Zerstörung solcher Erfindungen und die Hoffnung auf die Wiederherstellung des Urzustandes, die Hoffnung auf die Rückkehr der uneingeschränkten Wirkungsmacht elementarer Naturgewalten. Die Natur selbst zerstört, passend zu unserer These, die Brücken, um den Weg Geflzers zu blockieren. Darauf werden wir zurückkommen.

Die zweite bedeutende Textstelle liegt in der dritten Szene des ersten Aktes vor. Auf dem öffentlichen Platz bei Altdorf herrscht reges Treiben, denn der Fronvogt wacht über den Bau eines gewaltigen Gefängnisses. Nicht nur der Name, den dieses Gebäude erhalten soll, Zwing Uri, verweist auf die Maßlosigkeit des Unternehmens.

Den allgemeinen Schrecken, den dieses Bauwerk verbreitet, teilt Tell nicht. Er, der grundsätzlich keine Vorstellungen hegt, die ihn schrecken, sagt angesichts des Bauwerkes: „Was Hände bauten, können Hände stürzen.“ (I 3, 387) Tells aufmerksame Gelassenheit steht der Beschwörung des Fischers kontrastierend gegenüber insofern, als dieser den totalen Naturzustand zurückwünscht, wohingegen Tell lediglich das Gebäude entzaubert. Das Symbol der Unterjochung, das im Bau befindliche Gefängnis, mag zur sichtbaren Bedrohung menschlicher Freiheit errichtet sein, doch Tell in seiner naiven Gesinnung²⁸⁰ sieht nur das bloße Menschenwerk.

Die zum Schutz des Lebens erschaffene Brücke wird zweckentfremdet dadurch, dass sie den tödlichen »Sprung von der Brücke« ermöglicht. Der Sprung von der Brücke bedeutet eine radikale Absage an das eigene Leben unter naturwidrigen Bedingungen. Diese veranlassen auch die beschwörenden Worte des Fischers. Nur Tell denkt, spricht und handelt gemäß der relativ kurzen Dauer, die er, weil er mit den beständigen Gesetzen elementarer Naturgewalten zu leben versteht, der Tyrannenherrschaft einräumt.

Der menschenfeindliche Machtmißbrauch weniger Menschen, die eine Mehrheit von Menschen unterjochen und die elementaren Naturgewalten erweisen sich als zwei Bedrohungen, die sich auf die allgemeine menschliche Freiheit richten. Die natürlichen Ereignisse spielen wie von selbst in die dargestellte Situation der tyrannischen Herrschaft hinein, zumal davon die Rede ist, dass Brücken durch starke Regenfälle und entsprechende Hochwasser einreißen, so dass der »Weg« des Landvogts unpassierbar wird.

²⁸⁰ Zur naiven Gesinnung vgl. „Zum Naiven wird erfordert, daß die Natur über die Kunst den Sieg davon trage, es geschehe dies nun wider Wissen und Willen der Person oder mit völligem Bewußtsein derselben. In dem ersten Fall ist es das Naive der *Überraschung* und belustigt; in dem andern ist es das Naive der *Gesinnung* und rührt.“ Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, DTV V, S. 698f., Hervorhebung von Schiller; vgl. auch „Die Rolle [Tell] erklärt sich selbst: eine edle Simplizität, eine ruhige, gehaltene Kraft ist der Charakter; mithin wenige, aber bedeutende Gesticulation, ein gelassenes Spiel, Nachdruck ohne Heftigkeit, durchaus eine edle, schlichte Manneswürde.“ Schiller an Karl Schwarz am 24. März 1804, DKV 12, S. 692

Wanderer (*kommt*): Den Vogt erwartet heute nicht mehr. Die Wasser
 Sind ausgetreten von dem großen Regen,
 Und alle Brücken hat der Strom zerrissen. (*Tell steht auf*)
 SCHILLER, *Wilhelm Tell* IV 3, 2688ff., DTV II, S. 1007

Die Wasser treten über die Ufer und bewirken die Zerstörung von Brücken. Wenngleich die Schilderung natürlicher Regengüsse und über die Ufer tretender Flüsse durchaus für sich steht, geht doch aus der Tatsache, dass der Landvogt unterwegs diese Brücken zu passieren hat, hervor, dass die Natur ins Geschehen eingreift. Sie stellt sich geradezu dem Landvogt in den Weg. Doch nicht nur die Überschwemmung hemmt den Weg des Landvogts, sondern auch leidende Menschen, und zwar leidend auf Grund von Gefßlers unbarmherziger Menschenmißhandlung. So stellt sich Armgard mit ihren Kindern dem Landvogt in den Weg und hat vor, ihn um Gnade anzuflehen. Festzuhalten ist, dass auf keinste Weise sich der Weg dem Landvogt öffnet, sondern dass geradezu um Platz für ihn gerufen werden muss. Erinnern wir uns daran, dass in Schillers *Der Tanz* dem mutigen Paar wie von selbst die »Bahn« entsteht, und daran, dass Gefßler während der Begegnung am Abgrund selbst dem Tell aus dem Weg geht, gewinnt die Tatsache, dass Menschen und Gewässer den Weg des Landvogts hemmen, tiefere Bedeutung. Indem der Tyrann gegen andere Menschen und gegen natürliche Gegebenheiten ankämpft und sich sogar über andere Menschen und die Natur, folglich über Gegner, zu erheben meint, wird sein Weg zum permanenten Hindernislauf.

Frießhardt erscheint. Er kündigt den Landvogt an und muss laut rufend dafür sorgen, dass seinem Herrn der Weg frei gemacht wird. Stüssi, der von den zerstörten Brücken weiß, fragt Frießhardt natürlich, wie es kommt, dass Gefßler und sein Gefolge doch unterwegs sein können. „Wie kamt ihr durch das Wasser, / Da doch der Strom die Brücken fortgeführt?“ (IV 3, 2697f.), will Stüssi wissen. Frießhardt entgegnet: „Wir haben mit dem See gefochten, Freund, / Und fürchten uns vor keinem Alpenwasser“ (IV 3, 2699f.). Hier denken die Diener Gefßlers erfolgreich gegen die Natur zu kämpfen. Die Worte „Wir haben mit dem See gefochten“ (IV 3, 2699) erinnern nicht ohne Grund an Tells mutige Fahrt über den stürmischen See, um Baumgarten zu retten. Legt man beide Textstellen nebeneinander und überdenkt das dargestellte Geschehen, wird deutlich: Tell kämpft mit der Natur gegen die Feindseligkeit der Tyrannen und für die verfolgten Menschen, wenn er Baumgarten rettet. Nur weil durch den Sturm der See für alle außer für Tell unüberquerbar scheint, kann Baumgarten gerettet werden. Die Verfolger bleiben am anderen Ufer zurück. Gleiches gilt für Tells Sprung. Tell kämpft mit der Natur. Gefßler gegen sie. Nun zerstört der Sturm die Brücken und der Landvogt mit seinem Gefolge kämpft gegen die natürlichen Elemente an. Die menschliche Grundhaltung des Landvogts, der gegen die Völker der alten Eidgenossenschaft erbarmungslos vorgeht, wiederholt sich auf seinem »Weg«, den er trotz des Unwetters aggressiv vorwärtstreibt, um seine Pläne rücksichtslos durchzusetzen. Doch die hohle Gasse wird ihm zum lebensbedrohlich eingeschränkten Handlungsraum, ja, geradezu zur kafkaesken Sackgasse, denn in dieser Gasse stirbt der Tyrann, vom feindlichen Pfeil durchbohrt.

Eine letzte Texpassage lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die »Brücke« im *Wilhelm Tell*, ehe wir uns dem »Sprung« zuwenden. Auch der »Weg« den Parricida zurücklegen muss, um den Papst zu sprechen, führt über eine Brücke.

TELL: So kommt Ihr [Johannes Parricida] auf die *Brücke*, welche *stäubet*.
 Wenn sie nicht einbricht unter Eurer Schuld,
 Wenn Ihr sie glücklich hinter Euch gelassen,
 So reißt ein schwarzes *Felsentor* sich auf,
 Kein Tag hats noch erhellt – da geht Ihr durch,
 Es führt Euch in ein heitres *Tal* der Freude –
 Doch schnellen Schritts müßt Ihr vorübereilen,
 Ihr dürft nicht weilen, wo die Ruhe wohnt.
 SCHILLER, *Wilhelm Tell* V 2, 3257ff., DTV II, S. 1028, Hervorhebungen von Schiller

Die „Brücke, welche stäubet“ (V 2, 3257), d.h. welche über sehr bewegtes, ja, aufschäumendes Wasser führt, hat Johannes Parricida zu überqueren. Wir erinnern uns, dass Gertrud daran denkt, von der Brücke in den Tod zu springen, dass dem Gefährten die Brücken unterwegs einbrechen und Wilhelm Tell weist den Parricida darauf hin, dass diese Brücke, die er zu überqueren hat, unter der Schuld desjenigen, der sie überquert, einbrechen könnte. Wenngleich die Worte Tells in Zeiten wissenschaftlicher Erkenntnis als Aberglaube abgestempelt werden, bewirkt dieser Aberglaube etwas, das durch wissenschaftliche Erkenntnis so nicht zu bewerkstelligen ist, den Appell ans Gewissen. Parricida wird sich m.E. seiner Schuld erinnern, ehe er die Brücke betritt, und mit jedem Schritt wird er wahrscheinlich wünschen, den Mord nicht begangen zu haben, zumal er die Gefahr, in den Fluß zu stürzen, hautnah wahrnehmen muss. Doch diese gefährliche Passage erweist sich nur als eine der Stationen, die Parricida zu überstehen hat. Das dunkle Felsentor liegt als lichtlose Wegstrecke vor dem Mörder, der blind darauf vertrauen muss, dass der Boden ihn trägt. Nach der zurückgelegten Brückenpassage erweist sich dieser Wegabschnitt möglicherweise als wenig angenehmes Unternehmen. Und auch der mit den genannten beiden Situationen kontrastierenden Versuchung, der Versuchung sich, sind diese beiden lebensbedrohlichen Wegabschnitte erst zurückgelegt, in menschlicher Gesellschaft zu erhohlen, hat Parricida zu widerstehen. Parricida wird sich m.E. seiner Schuld deutlich bewusst werden auf dem Weg, der ihn zu seinem Richter führt. Tell beschreibt dem Mörder also im übertragenem Sinne einen »Kreuzweg«. Im eigentlichen Sinne liegt ebenfalls ein »Kreuzweg« vor, denn der Weg wird wirklich durch Kreuze bezeichnet.

TELL: Am Abgrund geht der Weg, und viele *Kreuze*
 Bezeichnen ihn, errichtet zum Gedächtnis
 Der Wanderer, die die Lawine begraben.
 SCHILLER, *Wilhelm Tell* V 2, 3245ff., DTV II, S. 1027, Hervorhebung von Schiller

Der »Abgrund«, in den Parricida zu stürzen droht, ist nicht nur derjenige, der in den natürlichen Gegebenheiten vorhanden ist. Der »Abgrund« ist, wie in Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, auch Sinnbild für den innermenschlichen Bereich des Mörders. Sein Gewissen, seine Schuldgefühle, seine Erinnerung bilden den seelischen und gedanklichen »Abgrund« der insofern auch zur körperlichen Bedrohung werden kann, als sich Parricida von seinen Gedanken dermaßen beeinflussen lassen könnte, dass er unfähig werden würde, am Abgrund entlang zu gehen oder womöglich in den Abgrund stürzt. Aus dem Wissen um seine Schuld und aus der damit einhergehenden Verzweiflung heraus ist es durchaus denkbar, dass der Mörder, die Worte Tells im Ohr, nicht in der Lage ist, am Abgrund entlang zu gehen, dass er nicht in der Lage ist, die Brücke zu überqueren, das Felsentor und das verführerische Tal hinter sich zu lassen, um zum Papst zu gelangen. Hier liegt m.E. eine Textpassage vor, die genau dadurch, dass sie sich darauf konzentriert, durch Worte nichts als den eigentlichen Inhalt derselben zu bezeichnen, auf eine Idee hinzuweisen vermag. Auf die Idee eines »Lebensweges«, der um so gefährlicher wird, je mehr Schuld die Gedanken eines Menschen bestimmen.

3.6.4 Sprung

Mit Blick auf Schillers Gesamtwerk ist für uns und unsere Thematik im Schauspiel *Wilhelm Tell* der »Sprung« zentral. Der »Sprung von der Brücke« erweist sich für Gertrud als Möglichkeit, den Mißhandlungen menschenfeindlicher Herrscher durch den befreienden Selbstmord zu entgehen. Der »Sprung« selbst wird für sie eine Art von Notwehr, die allerdings auf das Ende des eigenen Lebens abzielt und nicht in Form eines letzten Angriffs das Leben der feindseligen Gegner anvisiert. Melchtal hingegen plant, das eigene Leben aufs Spiel zu setzen, sich „Bahn“ (I 4, 629) zum Tyrannen zu schaffen, und seinen Vater zu rächen. In Melchtals Augen ist an seinem Vater bereits „das Äußerste“ (I 4, 639) geschehen.²⁸¹ Im Tierreich sucht er Beispiele, die seine Situation veranschaulichen. Mit seiner Rede charakterisiert sich Melchtal zugleich in seinem Naturbezug.

Melchtal: Die Gemse reißt den Jäger in den Abgrund –

²⁸¹ „Das Äußerste“, das die Figuren Schillers an körperliche und geistige Grenzbereiche treibt, setzt Melchtal hier als bereits geschehen. Er ist entschlossen, will aktiv handeln, wird jedoch von seinen Mitspielern zum Abwarten angehalten, wohingegen Wallenstein abwartet, jedoch von seinen Mitspielern angehalten wird, zu handeln. „ILLO. Entschließ dich! Willst du mit entschloßner Tat / Zuvor ihm [dem Hof] kommen? Willst du, ferner zögernd, / Das Äußerste erwarten?“ *Wallenstein* P II 6, 923ff. ; vgl. „WALLENSTEIN. Wenn eine Wahl noch wäre – noch ein milderer / Ausweg sich fände – jetzt noch will ich ihn / erwählen, und das Äußerste vermeiden. / GRÄFIN. (...) ein solcher Weg / liegt nah vor dir.“ T I 7, 482ff. – »Das Äußerste« tritt folglich auch als Element der Wegebildlichkeit auf. Hinsichtlich der Sprache Schillers fällt auf, wie eng die Bezeichnung »Entschloßen« als Gegenbegriff zu Wallensteins »Verschlossenheit« funktioniert (z.B. „WALLENSTEIN Ich wüßte nicht, daß ich mein Innerstes / Dir [Terzky] aufgetan“, P II 5, 864 ; „WALLENSTEIN In meiner Brust war meine Tat noch mein“, T I 4, 186).

Der Pflugstier selbst, der sanfte Hausgenoß
 Des Menschen, der die ungeheure Kraft
 Des Halses duldsam unters Joch gebogen,
 Springt auf, gereizt, wetzt sein gewaltig Horn
 Und schleudert seinen Feind den Wolken zu.
 SCHILLER, *Wilhelm Tell* I 4, 648ff., DTV II, S. 939

Dass die Gemse den Jäger in den Abgrund reisst, ist für Hedwig eine angstausslösende Vorstellung (III 1, 1494ff.). Tell, der Jäger, muss sich auf seiner Jagd natürlich vor der rückspringenden Gemse hüten. Für Melchtal, den Gejagten, wird diese Vorstellung übertragbar auf das eigene Verhalten. Das Verhältnis von Landenberger und Melchtal, von Jäger und Gejagtem, kehrt in ähnlicher Weise wieder im Verhältnis von Gefler und Tell. Für Gefler gilt, dass Schiller ihm Worte in den Mund legt, die auf fatale Art doppeldeutig sind.

Gefler (*zum Tell*): Ans Werk! Man führt die Waffen nicht vergebens.
 Gefährlich ists, ein Mordgewehr zu tragen,
 Und auf den Schützen springt der Pfeil zurück.
 (...)

 Freuts euch, den Pfeil zu führen und den Bogen,
 Wohl, so will *ich* das Ziel euch dazu geben.
 SCHILLER, *Wilhelm Tell* III 3, 1971ff., DTV II, S. 982, Hervorhebung von Schiller

„Und auf den Schützen springt der Pfeil zurück“ (III 3, 1973) sagt Gefler und meint, der Jäger Tell werde nun, durch den Pfeil, den er auf Befehl in Richtung seines Sohnes abzuschossen hat, auf gewisse Weise zum Opfer seines eigenen Pfeiles. Doch Gefler irrt sich. Er selbst gibt den Befehl zum Schuss und auf niemand als ihn selbst wird Tells tödlicher Pfeil gerichtet sein. Und noch deutlicher als Geflers Worte „so will *ich* das Ziel euch dazu geben“ (III 3, 1978) weisen keine auf einen Doppelsinn in dieser Rede, d.h. diese Worte weisen auf die Tatsache hin, dass Tell Gefler als Ziel wählt, dass Wilhelm Tell den tödlichen Pfeil auf Gefler richten wird. Tells Sohn indessen bleibt unverletzt, da der Meisterschütze nur den Apfel trifft, ohne dem Kind auch nur im Geringsten zu schaden. Eine Doppeldeutigkeit in dieser Textpassage sieht auch Luserke–Jaqui, allerdings in der Wiederholung der Worte „Öffnet die Gasse“ (III 3, 1929 und III 3, 1979).²⁸² Seiner Ansicht nach verweist diese Wiederholung auf den drohenden Mord an Gefler in der hohlen Gasse. An dieser Textstelle lohnt es sich, kurz zu verweilen.

Einmal werden die Worte „Öffnet die Gasse“ von Gefler ausgesprochen (III 3, 1929), das zweite Mal spricht sie Tell (III 3, 1979). Dazwischen liegt das oben angeführte Zitat. Die hohle Gasse – übrigens ein Eigenname – wird meines Erachtens damit

²⁸² LUSERKE-JAQUI (2005), S. 358

nicht angekündigt, sondern es liegt ein Rückverweis vor. Erstens darauf, dass sich Tell und Geßler am Abgrund begegnen und Geßler wortlos den Weg für Tell öffnet. Zweitens muss Geßler Boten voranschicken, die laut rufend den Weg für ihren Herrn öffnen, drittens sagt Geßler zwar „[ö]ffnet die Gasse“, doch schon allein daran, dass wenige Verse später Tell diese Worte wiederholt, zeigt sich die Wirkungslosigkeit des Geßlerschen Satzes. Dem Geßler öffnet sich der Weg nicht. Natur und Menschen verhindern sein Vorankommen. Geßler muss gegen den Willen der Menschen und gegen die natürlichen Einflüsse seinen Weg permanent durchkämpfen. Dass er selbst dazu nicht in der Lage ist, zeigt die Begegnung mit Tell am Abgrund. Geßler braucht sein Dienergefolge. Darüber hinaus nutzt ihm auf Grund der Enge des Weges nicht einmal diese Dienerschaft in der Szene, in der er Tell den Schuß abnötigt (IV 3), etwas, und erst auf die Worte Tells hin öffnet sich tatsächlich die Gasse. Eine Doppeldeutigkeit der Rede erkenne ich durchaus, und zwar darin, dass Geßler in doppelter Hinsicht »das Ziel gibt« indem er ein Ziel vorgibt, d.h. er bestimmt ein Ziel für den Pfeil und indem er zugleich selbst das Ziel abgibt, zum Ziel des tötlichen Pfeiles wird.

Auch Tell, der allerdings im Unterschied zu Melchtal vornehmlich in der Rolle des Jägers auftritt, und noch in Geßler ein edles Wild zu jagen denkt (IV 3, 2635), gerät vorübergehend in eine lebensbedrohliche Situation, die ihn für kurze Zeit in die Rolle des Opfers zwingt. Doch Tell wagt den rettenden Sprung und schleudert im Sprung seine Feinde rückwärts ins gefährlich tobende Wasser. Ein Fischer und dessen Sohn entdecken Tell und dieser, selbst noch erstaunt über den gelungenen Sprung erzählt den beiden, was sich ereignete.

TELL: Ich aber sprach [zum Vogt]: Ja, Herr, mit Gottes Hülfe
 Getrau ich mirs, und helf uns wohl hiedannen.
 So ward ich meiner Bande los und stand
 Am Steuerruder und fuhr redlich hin.
 Doch schielt ich seitwärts, wo mein Schießzeug lag,
 Und an dem Ufer merkt ich scharf umher,
 Wo sich ein Vorteil auftät zum Entspringen.
 Und wie ich eines Felsenriffs gewahre,
 Das abgeplattet vorsprang in den See –
 SCHILLER, *Wilhelm Tell* IV 1, 2245ff., DTV II, S. 992f.

An dieser Stelle unterbricht der Fischer Tells Erzählung, um ihm mitzuteilen, dass er das enorm steile Felsenriff am „Fuß des großen Axen“ (2254) kennt, und dass er es nicht für möglich hält, „vom Schiff es springend abzureichen“ (2256). Unterbrechen auch wir kurz, um auf zwei zentrale Aspekte in der Erzählung Tells hinzuweisen. Erstens darauf, dass Tell, der das Boot durch den Sturm lenkt, nach einer Möglichkeit „zum Entspringen“ (2251) Ausschau hält, und nicht etwa nach einer Möglichkeit, zu entkommen oder zu entfliehen.

TELL: Jetzt schnell mein Schießzeug fassend, schwing ich selbst
 Hochspringend auf die Platte mich hinauf,
 Und mit gewaltgem Fußstoß hinter mich
 Schleudr ich das Schiffein in den Schlund der Wasser –
 Dort mags, wie Gott will, auf den Wellen treiben!
 So bin ich hier, gerettet aus des Sturms
 Gewalt und aus der schlimmeren der Menschen
 SCHILLER, *Wilhelm Tell* IV 1, 2264ff., DTV II, S. 993.

Tell greift nach seiner Armbrust, die für ihn zu einem Werkzeug geworden ist, das er handhabt, als sei es ein Teil des eigenen Körpers. Er »springt«, analog zur Rede von der Gemse oder dem Pflugstier, um dadurch das Lebens zu retten oder zu verlieren und dabei zugleich den Feind zu vernichten. Wie Spiegelberg und wie Roller in Schillers *Die Räuber* verdankt auch Tell dem »Sprung« Leib und Leben.²⁸³ Spiegelberg springt, um dem gereizten Hund zu entkommen, Roller, um dem Tod durch den Strang zu entrinnen, Tell, um sich aus der Hand der Tyrannen zu retten. Wer den »Sprung« zum richtigen Zeitpunkt wagt, so lässt sich für diese Figuren zusammenfassend sagen, öffnet sich in letzter Sekunde eine überraschend–befreiende Überlebenschance. Gertruds »Sprung von der Brücke« ist für sie, wenngleich der Verlust des Lebens damit zusammenfällt, auf jedenfall ein befreiender »Sprung«.

Gefßlers Worte „so will *ich* das Ziel euch dazu geben“ (III 3, 1978) fallen auf den Sprecher selbst zurück. Damit sind wir bei einer Thematik angelangt, die bereits der junge Schiller in seinen frühen Schriften verarbeitet. Der »Sprung« in Schillers Werk ist ebenfalls ein zentrales Ereignis, das im Gesamtwerk Extremsituationen und Übergänge markiert, sowohl im körperlichen als auch im gedanklichen Bereich.

Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen werden im *Wilhelm Tell*, verglichen mit Schillers früheren Schriften, überwiegend im eigentlichen Sinne genutzt. In Szenen, die Personen umringt von Lanzen, umringt von Abgründen, bzw. umringt von anderen Menschen zeigen, erscheint der »Kreis« im Landschaftsbild des Schauspiels *Wilhelm Tell*. Auch von der »Bahn« ist im ganz eigentlichen Sinn die Rede, die Brücke, ein Symbol der Überwindung naturgegebener Landschaftsgrenzen, bricht, sobald unmenschliche Handlungen diese Naturüberwindung mißbrauchen. Für Hedwig wird die Brücke geradezu zum Sprungbrett in den befreienden Tod. Der »Sprung« weist wiederholt auf unterschiedlichste Rettungsmöglichkeiten. Die Figur Tell bringt diese Rettungen zustande. Er springt, um sein Leben und auch, um das Leben anderer zu retten.

²⁸³ „Spiegelberg: Dem Sprung hatt ich Leib und Leben zu danken; die Bestie hätte mich zuschanden gerissen (*Die Räuber*, I 2, DTV I, 506) ; „Roller: Es war ein Knall, als ob dem Himmelfaß ein Reif gesprungen wäre (...) [I]ch sag euch [Räubern], wenn man aus dem glühenden Ofen ins Eiswasser springt, kann man den Abfall nicht so stark fühlen als ich, da ich am andern Ufer war. (...) Sterben ist etwas mehr als Harlekins Sprung, und Todesangst ist ärger als Sterben“ (*Die Räuber* II 3, DTV I, S. 545f.).

HEDWIG: Nicht mit müßgen Tränen
Beklagt' er [Tell] dich [Baumgarten], in den Nachen sprang er, Weib
Und Kind vergaß er und befreite dich
SCHILLER, *Wilhelm Tell*, IV 2, 2346f., DTV II, S. 996.

Kapitel 4

Resümee

Um sich anhand der Wegebildlichkeit Schillers dargestellten Geschichtsauffassungen anzunähern, lassen sich die drei semantischen Modelle Reinhart Kosellecks nutzen, die dieser in seiner Auseinandersetzung mit der Begriffsgeschichte von »Krise« entwirft.¹ Denn diese drei semantischen Modelle zeigen idealtypisch, inwieweit sich »Geschichte« im Bezug auf »Krise« interpretieren lässt. Als erstes semantisches Modell erklärt er die Interpretation von „Geschichte als Dauerkrise“ und stellt dazu mit Bezug auf Schillers Aussage fest: „»Die Weltgeschichte ist das Weltgericht«. Dann handelt es sich um einen Prozeßbegriff.“² Zweitens lässt sich »Krise« als in der Geschichte einmaliger, „sich beschleunigender Vorgang“ denken. Konflikte häufen sich, eskalieren und es entsteht „nach der Krise eine neue Lage.“³ Diese zweite Betrachtungsweise integriert die Möglichkeit, „daß sich Veränderungsschübe in analogen Formen abspielen können.“⁴ Als Bezeichnung für dieses zweite semantische Modell schlägt Reinhart Koselleck den „iterativen Periodenbegriff“ (S. 208) vor. Dass »Krise« als in der Zukunft angesiedelte „schlechthin letzte Krise der bisherigen Geschichte“ (S. 208) aufgefasst werden kann, berücksichtigt Reinhard Koselleck als drittes semantisches Modell. Vor diesem Hintergrund lassen das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen in Schillers Werk auf unterschiedliche Geschichtsauffassungen schließen. *Die Räuber* zeigen eine »Krise« insofern, als sich die Brüder Moor gegen gesellschaftliche Konventionen, d.h. auch

¹ Es wird hier explizit nicht der Versuch unternommen, von Schillers eigener Geschichtsauffassung zu sprechen, die m.E. von den dargestellten Geschichtsauffassungen scharf zu trennen ist.

² KOSELLECK (2010), S. 207f. ; „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht“ vgl. Schillers Gedicht *Resignation* (1786 ersch. im Febr. Heft der *Thalia*), Vs.95, DTV I, S. 133 ; Darauf, dass auch „das jüngste Gericht (...) gleichsam verzeitlicht“ wird, weist KOSELLECK (1979), S. 60 hin und führt zu Schillers Worten aus: „Schillers schnell kursierendes Wort aus dem Jahre 1784 war schon bar aller historiographischen Spuren, es zielte auf eine der Geschichte selbst innewohnenden Gerechtigkeit, in die alles menschliche Tun und Lassen gebannt bleibt.“ KOSELLECK (1979), S. 60 ; Vgl. auch KOSELLECK (1979), S. 331.

³ KOSELLECK (2010), S. 208

⁴ KOSELLECK (2010), S. 208

gegen die im Prozess der Geschichte etablierten Konventionen, auflehnen. Doch sowohl der Versuch, Konventionen zu ignorieren, die kreismetaphorisch artikuliert und z.B. als „Pulse des Weltzirkels“⁵ bezeichnet werden, als auch der Versuch, wiederum kreismetaphorisch artikuliert, jenseits „dem Kreise der Menschheit“⁶ zu agieren, endet, ohne dass nachhaltig gesellschaftliche Veränderungen dargestellt worden wären. Zwar häufen sich im Sinne Reinhart Kosellecks die Konflikte und eskalieren, doch es entsteht nach der Krise keine „neue Lage.“⁷ Mit Karl Moors Wiedereintritt in die metaphorische »Enge« der sogenannten »Geleise der Gesetze«⁸ zeigt sich, dass die Rebellion der beiden Brüder keine nachhaltigen Veränderungen hervorzurufen vermag. Lediglich die Möglichkeit eines finanziell gesicherten Daseins des Mannes, von dem sich Karl Moor der Justiz ausliefern lässt, liefert den Hinweis auf eine für diese Familie veränderte Zukunftsperspektive. Schillers m.E. experimentelles Debüt drama lässt sich weder als „Dauerkrise“ im Sinne des ersten Modells Kosellecks noch als schlechthin letzte Krise im Sinne des dritten Modells auffassen, sondern stellt eine Art von »Krise der Weltordnung« dar im Sinnbild einer Krankheit, die geheilt wird.⁹

In Schillers Elegie *Der Tanz* scheint die »Bahn« auf, die kreisförmige Bewegungsabläufe durchstört und die Idee einer idealen Gesellschaftsform vermittelt. *Der Spaziergang* mit seinen geschlängelten Pfaden bietet ein Sinnbild für den Kontrast zwischen »longue durée« und wechselnden Gesellschaftsformen.¹⁰ Die Spiralmetapher der *Wallenstein*-Trilogie bietet einen Anhaltspunkt dafür die Wegebildlichkeit erneut im Sinne des zweiten Modells von Reinhard Koselleck aufzufassen.¹¹ Sein iterativer Periodenbegriff trifft für diese Geschichtstragödie insofern zu, als eine vorübergehend etablierte, charismatische Herrschaftsform erlischt, um einer anderen Ordnung zu weichen. Auch die metaphorisch lesbare Aussage Attinghausens zeigt das Erlöschen einer Herrschaftsform an.¹² Doch Wallenstein sieht sich dem Schicksal bzw. dem Geschichtsprozess ausgeliefert, wohingegen einzelne Akteure des helvetischen Landvolks den Mut aufbringen,

⁵ *Die Räuber* I 1, DTV I, S. 500

⁶ *Die Räuber* III 2, DTV I, S. 566

⁷ KOSELLECK (2010), S. 208

⁸ Ähnlich auch „[W]enn man so manchen, dessen Laster in einer engen bürgerlichen Sphäre und in der schmalen Umzäunung der Gesetze ersticken muß“, *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, DTV V, S. 11 ; „Der Verirrte tritt wieder in das Geleise der Gesetze“, *Die Räuber. Ein Schauspiel. Vorrede zur ersten Auflage*, DTV I, S. 488 ; „Buttler: Wo viel Freiheit, ist viel Irrtum, / Doch sicher ist der schmale Weg der Pflicht“ *Wallensteins Tod* IV 1, 2514f. u. ö.

⁹ Demzufolge wäre in diesem Sinne von einem Scheitern der Helden zu sprechen (vgl. zum Scheitern von Franz und Karl MACOR (2010), S. 83 bzw. zum Scheitern von Karl und Posa S. 93), obgleich ergänzend dringend darauf hinzuweisen ist, dass auf der Wirkungsebene m.E. keiner der Helden Schillers scheitert : So lange sich Schillers Werke wirkungsmächtig präsentieren ist das inhaltliche Scheitern lediglich das Mittel zum Zweck, d.h. erst, wenn z.B. Karl und Posa in Vergessenheit geraten, sind die von Schiller konzipierten Figuren wirklich gescheitert.

¹⁰ Zum Begriff »longues durée« vgl. z.B. EAGLETON (2003), S. xii.

¹¹ Der Feldherr spricht davon, dass er „[d]ie Kreise in den Kreisen, die sich eng / Und enger ziehn um die zentralische Sonne“ (*Die Piccolomini* II 6, 982f. sieht.

¹² „Attinghausen. Und so in enger stets und engerm Kreis, / Beweg ich mich dem engesten und letzten, / Wo alles Leben stillsteht, langsam zu, / Mein Schatte bin ich nur, bald nur mein Name.“ *Wilhelm Tell* II 1, 760ff., DTV II, S. 942

selbst den Verlauf der Geschichte zu bestimmen.

Schiller nutzt »Wege« als Metaphern, als Symbole, als literarische Bilder, als Phänomene der literarischen Landschaft und auf Wegen basiert die sprachlich dargestellte Bewegung. Diese »Wege« lassen sich kombinieren. Voraussetzung dafür ist eine Lektüre, die es unternimmt, aus einzelnen Aspekten ein Ganzes zu bilden. Dabei ist festzustellen, dass Schiller »Wege« systematisch nutzt. Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen in Schillers Werk lassen folglich nicht nur auf unterschiedlich dargestellte Geschichtsauffassungen schließen sondern verweisen auch darauf, dass sich die einzelnen Elemente in Schillers Werk zu „einem Bewußtseins-*Ganzen* einfügen und von diesem erst ihren qualitativen Sinn erhalten.“¹³ Friedrich Schiller arbeitet mit bekannten Wegebildern, die aus einer langen Tradition menschlicher Vorstellungskraft stammen, und integriert sie in neue Handlungszusammenhänge. Der Sprachinhalt von Wegebildern bei Schiller deutet auf die Auseinandersetzung des Individuums mit sich selbst, mit überindividuellen, geschichtlichen Ereignissen, veranschaulicht prekäre zwischenmenschliche Begegnungen und weist auf die Psychologie des Sprechers hin. Eine Untersuchung des *Wilhelm Tell* zeigt, dass Schiller mit zunehmender schriftstellerischer Erfahrung dazu tendiert, Bezeichnungen weniger im metaphorischen und mehr im eigentlichen Sinne zu nutzen. Die Wege durch die literarische Landschaft gehen dabei in ihrer eigentlichen Bedeutung nicht völlig auf, sondern gewinnen symbolischen Gehalt.

Und zum Schluß sei noch einmal dem Dichter selbst das Wort überlassen:

„[I]ch möchte gern in dieser holperichten Welt einige Sprünge machen, von denen man erzählen soll.“¹⁴

¹³ CASSIRER (1923), S. 27

¹⁴ SCHILLER, 8. Januar 1783; NA 23, S. 60 ; vgl. LUSERKE-JAQUI (2005), S. V.

Zusammenfassung

Diese Studie beschäftigt sich mit dem Bild des Weges und verwandten Vorstellungen im Werk Friedrich Schillers. Sie zeigt, dass dem »Weg« im 18. Jahrhundert eine neue Wertschätzung zugebracht wird. Der im 18. Jahrhundert aufkommende Anthropologiebegriff, die Debatte um »Bewegung«, das kulturprägende Phänomen des Spazierengehens und auch die »serpentine walks« in der Gartenkunst tragen dazu bei. Der Hauptteil ist dem Werk Schillers gewidmet, das vor diesem Hintergrund anhand der Wegebildlichkeit und verwandter Vorstellungen interpretiert wird. In seinen frühen Werken, von denen *Die Räuber* und *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* betrachtet werden, verwendet Schiller »Wege« auf seiner Suche nach dem »commercium mentis et corporis«. Die Elegie *Der Tanz* affiziert im Sinne der Bewegungsdebatte den Rezipienten und die Elegie *Der Spaziergang* greift das entsprechende kulturprägende Phänomen auf. Beide Elegien erinnern auf je eigentümliche Art und Weise an die Hogarth'sche »line of beauty«. In seinen theoretischen Schriften betont Schiller mit dem Bild des Weges seine Tendenz zur Wechselwirkung von Bild und Begriff. Als routinierter Dichter bewerkstelligt er es, durch ein Netz von Wegebildern und verwandten Vorstellungen, den Stoff in der Form aufgehen zu lassen, wie anhand der *Wallenstein*-Trilogie gezeigt wird.

Schiller nutzt »Wege« als Metaphern, als Symbole, als literarische Bilder, als Phänomene der literarischen Landschaft und auf Wegen basiert die sprachlich dargestellte Bewegung. Diese »Wege« lassen sich kombinieren. Voraussetzung dafür ist eine Lektüre, die es unternimmt, aus einzelnen Aspekten ein Ganzes zu bilden. Dabei ist festzustellen, dass Schiller »Wege« systematisch nutzt. Er arbeitet mit bekannten Wegebildern, die aus einer langen Tradition menschlicher Vorstellungskraft stammen, und integriert sie in neue Handlungszusammenhänge. Der Sprachinhalt von Wegebildern bei Schiller deutet auf die Auseinandersetzung des Individuums mit sich selbst, mit überindividuellen, geschichtlichen Ereignissen, veranschaulicht prekäre zwischenmenschliche Begegnungen und weist auf die Psychologie des Sprechers hin. Eine Untersuchung des *Wilhelm Tell* zeigt, dass Schiller mit zunehmender schriftstellerischer Erfahrung dazu tendiert, Bezeichnungen weniger im metaphorischen und mehr im eigentlichen Sinne zu nutzen. Die Wege durch die literarische Landschaft gehen dabei in ihrer eigentlichen Bedeutung nicht völlig auf, sondern gewinnen symbolischen Gehalt.

Summary

This study concerns the literal picture of the way and related perceptions in Friedrich Schiller's work. Therefore it shows that in the 18th century new appreciation is given to the phenomenon of the »way«. There are some reasons for that: In the 18th century there is a new concept of anthropology emerging, the debate about »movere« is in progress, people are going for a walk regularly and »serpentine walks« are used in the art of gardening. The main part is devoted to the oeuvre of Friedrich Schiller, that is interpreted against this background by the use of literal pictures of »ways« and related perceptions. In his early work Schiller uses the »way« in order to search for a »commercium mentis et corporis«, as this study shows by *Die Räuber* and *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*. The elegy *Der Tanz* affects in the sense of the debate on »movere« the recipient and the elegy *Der Spaziergang* captures the imagination of the corresponding cultural phenomenon. Both elegies are each idiosyncratic evocative of Hogarth's »line of beauty«. In his theoretical work Schiller emphasizes with the literal picture of »way« his advance towards interplaying concepts and literal pictures. As an experienced writer he accomplishes to cover his material with the given form by a network of literal pictures of the way and related perceptions, as this study shows on the basis of Schiller's *Wallenstein*-Trilogy.

Schiller uses »ways« as metaphors, as symbols, as literal pictures, as phenomena in the literal landscape and the way serves as a basis for the performed movement. It is possible to combine these »ways«. The core requirement for this is a reading that associates literal pictures with each other in order to get the whole issue. In this process you see, that Schiller uses »ways« systematically. He works with wellknown pictures of the way, that are derived from the long tradition of human power of imagination and integrates that pictures in new contexts. The meanings of Schiller's »ways« are indicating the conflict between the individual and its struggle against historical happenings, illustrating the difficulty in meetings, pointing on the psychology of the speaker. An analysis of *Wilhelm Tell* shows the tendency of Friedrich Schiller who reduces with increasing experience metaphorical speech in order to use the words in concrete sense. But the concrete meaning is not the only one that is given to the »way«, because there is a symbolic meaning achieved.

Primärliteratur

- ANCILLON, Johann Peter Friedrich (1828): Ueber die Perfectibilität der bürgerlichen Gesellschaft, ihre Bedingungen und Triebfedern. In: *Zur Vermittlung der Extreme in den Meinungen. Erster Theil: Geschichte und Politik*. Berlin: Duncker und Humblot
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1889): *Goethes Gespräche ; 1805 - 1810*, Bd. 2 von *Anhang an Goethes Werke / Abtheilung für Gespräche ; 2*. Leipzig: Biedermann
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1990): Vorlesungen über die Ästhetik III. In: MOLDENHAUER, Eva und MICHEL, Karl Markus (Hg.), *Werke*, Bd. 15, 2. Aufl. Frankfurt am Main
- HESIODUS (1991): *Theogonie*. Sammlung Tusculum. München: Artemis & Winkler. Theogonia. - EST des beigef. Werkes: Opera et dies
- HIRSCHFELD, Christian Cay Lorenz (1790): *Kleine Gartenbibliothek*. Kiel: Hirschfeld. Online-Ressource [http : //www.ub.uni - bielefeld.de/diglib/aufkl/klgartenbibl/klgartenbibl.htm](http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/klgartenbibl/klgartenbibl.htm)
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979): Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. In: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 7 von *Fischer-Taschenbücher ; 2165*. Frankfurt am Main: Fischer
- HOGARTH, William (1754): *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen*. Verb. und verm. abdr. Aufl. Berlin u.a.: Voss. The analysis of beauty <dt.>. - In Fraktur
- HOMERUS (1983): *Ilias : mit Urtext, Anh. u. Reg.* 8. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. Text griech. u. dt. - EST: Ilias
- HUNT, John Dixon (Hg.) (1988): *The genius of the place : the English landscape garden 1620 - 1820*. Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press
- KAFKA, Franz (1994): Kleine Fabel. In: KOCH, Hans-Gerd (Hg.), *Gesammelte Werke : in zwölf Bänden*, Bd. 7. von *Fischer-Taschenbücher ; ...* Frankfurt am Main: Fischer, S. 163

- KANT, Immanuel (1956): Kritik der reinen Vernunft. Vorrede zur zweiten Auflage. Bd. 2. Darmstadt: Wiss. Buchges., S. 20–41. NST: Werke in sechs Bänden. - Erg.-Bände als Bd. 7 bzw. 8 fingiert bezeichnet
- LESSING, Gotthold Ephraim (1989): Eine Duplik [1778]. In: SCHILSON, Arno (Hg.), *Lessing : Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8 von *Bibliothek deutscher Klassiker ; ...* Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 505–598
- LESSING, Gotthold Ephraim (1995): Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele. In: *Gotthold Ephraim Lessing : Werke in drei Bänden*, Bd. II, 3. Aufl. Darmstadt: Artemis & Winkler, S. 229–275. Mit entstehungsgeschichtlichen Kommentaren und Otto Manns revidierten Anmerkungen von Peter-André Alt
- MORITZ, Karl Philipp (1786): *Versuch einer deutschen Prosodie. Dem Könige von Preussen gewidmet*. Berlin: Wever. In Fraktur
- MORITZ, Karl Philipp (1981): Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. In: GÜNTHER, Horst (Hg.), *Karl Philipp Moritz : Werke*, Bd. 1. Frankfurt am Main: Insel-Verl., S. 33–401
- NIETZSCHE, Friedrich (1968 [1886/1887]): Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. Drittes Hauptstück. In: COLLI, Giorgio; MONTINARI, Mazzino und HAASE, Marie-Luise (Hg.), *Werke : kritische Gesamtausgabe ; 2.Abt. Bd. 2*. Berlin [u.a.]: de Gruyter, S. 63–81
- NIETZSCHE, Friedrich (1973): Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: COLLI, Giorgio und MONTINARI, Mazzino (Hg.), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 3,2. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 369–384
- NIETZSCHE, Friedrich (1976): *Die Geburt der Tragödie*. Kröners Taschenausgabe ; 70, 8. Aufl. Stuttgart: Kröner
- PARMENIDES (1974): *Parmenides. Die Anfänge der Ontologie, Logik und Naturwissenschaft. Die Fragmente*. München: Heimeran Verlag. Griechisch und deutsch, übertragen, erläutert und herausgegeben von Ernst Heitsch
- PLATON (1974): *Theaitetos*, Bd. 5. München, Zürich: Artemis Verlag, S. 3 – 124. Artemis-Prachtausgabe in 8 Bänden, eingeleitet von Olof Gigon, übertragen von Rudolf Rufener
- SCHILLER, Friedrich (1786): Verbrecher aus Infamie. In: SCHILLER, Friedrich (Hg.), *Thalia 1. Bd. 2. Heft*. Leipzig: Göschen, S. 20–59. Auch online unter <http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/thalia/thalia.htm>
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1977): *Hermeneutik und Kritik : mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 211, 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

- SPALDING, Johann Joachim (1999): Die Bestimmung des Menschen. In: BIRTSCH, Günter; EIBL, Karl und HINSKE, Norbert (Hg.), *Die Bestimmung des Menschen*, Aufklärung ; 11,1. Hamburg: Meiner, S. 69–95
- WIELAND, Christoph Martin (1857): Der Stein der Weisen. Eine Erzählung [u.a.]. In: *C. M. Wielands sämtliche Werke*, Bd. 27. Leipzig: Göschen, S. 186
- XENOPHON (1987): Erinnerungen an Sokrates : griech.-dt. Sammlung Tusculum, 4. Aufl. München u.a.: Artemis-Verl., S. 408 S. : Ill. Memorabilia

Siglen

B (1984): *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. 3Bde.* München: Beck

DKV (1988 ff.): *Friedrich Schiller. Werke und Briefe : in zwölf Bänden.* Bibliothek deutscher Klassiker ; ... Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verl.

DTV (2004): *Friedrich Schiller : Sämtliche Werke.* München: Dt. Taschenbuch-Verl.

DVJS (1923ff.): *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler

DZPHIL (1953ff.): *Deutsche Zeitschrift für Philosophie : Zweimonatsschrift der internationalen philosophischen Forschung.* München ; Berlin: Oldenbourg ; Akad.-Verl.

HA (1948ff.): *Goethes Werke : Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* Hamburg [u.a.] ; München: Wegner [u.a.] ; Beck. Spätere Aufl. München, Beck

IASL (1976ff.): *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur.* Tübingen: Niemeyer

MA (1985ff.): *Johann Wolfgang Goethe : Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe.* München: Carl Hanser

MANN (1990): *Thomas Mann : Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl.

NA (1943ff.): *Schillers Werke. Nationalausgabe.* Weimar: Böhlau

ZFDPH (1869ff.): *Zeitschrift für Deutsche Philologie.* [erstm. v.] Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, Halle a.S.

Lexika und Handbücher

- BRUNNER, Otto (Hg.) (1972ff.): *Geschichtliche Grundbegriffe : historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart: Klett-Cotta
- GRIMM, Jacob und GRIMM, Wilhelm (1854ff.): *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig: Hirzel
- KITTEL, Gerhard; FRIEDRICH, Gerhard und RÜHLE, Oskar (Hg.) (1933ff.): *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*. Stuttgart u.a.
- KLAUSER, Theodor; DASSMANN, Ernst und KREMER, Christian Josef (Hg.) (1950ff.): *Reallexikon für Antike und Christentum : Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*. Stuttgart: Hiersemann. Lfgs.-Werk. - Reg. für Bd. 1-16 u.d.T.: Das Reallexikon für Antike und Christentum und das F.-J.-Dölger-Institut in Bonn
- KONERSMANN, Ralf (Hg.) (2007): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- KOOPMANN, Helmut (Hg.) (1998): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart: Kröner
- LUSERKE-JAQUI, Matthias (Hg.) (2005): *Schiller-Handbuch : Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart [u.a.]: Metzler
- RITTER, Joachim (Hg.) (1971ff.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt
- ROLF, Eckard (2005): *Metaphertheorien : Typologie, Darstellung, Bibliographie*. de-Gruyter-Lexikon. Berlin [u.a.]: de Gruyter
- SCHÜTZE, Oliver (Hg.) (1997): *Metzler-Lexikon antiker Autoren*. 1. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Metzler

Literaturverzeichnis

- ALT, Peter-André (1995): *Begriffsbilder : Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*. Studien zur deutschen Literatur ; 131. Tübingen: Niemeyer. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Habil.-Schr., 1993. - Zugl.: Berlin, Freie Univ., Habil.-Schr.
- ALT, Peter-André (2000a): *Schiller/1*. München: C.H. Beck
- ALT, Peter-André (2000b): *Schiller/2*. München: C.H. Beck
- ALT, Peter-André (2009): Ungeheuer mit Majestät. Ästhetisierung des Bösen in Schillers „Die Räuber“. In: GUTJAHR, Ortrud (Hg.), *Die Räuber von Friedrich Schiller. Brüderbande und Räuberchor in Nicolas Stemanns Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*, Theater und Universität im Gespräch. Bd.9. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 105–123
- AMANN, Hermann (1929): Zum deutschen Impersonale. In: *Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet*, Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Halle a.d. Saale: Niemeyer, S. 1–25
- AMANN, Wilhelm (1999): »Die stille Arbeit des Geschmacks« : die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung. [Epistemata / Reihe Literaturwissenschaft] ; 268. Würzburg: Königshausen & Neumann. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1997
- AURNHAMMER, Achim (1990): Engagiertes Erzählen. In: AURNHAMMER, Achim; MANGER, Klaus und STRACK, Friedrich (Hg.), *Schiller und die höfische Welt*. Tübingen: Niemeyer, S. 254–270
- AURNHAMMER, Achim und SCHNITZLER, Günter (Hg.) (2009): *Der Tanz in den Künsten : 1770 - 1914*. Rombach Wissenschaften: Reihe Scenae ; 10, 1. Aufl. Freiburg i.Br.: Rombach
- BACHMANN-MEDICK, Doris (2007): *Cultural Turns : Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. rororo ; 55675 : Rowohlt's Enzyklopädie, 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.

- BACHMANN-MEDICK, Doris (2009): Fort–Schritte, Gedanken–Gänge, Ab–Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. In: HALLET, Wolfgang und NEUMANN, Birgit (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur : die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Lettre. Bielefeld: transcript, S. 257–279
- BACHTIN, Michail M. (2008): *Chronotopos*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 1879, 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Voprosy literatury i estetiki Issledovanija raznych let <dt.>
- BACON, Francis (1990): *Neues Organon : lateinisch-deutsch*. Darmstadt: Wiss. Buchges. Novum organum
- BARK, Joachim (Hg.) (2009): *Aufklärung : mit einer Zeittafel*. Kröner-Taschenbuch ; 507. Profile deutscher Kulturepochen. Stuttgart: Kröner
- BARTL, Andrea (2005): *Im Anfang war der Zweifel : zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800*. Tübingen: Francke. Zugl.: Augsburg, Univ., Habil.-Schr., 2004. - Zugl.: Augsburg, Univ., Hab.Schrift, 2004
- BEARDSLEY, Monroe C. (1958): *Aesthetics : problems in the philosophy of criticism*. New York [u.a.]: Harcourt, Brace
- BECKER, Otfried (1937): *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*. Nr. 4 in Hermes Einzelschriften. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung
- BEGEMANN, Christian (1987): *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung : zu Literatur u. Bewußtseinsgeschichte d. 18. Jh.* Frankfurt am Main: Athenäum-Verl. Zugl.: München, Univ., Diss., 1985/86
- BEISSNER, Friedrich (1941): *Geschichte der deutschen Elegie*. Grundriß der germanischen Philologie ; 14. Berlin: de Gruyter. Zugl.: Gießen, Univ., Habil.-Schr., 1939
- BELSER, Niklaus (1974): *Wege und Wegmetaphern bei Charles-Ferdinand Ramuz*. Zürich: Juris. Zürich, Univ., Phil.Fak., Diss.
- BERGEM, Wolfgang (1996): Politische Deutungscodes. Zur Konstruktion von Wirklichkeit in politischen Vorstellungen. In: BERGEM, Wolfgang; BLUHM, Lothar und MARX, Friedhelm (Hg.), *Metapher und Modell. Ein Wuppertaler Kolloquium zu literarischen und wissenschaftlichen Formen der Wirklichkeitskonstruktion*. Trier: WVT, S. 185–202
- BERGHAHN, Klaus L. (1971): »Das Pathetischerhabene« – Schillers Dramentheorie. In: GRIMM, Reinhold (Hg.), *Deutsche Dramentheorien*, Bd. 1. Frankfurt am Main, S. 214–244

- BIEDERMANN, Flodoard von (Hg.) (1961): *Schillers Gespräche*. Bongs goldene Klassikerbibliothek. München: Bong
- BINSWANGER, LUDWIG (PSYCHIATER, 1881-1966) (): Das Raumproblem in der Psychopathologie. In: *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*. Bern: Francke, S. 174ff.
- BLACK, Max (1962): *Models and metaphors : Studies in language and philosophy*. 4. Aufl. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press
- BLACK, Max (1979): How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson. In: SACKS, Sheldon (Hg.), *On Metaphor*. Chicago: Univ. of Chicago Pr., S. 181–192
- BLACKALL, Eric A. (1966): *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache : 1700 - 1775 ; mit einem Bericht über neue Forschungsergebnisse 1955 - 1964 von Dieter Kimpel*. Stuttgart: Metzler. The emergence of German as a literary language <dt.>
- BLACKWELL, Thomas (1972): *An Enquiry into the life and writings of Homer*. [orig. publ.:] 1735 Aufl. Menston: Scolar Pr.
- BLACKWELL, Thomas (1976): *Letters concerning mythologie*. The Renaissance and the gods. ; 42., nachdr.d.ausg.london 1748 Aufl. New York: Garland
- BLASHOFER-HRUSA, Anke und WARNEKEN, Bernd Jürgen (Hg.) (1990): *Der aufrechte Gang : zur Symbolik einer Körperhaltung ; [Ausstellung]*. Tübingen: Ludwig-Uhland-Inst. für Empirische Kulturwiss.
- BLEINAGEL, Bodo (1967): *Absolute Prosa : Ihre Konzeption u. Realisierungen bei Gottfried Benn*. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft ; 62. Würzburg, Univ., Diss., 1967
- BLUMENBERG, Hans (1960): *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Bonn: Bouvier. Aus: Archiv für Begriffsgeschichte. 6
- BLUMENBERG, Hans (1998): *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 1301, 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- BLUMENBERG, Hans (2001): *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 1513, orig.-ausg., 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- BLUMENBERG, Hans (2003): *Die Sorge geht über den Fluß*. Bibliothek Suhrkamp ; 965, [5. druck] 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- BLUMENBERG, Hans (2007): *Theorie der Unbegrifflichkeit*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- BLUMENBERG, Hans (2009): *Wirklichkeiten, in denen wir leben : Aufsätze und eine Rede*. Reclams Universal-Bibliothek ; 7715, [nachdr.] Aufl. Stuttgart: Reclam

- BLUMENBERG, Hans und SCHMITT, Carl (2007): *Briefwechsel 1971-1978 : und weitere Materialien*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- BÖHME, Hartmut und BÖHME, Gernot (1983): *Das Andere der Vernunft : zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- BÖHME, Robert (1986): *Die verkannte Muse : Dichtersprache u. geistige Tradition d. Parmenides*. Bern: Francke
- BOMAN, Thorleif (1983): *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen*. 7. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- BORCHMEYER, Dieter (1987): Die Tragödie vom verlorenem Vater. Der Dramatiker Schiller und die Aufklärung – Das Beispiel der »Räuber«. In: BRANDT, Helmut (Hg.), *Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs : Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, 1. Aufl. Berlin u.a.: Aufbau-Verl., S. 160–184
- BRANDT, Helmut (1987): Der bleibende Schiller. In: BRANDT, Helmut (Hg.), *Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs : Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, 1. Aufl. Berlin u.a.: Aufbau-Verl., S. 11–32
- BÜRGER, Christa (1987): Schiller als Erzähler? Von der Kunst des Erzählens zum Erzählen als Kunst. In: BRANDT, Helmut (Hg.), *Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs : Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, 1. Aufl. Berlin u.a.: Aufbau-Verl., S. 33–48
- BRIESE, Olaf (1998): *Die Macht der Metaphern : Blitz, Erdbeben und Kometen im Gefüge der Aufklärung*. Stuttgart ; Weimar: Metzler
- BUSCH-SALMEN, Gabriele (2005): »Naturfreiheit« contra »Tanzmeisterzwang« – Schillers ambivalentes Verhältnis zum Tanz. In: *Musik in Baden-Württemberg : Jahrbuch*, Bd. 12. München, S. 19–33
- BUSCH-SALMEN, Gabriele; SALMEN, Walter und MICHEL, Christoph (Hg.) (1998): *Der Weimarer Musenhof : Dichtung - Musik und Tanz - Gartenkunst - Geselligkeit - Malerei*. Stuttgart [u.a.]: Metzler
- CASSIRER, Ernst (1923): *Philosophie der symbolischen Formen ; Erster Teil : Die Sprache*. Berlin: Bruno Cassirer Verlag
- CASSIRER, Ernst (1971): *Idee und Gestalt : Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*. Reprint of the 2. ed. Berlin, 1924 Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- COENEN, Hans Georg (2002): *Analogie und Metapher. Grundlegung einer Theorie der bildlichen Rede*. Berlin: de Gruyter
- DAVIDSON, Donald (1986): *Wahrheit und Interpretation. Theorie*, 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Inquiries into truth and interpretation <dt.>

- DEGNER, Uta (2008): *Bilder im Wechsel der Töne : Hölderlins Elegien und »Nachtgesänge«*. Germanisch-romanische Monatsschrift : Beiheft ; 36. Heidelberg: Winter
- DEMANDT, Alexander (1978): *Metaphern für Geschichte : Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*. München: Beck
- DERRIDA, Jacques (1976): *Randgänge der Philosophie : die différance ; ousia und gramme ; fines hominis ; Signatur, Ereignis, Kontext*. Ullstein-Buch ; 3288, dt. erstausg. Aufl. Frankfurt am Main: Ullstein. Marges de la philosophie <dt.>. - Enth. u.a.: Die différance. Ousia und gramme
- DERRIDA, Jacques (1999): *Randgänge der Philosophie*. Passagen Philosophie, 2. Aufl. Wien: Passagen-Verl. Marges de la philosophie
- DETERDING, Klaus (1999): *Magie des poetischen Raums : E. T. A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild*. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte ; 3 ; 152. [E. T. A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild / Klaus Deterding] ; [2]. Heidelberg: Winter
- DEWHURST, Kenneth und REEVES, Nigel (1978): *Friedrich Schiller : medicine, psychology and literature with the first Engl. ed. of his complete medical and psychological writings*. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press
- DILTHEY, Wilhelm (1922ff.): *Wilhelm Diltheys gesammelte Schriften*. Leipzig [u.a.]: Teubner. Später im Verl. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen. - Ab 2. Aufl. u.d.T.: Dilthey, Wilhelm: Gesammelte Schriften. - Die Bände 13 und 14 erscheinen gleichzeitig als selbständige Einzelausg. im Verl. de Gruyter, Berlin
- DILTHEY, Wilhelm (1970): *Das Erlebnis und die Dichtung : Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. Kleine Vandenhoeck-Reihe ; 191, 15. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- DÜNNE, Jörg (Hg.) (2007): *Raumtheorie : Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp Taschenbücher Wissenschaft ; 1800, 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- EAGLETON, Terry (2003): *Sweet violence : the idea of the tragic*. 1. Aufl. Malden, MA [u.a.]: Blackwell
- EGO, Anneliese (1991): *»Animalischer Magnetismus« oder »Aufklärung« : eine mentalitätsgeschichtliche Studie zum Konflikt um ein Heilkonzept im 18. Jahrhundert*. Epistemata / Reihe Literaturwissenschaft ; 68. Würzburg: Königshausen & Neumann. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1989
- ELIADE, Mircea (1958): *Ewige Bilder und Sinnbilder : vom unvergänglichen menschlichen Seelenraum*. Olten [u.a.]: Walter. Images et symboles <dt.>
- ELM, Theo (1996): „Ein Ganzes der Kunst und der Wahrheit“. Zum Verhältnis von Poesie und Historie in Schillers *Wallenstein*. In: KNOBLOCH, Hans-Jörg (Hg.),

- Schiller heute*, Stauffenburg-Colloquium ; 40. Tübingen: Stauffenburg-Verl., S. 83–97
- ENGELL, James (1981): The Modern Revival of Myth : Its Eighteenth–Century Origins. In: BLOOMFIELD, Morton W. (Hg.), *Allegory, Myth and Symbol*, Harvard English Studies ; 9. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, S. 245–271
- FAMBACH, Oscar (Hg.) (1957): *Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit : die wesentlichen Rezensionen aus der periodischen Literatur bis zu Schillers Tod, begleitet von Schillers und seiner Freunde Äußerungen zu deren Gehalt ; in Einzeldarstellungen mit einem Vorwort und Anhang : Bibliographie der Schiller-Kritik bis zu Schillers Tod*. Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik ; 2. Berlin: Akademie-Verl.
- FARANDOS, Georgios D. (1982): *Die Wege des Suchens bei Heraklit und Parmenides. Die Dialektik des Suchens und Findens*. Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Philosophie, Bd. VIII. Würzburg: Königshausen und Neumann
- FEGER, Hans (2006): Die Entdeckung der modernen Tragödie. Wallenstein – Die Entscheidung. In: DERS. (Hg.), *Friedrich Schiller - Die Realität des Idealisten*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte ; 235. Heidelberg: Winter, S. 249–286
- FOUCAULT, Michel (1971): *Die Ordnung der Dinge : eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Les mots et les choses <dt.>
- FREGE, Gottlob (1969): *Funktion, Begriff, Bedeutung : fünf logische Studien*. Kleine Vandenhoeck-Reihe ; 144/145, 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- FREY, Daniel (1995): *Bissige Tränen : eine Untersuchung über Elegie und Epigramm seit den Anfängen bis Bertolt Brecht und Peter Huchel*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- FRIEDRICH, Hugo (1965): *Die Struktur der modernen Lyrik : von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Rowohlt's deutsche Enzyklopädie ; 25=Literatur., 94. Aufl. Hamburg: Rowohlt
- GADAMER, Hans-Georg (Hg.) (1947): *Beiträge zur geistigen Überlieferung*. Godesberg: Küpper. 1 Ex. dp
- GADAMER, Hans-Georg (1996): *Der Anfang der Philosophie*. Stuttgart: Reclam
- GALINSKY, Hans (1968): *Naturae cursus : der Weg einer antiken kosmologischen Metapher von der Alten in die Neue Welt ; ein Beitrag zu einer historischen Metaphorik der Weltliteratur*. Studien zum Fortwirken der Antike ; 4. Heidelberg: Winter
- GAMPER, Michael (1998): »Die Natur ist republikanisch« : zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert. [Epistemata / Reihe Literaturwissenschaft] ; 247. Würzburg: Königshausen & Neumann. Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 1997

- GARLAND, Henry B. (1969): *Schiller : the dramatic writer ; a study of style in the plays*. Oxford: Clarendon Press
- GEHLEN, Arnold (1955): *Der Mensch : seine Natur und seine Stellung in der Welt*. 5. Aufl. Bonn: Athenäum-Verl.
- GEISENHANSLÜKE, Achim (2003): *Der Buchstabe des Geistes : Postfigurationen der Allegorie von Bunyan zu Nietzsche*. München: Fink. Zugl.: Duisburg, Univ., Habil.-Schr., 2000
- GFREIREIS, Heike (2009): *Autopsie Schiller : eine literarische Untersuchung*. Marbacher Magazin ; 125/126. Marbach am Neckar: Dt. Schillerges.
- GÖLZ, Walter (1970): *Dasein und Raum : philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Raumerlebnis, Raumtheorie und gelebtem Dasein*. Forschungen zur Pädagogik und Anthropologie ; 11. Tübingen: Niemeyer. Zugl.: Tübingen, Univ., Habil.-Schr.
- GOODMAN, Nelson (1979): Metaphors as Moonlighting. In: SACKS, Sheldon (Hg.), *On Metaphor*. Chicago: Univ. of Chicago Pr., S. 175–180
- GRAWE, Christian (1976): *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Schiller. Die Räuber*. Universal-Bibliothek Nr. 8134[3]. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- GRIEP, Wolfgang (2003): Der Maler ist immer im Bild. Alexander von Humboldts Beschreibung seiner Reise in eine neue Welt. In: BACHLEITNER, Norbert; BEGEMANN, Christian; ERHART, Walter und HÜBINGER, Gangolf (Hg.), *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 28, 2*. Tübingen: Niemeyer
- GROSS, Stefan (2009): *Die Weimarer Klassik und die Gartenkunst : über den Gattungsdiskurs und die »Bildenden Künste« in den theoretischen Schriften von Goethe, Schiller und Krause*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (1977): Zum Wandel des Modernitäts-Begriffes in Literatur und Kunst. In: KOSELLECK, Reinhart (Hg.), *Studien zum Beginn der modernen Welt, Industrielle Welt ; 20*. Stuttgart: Klett, S. 375–381
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2006): *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*. München [u.a.]: Fink
- GUTHKE, Karl S. (1966): Räuber Moors Glück und Ende. In: *The German Quarterly 39; GQ ; a journal of the American Association of Teachers of German*. Cherry Hill, NJ ; Oxford: AATG ; Blackwell, S. 1–11. 52.1979,2 nicht ersch.; vierteljähr.
- GUTHKE, Karl S. (2005): *Schillers Dramen : Idealismus und Skepsis*. Edition Orpheus ; 11, 2. Aufl. Tübingen: Stauffenburg

- GUTJAHR, Ortrud (2009): »Für das Erhabene von Schiller braucht es Kunst« Ein Gespräch mit Nicolas Stemmann und Benjamin von Blomerg. In: GUTJAHR, Ortrud (Hg.), *Die Räuber von Friedrich Schiller. Brüderbande und Räuberchor in Nicolas Stemmanns Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*, Theater und Universität im Gespräch. Bd.9. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 169–179
- HABERMAS, Jürgen (1970): Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik. In: BUBNER, Rüdiger; CRAMER, Konrad und WIEHL, Reiner (Hg.), *Hermeneutik und Dialektik : Aufsätze ; [Hans-Georg Gadamer zum 70. Geburtstag]*, Bd. 1. Tübingen: Mohr, S. 72–103
- HABERMAS, Jürgen (1968): *Erkenntnis und Interesse. Theorie /2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- HAHN, Karl-Heinz (1987): Schillers Beitrag zur Theorie der Geschichtswissenschaft. In: BRANDT, Helmut (Hg.), *Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs : Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, 1. Aufl. Berlin u.a.: Aufbau-Verl., S. 78–91
- HAITZINGER, Nicole (2009): *Vergessene Traktate - Archive der Erinnerung : zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. München: epodium. Beitr. teilw. franz.
- HALLET, Wolfgang und NEUMANN, Birgit (Hg.) (2009a): *Raum und Bewegung in der Literatur : die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Lettre. Bielefeld: transcript
- HALLET, Wolfgang und NEUMANN, Birgit (2009b): Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: HALLET, Wolfgang und NEUMANN, Birgit (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur : die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Lettre. Bielefeld: transcript, S. 11–32
- HARMS, Wolfgang (1970): *Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges*. München: C.H. Beck
- HAVERKAMP, Anselm (2001): Die Technik der Rhetorik. Blumenbergs Projekt. In: HAVERKAMP, Anselm (Hg.), *Hans Blumenberg. Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 1513, orig.-ausg., 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 435–454
- HAVERKAMP, Anselm (2007): *Metapher : die Ästhetik in der Rhetorik ; Bilanz eines exemplarischen Begriffs*. München [u.a.]: Fink
- HAVERKAMP, Anselm (2009): Das Skandalon der Metaphorologie. Hans Blumenbergs philosophische Initiative. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie : Zweimonatsschrift der internationalen philosophischen Forschung*, Bd. 57 / 2. München ; Berlin: Oldenbourg ; Akad.-Verl., S. 187–205
- HEIDEGGER, Martin (1957): *Der Satz vom Grund*. Pfullingen: Neske

- HEIDEGGER, Martin (1965): *Unterwegs zur Sprache*. 3. Aufl. Pfullingen: Neske
- HEITSCH, Ernst (1970): *Gegenwart und Evidenz bei Parmenides. Aus der Problemgeschichte der Aequivokation*. Nr. 4 in Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur. In Kommission bei Franz Steiner Verlag GmbH Wiesbaden. Vorgelegt von Hrn. Diller in der Plenarsitzung am 14. Februar 1970, zum Druck genehmigt am selben Tage, ausgegeben am 28. November 1970
- HEITSCH, Ernst (1974): Einführung. In: *Parmenides. Die Anfänge der Ontologie, Logik und Naturwissenschaft. Die Fragmente*. München: Heimeran Verlag, S. 55–203. Griechisch und deutsch, übertragen, erläutert und herausgegeben von Ernst Heitsch
- HINDERER, Walter (Hg.) (1992): *Schillers Dramen*. Universal-Bibliothek ; 8807 : Interpretationen. Stuttgart: Reclam
- HINSKE, Norbert (Hg.) (1999): *Die Bestimmung des Menschen*. Aufklärung ; 11,1. Hamburg: Meiner
- HÜLZER, Heike (1987): *Die Metapher. Kommunikationssemantische Überlegungen zu einer rhetorischen Kategorie*. Münster: Nodus
- HOCKE, Gustav René (1987): *Die Welt als Labyrinth : Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH
- HOFFSTADT, Christian F. (2009): „Denkräume“ und „Denkbewegungen“ : *Untersuchungen zum metaphorischen Gebrauch der Sprache der Räumlichkeit*. EuKlId ; Bd. 3. Karlsruhe: Univ.-Verl. Karlsruhe. Hergestellt on demand
- HUNFELD, Hans (2004): *Fremdheit als Lernimpuls : skeptische Hermeneutik, Normalität des Fremden, Fremdsprache Literatur*. Hermeneutisches Lehren und Lernen ; 1. Meran: Alpha beta [u.a.]
- HUSSERL, Edmund (1954): Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie ; Eine Einleitung in die Phänomenologische Philosophie. In: BIEMEL, Walter (Hg.), *Husserliana*, Bd. 6. Haag
- IRRLITZ, Gerd (2000): *Das Bild des Weges in der Philosophie*. Abschiedsvorlesung am 11. Juli 2000 an der Humboldt-Universität zu Berlin. Philosophische Fakultät I Institut für Philosophie. <http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/irrlitz-gerd-2000-07-11/PDF/Irrlitz.pdf>
- JACOBS, Jürgen (1981): Die deutsche Erzählung im Zeitalter der Aufklärung. In: POLHEIM, Karl Konrad (Hg.), *Handbuch der deutschen Erzählung*. Düsseldorf: Bagel, S. 56–71

- JANZ, Rolf-Peter (2006): Schillers politisches Theater: *Don Karlos* und *Wallenstein*. In: FEGER, Hans (Hg.), *Friedrich Schiller - Die Realität des Idealisten*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte ; 235. Heidelberg: Winter, S. 287–304
- JAUSS, Hans Robert (1970a): Das Ende der Kunstperiode. Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal. In: JAUSS, Hans Robert (Hg.), *Literaturgeschichte als Provokation*. S. 107–143
- JAUSS, Hans Robert (1970b): Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität. In: JAUSS, Hans Robert (Hg.), *Literaturgeschichte als Provokation*. S. 11–66
- JAUSS, Hans Robert (1971): Antiqui/moderni. (Querelle des Anciens et des Modernes). In: RITTER, Joachim und GRÜNDER, Karlfried (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. I. Basel u. a.: Schwabe, S. 410–414
- JEZIORKOWSKI, Klaus (1996): Der Textweg. In: OELLERS, Norbert (Hg.), *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 157–178
- JÄGER, Hans-Wolf (1989): Reisefacetten der Aufklärungszeit. In: BRENNER, Peter J. (Hg.), *Der Reisebericht : Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 261–306
- JOLLES, O.J. Matthijs (1965): Das Bild des Weges und die Sprache des Herzens. Zur strukturellen Funktion der sprachlichen Bilder in Schillers *Wallenstein*. In: *Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung*, Bd. 5. S. 109–142
- KAISER, Gerhard (1977): *Wanderer und Idylle : Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- KAISER, Gerhard (1978): *Von Arkadien nach Elysium : Schiller-Studien*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- KARTHAUS, Ulrich (2000): *Sturm und Drang : Epoche - Werke - Wirkung*. Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte, orig.-ausg. Aufl. München: Beck
- KELLER-BAUER, Friedrich (1984): *Metaphorisches Verstehen. Eine linguistische Rekonstruktion metaphorischer Kommunikation*. Linguistische Arbeiten ; 142. Tübingen: Niemeyer. Diss.
- KERN, Hermann (1982): *Labyrinth : Erscheinungsformen u. Deutungen ; 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*. München: Prestel. Aus d. Ital. übers.
- KITTAY, Eva Feder (1987): *Metaphor : its cognitive force and linguistic structure*. Clarendon library of logic and philosophy. Oxford: Clarendon Press. Literaturverz. S. [328] - 343

- KNIGHT, William F. (1936): *Cumaeen gates : a reference of the 6th Aeneid to the initiation pattern*. Oxford: Blackwell ; free
- KÜNNE, Wolfgang (2007): Wahrheit, »Metonymie« und Metapher. In: CERNIN, Franz Josef und EDER, Thomas (Hg.), *Zur Metapher. Die Metapher in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*. München: Fink, S. 57–74
- KOEBNER, Thomas (1988): Versuch über den literarischen Spaziergang. In: ADAM, Wolfgang (Hg.), *Das achtzehnte Jahrhundert : Facetten e. Epoche ; Festschrift für Rainer Gruenter*. Heidelberg: Winter, S. 39–76
- KÖNIG, Gudrun M. (1996): *Eine Kulturgeschichte des Spazierganges : Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780 - 1850*. Kulturstudien / Sonderband ; 20. Wien [u.a.]: Böhlau. Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 1994
- KOOPMANN, Helmut (1998): Schillers Erzählungen. In: KOOPMANN, Helmut (Hg.), *Schiller-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, S. 699–710
- KOSCHORKE, Albrecht (1999): *Körperströme und Schriftverkehr : Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Habil.-Schr.
- KOSELLECK, Reinhart (1959): *Kritik und Krise : ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. [Orbis academicus / 4] ; 5, 2. Aufl. Freiburg ; München: Alber
- KOSELLECK, Reinhart (1979): *Vergangene Zukunft : zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Theorie, 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- KOSELLECK, Reinhart (2010): *Begriffsgeschichten : Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Suhrkamp Taschenbücher Wissenschaft ; 1926, 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- KOSENINA, Alexander (2005): Verbrecher aus Infamie. Eine wahre Geschichte (1786) / Der Verbrecher aus verlorener Ehre (1792). In: LUSERKE-JAQUI, Matthias (Hg.), *Schiller-Handbuch : Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart [u.a.]: Metzler, S. 305–311
- KRAFT, Herbert (1978): *Um Schiller betrogen*. Pfullingen: Neske
- LAKOFF, George und JOHNSON, Mark (2004): *Leben in Metaphern : Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Kommunikationswissenschaften, 4. Aufl. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme, Verl. und Verl.-Buchh. Metaphors we live by <dt.>
- LANGEN, August (1948/1949): Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftschilderung des 18. Jahrhunderts ; Vorstudie zu einer Sprachgeschichte des 18. Jahrhunderts. In: PEUCKERT, Will-Erich und STAMMLER, Wolfgang (Hg.), *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Bd. 70. S. 249–318
- LANGEN, August (1974): Der Wortschatz des 18. Jahrhunderts. In: MAURER, Friedrich und RUPP, Heinz (Hg.), *Deutsche Wortgeschichte*, Bd. 2, 3. Aufl. Berlin: de Gruyter, S. 31–195

- LÜDERSSEN, Klaus (2006): Schiller und die Jurisprudenz. In: BACHLEITNER, Norbert; BEGEMANN, Christian; ERHART, Walter und HÜBINGER, Gangolf (Hg.), *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 31,1*. Tübingen: Niemeyer, S. 177–201
- LEEZENBERG, Michiel (2001): *Contexts of metaphor*. Current research in the semantics - pragmatics interface ; 7, 1. Aufl. Amsterdam [u.a.]: Elsevier
- LEPENIES, Wolf (1977): Das Ende der Naturgeschichte und der Beginn der Moderne. Verzeitlichung und Enthistorisierung in der Wissenschaftsgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. In: KOSELLECK, Reinhart (Hg.), *Studien zum Beginn der modernen Welt*, Industrielle Welt ; 20. Stuttgart: Klett, S. 317–351
- LINDEMANN, Uwe (2000): *Die Wüste : Terra incognita, Erlebnis, Symbol ; eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte ; 175. Heidelberg: Winter. Zugl.: Bochum, Univ., Diss., 1998
- LOTMAN, Jurij M. (1974): *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Forschungen Literaturwissenschaft ; 1. Kronberg/Ts.: Scriptor Verl. Aus dem Russ. übers.
- LOTMAN, Jurij M. (1975): *Die Analyse des poetischen Textes*. Scriptor-Taschenbücher ; 38 : Literaturwissenschaft. Kronberg/Ts.: Scriptor. Analiz poeticeskogo teksta <dt.>. - Aus d. Russ. übers.
- LUCKMANN, Thomas (1963): *Das Problem der Religion in der modernen Gesellschaft : Institution, Person und Weltanschauung*. Soziologie, 1. Aufl. Freiburg: Rombach. Soziologie
- LUSERKE-JAQUI, Matthias (2005): *Friedrich Schiller*. UTB ; 2595 : Literaturwissenschaft. Tübingen [u.a.]: Francke
- LYONS, John (1980): *Semantik I*, Bd. 1. München: C.H. Beck
- LYONS, John (1983): *Semantik II*, Bd. 2. München: C.H. Beck
- MACOR, Laura Anna (2010): *Der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung : Friedrich Schillers Weg von der Aufklärung zu Kant*. Würzburg: Königshausen & Neumann. Il giro fangoso dell'umana destinazione <dt.>
- MANGER, Klaus (Hg.) (2006): *Der ganze Schiller - Programm ästhetischer Erziehung*. Ereignis Weimar-Jena ; 15. Heidelberg: Winter
- MATTHEWS, W. H. (1970): *Mazes and labyrinths : their history and development*. New York: Dover Publ. ; free
- MAURER, Emil (2001): *Manierismus : Figura serpentinata und andere Figurenideale ; Studien, Essays, Berichte*. München: Fink

- MEINECKE, Friedrich (1971): Schillers »Spaziergang«. In: SCHILLEMERT, Jost (Hg.), *Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn*, Interpretationen ; 1. Fischer-Taschenbücher ; 6020 : Bücher des Wissens. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., S. 99–112
- MESSIMERI, Eleftheria (1998): *Wege-Bilder im altgriechischen Denken und ihre logisch-philosophische Relevanz*. Tübingen, Univ., Diss., 1998
- METTLER, Heinrich und LIPPUNER, Heinz (1989): *Friedrich Schiller, Wilhelm Tell : das Drama der Freiheit*. Modellanalysen: Literatur ; 18. Paderborn ; München [u.a.]: Schöningh
- MICHELSSEN, Peter (1979): *Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers „Räubern“*. Beihefte zum Euphorion Nr. 16. Heidelberg: Winter
- MINOR, Jakob (1890): *Schiller : sein Leben und seine Werke*. Berlin: Weidmann
- MÜLLER-DIETZ, Heinz (1990): *Grenzüberschreitungen: Beiträge zur Beziehung zwischen Literatur und Recht*. Baden-Baden: Nomos
- MÜLLER, Ernst (1955): *Der Herzog und das Genie*
- MÜLLER-FARGUELL, Roger W. (1995): *Tanz-Figuren : zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten ; Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche*. München: Fink. Zugl.: Lausanne, Univ., Diss., 1992
- MÜLLER-SEIDEL, Walter (2009): *Friedrich Schiller und die Politik : »Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe«*. 1. Aufl. München: Beck
- NAMOWICZ, Tadeuz (1987): Schillers Schriften zur Geschichte in komparatistischer Sicht. In: BRANDT, Helmut (Hg.), *Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs : Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, 1. Aufl. Berlin u.a.: Aufbau-Verl., S. 99–116
- NEUDECKER, Norbert (1972): *Der Weg als strukturbildendes Element im Drama*. Deutsche Studien. ; Bd. 11. Meisenheim a.Glan: Hain. Zugl.: Erlangen-Nürnberg, Univ., Diss., 1967
- NEUMANN, Gerhard (1984): Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« – Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«. In: BARNER, Wilfried (Hg.), *Unser Commercium : Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Deutsche Schillergesellschaft: Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft ; 42. Stuttgart: Cotta, S. 433–460
- NEUMANN, Michael (1991): *Unterwegs zu den Inseln des Scheins : Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*. Das Abendland / Neue Folge ; 19. Frankfurt am Main: Klostermann. Zugl.: Münster, Univ., Habil-Schr.

- NEUMEYER, Harald (1999): *Der Flaneur : Konzeptionen der Moderne*. [Epistemata / Reihe Literaturwissenschaft] ; 252. Würzburg: Königshausen & Neumann. Zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 1996
- NICCOLINI, Elisabetta (2000): *Der Spaziergang des Schriftstellers : „Lenz“ von Georg Büchner ; „Der Spaziergang“ von Robert Walser ; „Gehen“ von Thomas Bernhard*. M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung. Stuttgart [u.a.]: Metzler. Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss., 1999
- OELLERS, Norbert (Hg.) (1996): *Gedichte von Friedrich Schiller*. Universal-Bibliothek ; 9473 : Interpretationen. Stuttgart: Reclam
- OELLERS, Norbert (2004,05,06): Der Umgang des Dramatiker Schillers mit der Geschichte. In: *Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft*, Bd. 108,109,110. Wien: Zehman, Herbert, S. 9–23. Vormalig Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins
- OELLERS, Norbert (2005): *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- OSCHMANN, Dirk (2007): *Bewegliche Dichtung : Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. München ; Paderborn: Fink. Zugl.: Jena, Univ., Habil.-Schr., 2006
- OSCHMANN, Dirk (2009): *Friedrich Schiller*. UTB ; 3029 : Profile. Köln [u.a.]: Böhlau
- OSTERKAMP, Ernst (2009): »Ganze Menschen hinzustellen« Friedrich Schillers anthropologisches Theater. In: GUTJAHR, Ortrud (Hg.), *Die Räuber von Friedrich Schiller. Brüderbände und Räuberchor in Nicolas Stemanns Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*, Theater und Universität im Gespräch. Bd.9. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 61–79
- PANKOKE, Eckart (1977): Fortschritt und Komplexität. Die Anfänge moderner Sozialwissenschaft in Deutschland. In: KOSELLECK, Reinhart (Hg.), *Studien zum Beginn der modernen Welt*, Industrielle Welt ; 20. Stuttgart: Klett, S. 352–374
- PETERSEN, Jürgen H. (2006): *Absolute Lyrik : die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin: Schmidt
- PFEIFFER, Horand (1975): *Die Stellung des parmenideischen Lehrgedichtes in der epischen Tradition*. Habelts Dissertationsdrucke. Reihe klassische Philologie, hg.v. Schetter, Willy und Schmidt, Wolfgang. Bonn: Rudolf Habelt Verlag GmbH. Überarbeitete Fassung der 1973 von der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaft angenommenen Dissertation der Universität Mannheim
- PONGS, Hermann (1960): *Das Bild in der Dichtung*, Bd. I. 2. Aufl. Marburg: Elwert

- RANKE, Wolfgang (1990): *Dichtung unter Bedingungen der Reflexion : Interpretationen zu Schillers philosophischer Poetik und ihren Auswirkungen im 'Wallenstein'*. Epistemata : Reihe Literaturwissenschaft ; 54. Würzburg: Königshausen & Neumann
- REED, Terence James (1998): Schillers Leben und Persönlichkeit. In: KOOPMANN, Helmut (Hg.), *Schiller-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, S. 1–22
- REIMER, Marga und CAMP, Elisabeth (2007): Metapher. In: CERNIN, Franz Josef und EDER, Thomas (Hg.), *Zur Metapher. Die Metapher in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*. München: Fink, S. 23–44. Aus dem Englischen übersetzt von Ann Cotten
- RICHARDS, Ivor A. (1936): *The philosophy of rhetoric*. Mary Flexner lectures on the humanities. ; 3.. A galaxy book. London: Oxford Univ. Pr.
- RICŒUR, Paul (1971): *Phänomenologie der Schuld*. Freiburg ; München: Alber
- RICŒUR, Paul (1973): *Hermeneutik und Strukturalismus*. Ricœur, Paul: Der Konflikt der Interpretationen ; 1. München: Kösel
- RICŒUR, Paul (1986): *Die lebendige Metapher*. Übergänge ; 12. München: Fink. La métaphore vive <dt.>. - EST: La m'etaphore vive <dt.>
- RICŒUR, Paul (2000): *Das Rätsel der Vergangenheit : Erinnern - Vergessen - Verzeihen*. Essener kulturwissenschaftliche Vorträge ; 2, 2. Aufl. Göttingen: Wallstein-Verl.
- RIECKE-NIKLEWSKI, Rose (1986): *Die Metaphorik des Schönen. Eine kritische Lektüre der Versöhnung in Schillers »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«*. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte ; 39, 1. Aufl. Tübingen: Niemeyer
- RIEDEL, Wolfgang (1985): *Die Anthropologie des jungen Schiller : zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der „Philosophischen Briefe“*. Epistemata / Reihe Literaturwissenschaft ; 17. Würzburg: Königshausen und Neumann. Zugl.: Würzburg, Univ., Diss., 1983/84
- RIEDEL, Wolfgang (1989): *„Der Spaziergang“ : Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- RIEDEL, Wolfgang (1997): Der Blick vom Mont Ventoux. Zur historischen Kontur der Landschaftsauffassung in Petrarcas Epistola familiaris IV/1. In: *Kulturwissenschaftliches Institut <Essen> ; Jahrbuch 1996 (1997)*. Bielefeld: Transcript-Verl., S. 77–108
- RIEDEL, Wolfgang (2007): Die anthropologische Wende: Schillers Modernität. In: ROBERT, Jörg (Hg.), *Würzburger Schiller-Vorträge 2005*, Würzburger Ringvorlesung ; 5. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 1–24

- ROBERT, Jörg (2007): Schein und Erscheinung: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers Kallias-Briefen. In: BOLLENBECK, Georg (Hg.), *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker*. Köln u.a.: Böhlau Verlag, S. 159–175
- SAILER-WLASITS, Paul (2003): *Die Rückseite der Sprache : Philosophie der Metapher. Eine Analyse*. Klosterneuburg: Ed. Va Bene
- SALMEN, Walter (2006): *Goethe und der Tanz : Tänze - Bälle - Redouten - Ballette im Leben und Werk*. Terpsichore ; 5. Hildesheim [u.a.]: Olms
- SASSE, Günter (Hg.) (2005): *Schiller - Werk-Interpretationen*. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte ; 216. Heidelberg: Winter
- SAWARD, Jeff (2003): *Das große Buch der Labyrinth und Irrgärten : Geschichte, Verbreitung und kultische Bedeutung*. Aarau ; München: AT-Verlag ; free. Labyrinths and mazes of the world <dt.>
- SCHINGS, Hans-Jürgen (1981-82): Philosophie der Liebe und Tragödie des Universalhasse. „Die Räuber“ im Kontext von Schillers Jugendphilosophie (I). In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, Bd. 84,85. Wien: Fassbaender. Bd.1-63 u.d.T.: Wiener Goethe-Verein: Chronik
- SCHINGS, Hans Jürgen (2009): Schillers »Räuber«. Ein Experiment des Universalhasse. In: LUSERKE-JAQUI, Matthias (Hg.), *Friedrich Schiller : Dramen, Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: Wiss. Buch-Ges., S. 7–11. Zuerst erschienen in: *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*, hg. v. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1982, S. 1–25.
- SCHINGS, Hans-Jürgen (1996): *Die Brüder des Marquis Posa : Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*. Tübingen: Niemeyer. Literaturverz. S. 229 - 240
- SCHMID, Wilhelm (Hg.) (1974): *Die griechische Literatur vor der attischen Hegemonie*, Bd. 7, 1, 1 von *Handbuch der Altertumswissenschaft*. München: C.H. Beck. Univ. Nachdruck der 1929 erschienenen 1. Auflage
- SCHNEIDER, Sabine (1998): *Die schwierige Sprache des Schönen : Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*. [Epistemata / Reihe Literaturwissenschaft] ; 231. Würzburg: Königshausen & Neumann. Zugl.: Würzburg, Univ., Diss., 1999
- SCHNELL, Rüdiger (2009): Literaturwissenschaft und Mediengeschichte. Kritische Überlegungen eines Mediavisten. In: BACHLEITNER, Norbert; BEGEMANN, Christian; ERHART, Walter und HÜBINGER, Gangolf (Hg.), *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 34, 1*. Tübingen: Niemeyer
- SCHUHEN, Gregor (2009): Bewegung als literarisches Problem. In: ERSTIĆ, Marijana; HÜLK, Walburga und SCHUHEN, Gregor (Hg.), *Körper in Bewegung : Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*, Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: transcript, S. 11–21

- SCHUSTER, Jörg (2002): *Poetologie der Distanz : die »klassische« deutsche Elegie 1750 - 1800*. Rombach Wissenschaften : Reihe Cultura ; 25, 1. Aufl. Freiburg im Breisgau: Rombach. Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 2000
- SNELL, Bruno (1955): *Die Entdeckung des Geistes : Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. 3. Aufl. Hamburg: Claassen
- SOBALLA S. J., Günther (1959): »Analogia Perfectionis« und die Methode der Aszetik. In: *Der beständige Aufbruch ; Festschrift für Erich Przywara*
- STAHL, Andrea (2009): Bewegungsfiguren im Symbolismus. In: ERSTIĆ, Marijana; HÜLK, Walburga und SCHUHEN, Gregor (Hg.), *Körper in Bewegung : Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*, Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: transcript, S. 299–310
- STANFORD, William Bedell (1972): *Greek metaphor : Studies in theory and practice*. 1. Aufl. New York: Johnson. Repr.d.Ausg.Oxford 1936
- STEPHAN, Peter (2009): Warum tanzen die Engel nicht mehr? In: AURNHAMMER, Achim und SCHNITZLER, Günter (Hg.), *Der Tanz in den Künsten : 1770 - 1914*, Rombach Wissenschaften: Reihe Scenae ; 10, 1. Aufl. Freiburg i.Br.: Rombach, S. 23–74, ab S. 51ff. Abbildungen
- STERN, Josef (1991): What Metaphors Do Not Mean. In: FRENCH, Peter A.; UEHLING, Theodore E. und WETTSTEIN, Howard K. (Hg.), *Midwest Studies in Philosophy XVI : Philosophy and the Arts*. Chicago, Illinois: University of Notre Dame Press, S. 13–52
- STOELLGER, Philipp (2000): *Metapher und Lebenswelt : Hans Blumenbergs Metaphorologie als Lebenswelthermeneutik und ihr religionsphänomenologischer Horizont*. Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie ; 39. Tübingen: Mohr Siebeck. Vollst. zugl.: Zürich, Univ., Diss., 1998/99
- STRAUS, Erwin (1935): *Vom Sinn der Sinne : ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. Berlin: Springer
- STRÜTZEL, Dieter (1987): Zur Rolle der Arbeitsteilung im Kulturkonzept Friedrich Schillers. In: BRANDT, Helmut (Hg.), *Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs : Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, 1. Aufl. Berlin u.a.: Aufbau-Verl., S. 62–77
- SUPPANZ, Frank (2008): *Friedrich Schiller: 10 Gedichte*. Reclams Universal-Bibliothek ; 16062 : Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam
- TATE, Allen und WHEELWRIGHT, Philip (Hg.) (1960): *The language of poetry*. Reissued Aufl. New York: Russell & Russell
- THURNER, Christina (2009): *Beredete Körper - bewegte Seelen : zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. TanzScripte ; 16. Bielefeld: Transcript

- TRACHSLER, Ernst (1979): *Der Weg im mittelhochdeutschen Artusroman*. Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik. ; 50. Bonn: Bouvier
- TRIER, Jost (1934): Deutsche Bedeutungsforschung. In: *Germanische Philologie : Ergebnisse und Aufgaben ; Festschrift für Otto Behagel*, Germanische Bibliothek : Abteilung 1, Sammlung germanischer Elementar- und Handbücher : Reihe 1, Grammatiken ; 19. Heidelberg: Winter, S. 197
- TROTHA, Hans von (1999): *Der Englische Garten : eine Reise durch seine Geschichte*. Berlin: Wagenbach
- TURBAYNE, Colin M. (1970): *The myth of metaphor*. Rev. ed. Aufl. Columbia, SC: Univ. of South Carolina Press
- TURBAYNE, Colin Murray (1962): *The myth of metaphor*. New Haven
- TÜRCKE, Christoph (2009): *Philosophie des Traums*. 2. Aufl. München: Beck
- UEDING, Gert (1971): *Schillers Rhetorik : idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition*. Studien zur deutschen Literatur ; 27. Tübingen: Niemeyer
- UEDING, Gert (1992): Wilhelm Tell. In: HINDERER, Walter (Hg.), *Schillers Dramen*. Stuttgart: Reclam, S. 385–425
- ULLMANN, Stephen (1973): *Semantik : eine Einführung in die Bedeutungslehre*. Conditio humana. Frankfurt am Main: Fischer. Semantics <dt.>
- URBAN, Astrid (2008): Meta - Metaphertheorie. (Rezension über: Anselm Haverkamp: Metapher. Die Ästhetik in der Rhetorik. Bilanz eines exemplarischen Begriffs. München: Wilhelm Fink 2007.). In: *IASOnline [01.01.2008]*. S. [1]–[38]. URL: < [http : //www.iasonline.de/index.php?vorgangid = 1196](http://www.iasonline.de/index.php?vorgangid=1196) > Datum des Zugriffs: 29.05.2010
- UTZ, Peter (1984): *Die ausgehöhlte Gasse : Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers »Wilhelm Tell«*. Hochschulschriften : Literaturwissenschaft ; 60. Königstein/Ts.: Forum Academicum
- VIEWEG, Klaus (1987): Anthropologie und Weltgeschichte – Kant und Schiller. In: BRANDT, Helmut (Hg.), *Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs : Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, 1. Aufl. Berlin u.a.: Aufbau-Verl., S. 92–98
- VOGL, Joseph (2007): *Über das Zaudern*. 1. Aufl. Zürich [u.a.]: Diaphanes
- VÖHLER, Michael (1997): Pindar. In: SCHÜTZE, Oliver (Hg.), *Metzler-Lexikon antiker Autoren*, 1. Aufl. Stuttgart u. a.: Metzler, S. 539–543
- VON STRANKSKY-STRANKA-GREIFENFELS, Werner (1998): *...so ists Symmetrie und Schönheit gewesen... Zu Vorlagen und Struktur von Friedrich Schillers Schauspiel „Die Räuber“*. Acta Universitatis Stockholmiensis 55. Stockholm: Almqvist u. Wiksell International. Zugl.: Stockholm, Univ., Diss., 1998

- VONHOFF, Gert (2005): Die Macht der Verhältnisse. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.), *Friedrich Schiller, Text + Kritik : Sonderband ; 2005*. München: ed. text + kritik in Richard-Boorberg-Verl., S. 71–81
- VOSTERS, Simon A. (2001): Das Reiterbild Philipps IV. von Spanien als Allegorie der höfischen Affektregulierung. In: HEINEN, Ulrich und RUBENS, Peter Paul (Hg.), *Rubens Passioni : Kultur der Leidenschaften im Barock*, Rekonstruktion der Künste ; 3. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 180–191
- WALDENFELS, Bernhard (2009): Der Leib und der Tanz. In: AURNHAMMER, Achim und SCHNITZLER, Günter (Hg.), *Der Tanz in den Künsten : 1770 - 1914*, Rombach Wissenschaften: Reihe Scenae ; 10, 1. Aufl. Freiburg i.Br.: Rombach, S. 13–22
- WEINRICH, Harald (1958): Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld. In: LAUSBERG, Heinrich und WEINRICH, Harald (Hg.), *Romanica. Festschrift für Gerhard Rohlf's*. Halle (Saale): Niemeyer, S. 508–521
- WEINRICH, Harald (1963): Semantik der kühnen Metapher. In: KLUCKHOHN, Paul und ROTHACKER, Erich [Begr.] (Hg.), *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte ; 37*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 325–344
- WEISS, Klaus (1965): *Das Bild des Weges : ein Schlüssel zum Verständnis des Zeitlichen und Überzeitlichen in T.S. Eliots » Four quartets «*. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft ; Bd. 28, [bindeeinheit] Aufl. Bonn: Bouvier
- WEISSENBERGER, Klaus (1969): *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*. Bern ; München: Francke. Teilw. zugl. Diss.
- WESTERKAMP, Dirk (2007): Weg. In: KONERSMANN, Ralf (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, 1. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 518–545
- WHEELWRIGHT, Philip (1962): *Metaphor & reality*. Bloomington: Indiana Univ. Press
- WHEELWRIGHT, Philip (1968): *The burning fountain : a study in the language of symbolism*. A Midland book ; 118, new and rev. ed. Aufl. Bloomington u.a.: Indiana Univ. Press
- WIETHAUP, Kristina (2006): Ein fünfter Chor für die wahre Kunst? Die Chöre in Schillers Braut von Messina und die Geburt einer neuen Tragödiengattung. In: BLUHM, Lothar und RÖLLEKE, Heinz (Hg.), *Wirkendes Wort/56.2006*, Heft 3. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 357–385
- WÖLFEL, Kurt (1982): Andeutende Materialien zu einer Poetik des Spaziergangs : Von Kafkas Frühwerk zu Goethes »Werther«. In: ELM, Theo (Hg.), *Zur Geschichtlichkeit der Moderne : der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung ; Ulrich Fülleborn zum 60. Geburtstag*. München: Fink, S. 69–90

- WÖLFEL, Kurt (1989): Kosmopolitische Einsamkeit : Über den Spaziergang als poetische Handlung. In: BUSCHENDORF, Bernhard (Hg.), *Jean-Paul-Studien*, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 742, 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 102–139
- WÖLFEL, Kurt (2004): *Friedrich Schiller*. dtv ; 31016 : Portrait. München: Dt. Taschenbuch-Verl.
- ZEHNDER, Markus Philipp (1999): *Wegmetaphorik im Alten Testament : eine semantische Untersuchung der alttestamentlichen und altorientalischen Weg-Lexeme mit besonderer Berücksichtigung ihrer metaphorischen Verwendung*. [Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft / Beihefte] ; 268. Berlin [u.a.]: de Gruyter. Zugl.: Basel, Univ., Diss., 1997
- ZELLE, Carsten (1987): „Angenehmes Grauen“ : literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert. Studien zum achtzehnten Jahrhundert ; 10. Hamburg: Meiner
- ZIMMERMANN, Rolf Christian (1968): *Das Weltbild des jungen Goethe : Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*. München: Fink. Bd. 1 zugl.: Köln, Univ., Habil.-Schr., 1968
- ZIOLKOWSKI, John E. (1981): *Thucydides and the tradition of funeral speeches at Athens*. Monographs in classical studies. New York: Arno Press. Teilw. zugl.: Chapel Hill (N.C.), Univ. of North Carolina, Diss., 1963
- ZYMNER, Rüdiger (2002): *Friedrich Schiller : Dramen*. Klassiker-Lektüren ; 8. Berlin: Schmidt